



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

**Fronteras de la posmodernidad mexicana.
Tijuana, la representación de la violencia y el mito en la obra de
Rosina Conde, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Regina
Swain, Rafa Saavedra y Mayra Luna (1990-2015)**

Tesis presentada para optar al Doctorado en Filología Española
Año académico 2017-2018

Doctoranda: Elena Ritondale

Director: Mauricio Zabalgaitia Herrera (IISUE-Universidad Nacional Autónoma de México)
Tutora: Beatriz Ferrús Antón (Universidad Autónoma de Barcelona)

A las mujeres y a los hombres migrantes

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	10
Una ¿“fascinante violencia”? Hipótesis, preguntas y objetivos	11
Autores y obras	14

PRIMERA PARTE

MARCO CONTEXTUAL Y TEÓRICO

I. Contextualización histórico-social	27
I. 1. Siglo XXI: Tijuana entre violencia y droga	33
I. 2. Tijuana y la postmodernidad	37
I. 3. El panorama cultural	41
I.3-a El Tijuana Bloguita Front	42
II. Local y global, privado y público, micro y macro: propuestas teóricas	45
II. 1. La frontera como método y herramienta epistemológica	45
II. 2. Apostar por una lectura situada	46
II.3. ¿Qué es la posmodernidad?	49
II.4. La función del mito	57
II.5. Estudiar lo “macro”: aportaciones desde la crítica poscolonial	64
II.6. Cuerpos como nudos activos en las redes de poder	70
II.7. Vida privada y muerte pública: la biopolítica frente al desafío de lo “necro”	73
II.7-a El capitalismo gore y los sujetos endriagos	74
II.8. Juvenicidio e identidades desacreditadas	77
II.9. ¿Micro o macro? Puntualizaciones teóricas sobre una construcción pública del yo, el género	79

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS

III. Entre el aeropuerto y las ruinas de Agua Caliente: la Tijuana sentimental de Federico Campbell	88
III.1. Frontera recordada vs. frontera vivida	96
III.2. Centrípetas y descentralizados	98

IV. Rosina Conde: situar la violencia quebrando fronteras. Las familias como dispositivos de control	101
IV.1. Rosina Conde ante la crítica	102
IV.2. Producción y reproducción en la frontera norte	107
IV.3. Romper las coordenadas de la violencia de género	110
IV.4. La prostitución	118
IV.5. Poder privado y poder público: familia y continuidad social	121
IV.6. “Alianzas” de género dentro del patriarcado	124
IV.7. Entre sacrificio y rescate: el mito prehispánico en dos poemas	132
IV.8. Síntesis	139
V. Los territorios violentos de Luis Humberto Crosthwaite. Cruzar el límite entre palabra y realidad	143
V.1. Características destacadas de la obra del autor	144
V.2. Chrostwaite ante la crítica	145
V.3. <i>Instrucciones para cruzar la frontera</i> (2002)	149
V.3-a Cruce, poder y violencia	147
V. 4. <i>Estrella de la Calle Sexta</i> (2000)	166
V. 5 <i>Tijuana, crimen y olvido</i> (2010)	170
V.5-a Una violencia conocida	171
V. 6. El “mitógrafo” de Tijuana	175
V. 7. Síntesis	177
VI. Maquila, narco y mitos: Tijuana según Heriberto Yépez	181
VI.1. Yépez ante la crítica	181
VI.2. Familia, droga y violencia en <i>Al otro lado</i>	184
VI.2-a Las novelas sobre el narco y el capitalismo gore	186
VI.2-b Más allá de la actualidad: Yépez y el mito de la “pareja primordial”	198
VI.3. El mito como salvación imposible de una sociedad “maquilada” en <i>A.B.U.R.T.O.</i>	201
VI.3-a La maquila	202
VI.3-b Violencia privada y violencia del Estado	205
VI.3-c Del pelado al sujeto endriago trastornado	209
VI.4. Síntesis	213

VII. Señoritas Superman, seres anfibios, víctimas de un Dios electrónico: la soledad del yo en la posmodernidad fronteriza	215
VII.1 Regina Swain, el amor y las sopas instantáneas	216
VII.1-a <i>La Señorita Superman y otras danzas</i> (1993)	219
VII.1-b <i>Nadie, ni siquiera la lluvia</i> (1995)	227
VII.2 Mayra Luna, los seres anfibios y la violencia interiorizada	231
VII.2-a <i>Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios</i> (2006)	232
VII.2-b <i>Hasta desaparecer</i> (2013)	240
VII.3 Rafa Saavedra: entre ocio y odio, acosado por un Dios fronterizo	246
VII.3-a <i>Dios me persigue</i> (2014)	250
VII.4 Síntesis	252
Conclusiones	257
Bibliografía	265
Anexos	279
Anexo I: Entrevista a Rosina Conde	281
Anexo II: Entrevista a Sayak Valencia	289

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su apoyo, su ilusión, su amor; por sus “buenas vibras”, como dirían en la Frontera.

A Eros, porque sin él no hubiera podido escribir ni una sola línea.

A mi director, Mauricio Zabalgotia Herrera, por haberme animado a desafiarme a mí misma y a ser ambiciosa. Por su lectura atenta y por sus propuestas siempre contundentes. Por haberme introducido en la academia española y en iniciativas internacionales. Y por su paciencia.

A mi tutora, Beatriz Ferrús Antón, por su colaboración y su soporte, y por ser, sin lugar a duda, la mejor jefa que he tenido hasta la fecha.

A Fernanda Bustamante Escalona, por sus ojos y su precisión, por el entusiasmo y la energía que sabe transmitir.

A Rosina Conde, Heriberto Yépez, Sayak Valencia, Humberto Félix Berumen, Manuel Valenzuela Arce y Héctor Domínguez Ruvalcaba, por el tiempo que me han dedicado.

A Carlos Félix Berumen, ángel de la biblioteca del Colegio de la Frontera Norte de Tijuana, por su fundamental colaboración y por nuestras lindas conversaciones.

A Rosalba Campra y Stefano Tedeschi, porque sin ellos no hubiera vuelto a la academia.

A las investigadoras y los investigadores que han compartido conmigo estos años, dentro y fuera de la universidad, por ser mi familia en España.

A mis amigos italianos en Barcelona, por recordarme que todos somos migrantes y que mi país puede ser algo mejor de lo que es en este momento.

A mi cuerpo, por haberme aguantado.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se divide en dos secciones: un marco contextual y teórico, y el análisis de las obras. Estas son anticipadas por la presente introducción, en la que se exponen hipótesis y objetivos, y se enseña el corpus, ahondando en las razones que han motivado su elección. El marco contextual y teórico está dedicado al método de investigación que se ha seguido, junto con los pilares teóricos; en este sentido, se explica también que los dos aspectos —teoría y método— están vinculados entre ellos y con el objeto mismo de estudio, y su contexto. En tal sección se introducen también, por lo tanto, la historia, el panorama cultural y ciertos temas (por ejemplo, la violencia, la economía, la situación social y política) a los que se está haciendo referencia, para exponer algunas cuestiones; la perspectiva desde la que se abarcan se explica y justifica en las páginas siguientes. La segunda entra en el análisis de los textos, después de indicar los aspectos de la labor de los autores que se han considerado más interesantes, y de reseñar los elementos principales de su recepción crítica. Por lo tanto, se ha tratado de definir, explicar, acotar y justificar las referencias teóricas y su uso en la sección que le corresponde, para que el análisis fuera más ágil y presentara un diálogo lo más dinámico posible con dichas referencias.

Finalmente, se añaden los anexos. Se trata de fragmentos de entrevistas realizadas durante la estancia de investigación en el Colegio de la Frontera Norte de Tijuana en el otoño de 2016. Tal experiencia ha sido fundamental para la selección del corpus a trabajar, así como para entender la relación entre algunos autores, su obra ficcional, y las teorías que, desde la frontera, han ido proponiéndose y, en algunos casos, imponiéndose en el territorio de nuestro interés, pero también a nivel internacional. Sobre todo, ha resultado útil a la hora de entender hasta qué punto Tijuana ha sido la cuna de estudios que apuestan por una creatividad epistémica o epistemológica, tal como afirma Sayak Valencia en una de las entrevistas aquí incluidas. Por otra parte, me ha obligado a enfrentarme con un importante desafío: el reconocimiento de mi alteridad, como europea, dentro del contexto que he elegido objeto de estudio, mis lentes críticas y la necesidad de encontrar un diálogo entre estas y la epistemología surgida en este punto de la frontera. Se destaca que los que se incluyen aquí son sólo fragmentos de entrevistas más extensas; esto depende de acuerdos tomados con las personas entrevistadas.

¿Una *fascinante violencia*?¹ Hipótesis, objetivos y preguntas

El objetivo de este estudio es llevar a cabo un análisis de la representación de la violencia atendiendo a la obra de un grupo de autores tijuanaenses o que, nacidos en otras ciudades del Estado, han tenido a Tijuana como centro de su producción artística o como principal objeto de narración: Rosina Conde (Mexicali, 1954) Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962), Heriberto Yépez² (Tijuana, 1974) Regina Swain (Monterrey, 1967-Miami, 2016), Mayra Luna (Tijuana, 1974) y Rafael Saavedra (Tijuana, 1967-2013). Con “violencia” se hace referencia al abanico de manifestaciones (lingüísticas, físicas, emocionales) de distintos tipos (explotación, exclusión, coerción, violación) que revelan dinámicas de poder entre y sobre los sujetos. Por lo tanto, el término —utilizado aquí en su versión singular— ha de entenderse desde su pluralidad, que incluye su amplia gama de connotaciones.

La primera hipótesis que se formula es que en las obras elegidas se halla la conexión entre violencia privada y violencia pública: las dos resultan manifestaciones que proceden de la misma lógica, de la misma idea de mundo, comunidad y relación, que tiene características muy precisas en el contexto geográfico que nos ocupa y en el que han sido producidas. Con “violencia pública” se remite a aquella que se ejerce sobre los sujetos en las estructuras económicas, en la organización del espacio social y, más en general, de la “comunidad”, en sus distintos niveles (barrio, ciudad, nación). De hecho, la ciudad fronteriza de Tijuana permite analizar esos dispositivos de control, selección, organización y “distribución” de las personas que ofrecen un excelente ejemplo de actuación del biopoder.³ Por su parte, la “violencia privada” remite a la esfera de las relaciones familiares y de pareja. En los casos que aquí nos competen es evidente que las familias (por ejemplo, en los libros de Rosina Conde, Heriberto Yépez y Regina Swain) representan el primer dispositivo de formación de patrones de género, pero también generacionales e incluso, de clase. Madres, padres y hermanos mayores reproducen comportamientos caracterizados por rígidos modelos, vigilando para que estos sean respetados por parte de los miembros más jóvenes de las familias y castigan o aíslan a los culpables de su

¹ La expresión es de Sayak Valencia. Remite a la relación entre políticas autoritarias y ciertos códigos estéticos; la autora afirma que existe una continuidad entre el “fascinante fascismo” y formas de erotización y rentabilización de la violencia en nuestra época. Véase marco teórico.

² Heriberto Martínez Yépez. Sin embargo, en esta tesis se indican los nombres con los que los autores se firman, se publican y se conocen. Se trata de los nombres indicados por la Enciclopedia de la literatura en México, editada por la Coordinación Nacional de Literatura CNL (INBA), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA. Consultado en: <http://www.elem.mx/autor/datos/1718>

³ La referencia es a la obra de Michel Foucault. En sus últimos trabajos, el filósofo francés estudia las políticas que los estados modernos europeos han llevado a cabo a través de dispositivos como las prisiones, los hospitales, las escuelas etc., y el surgimiento, con estas, de un nuevo tipo de poder, basado más en el control, gestión y organización de los cuerpos a nivel colectivo, que en el control del territorio. Todas las definiciones teóricas serán analizadas más detenidamente en el capítulo correspondiente.

violación. Por otro lado, es interesante observar cómo, justamente en el espacio privado, a menudo se cuestionan y se violan estos patrones: las protagonistas de los textos de Mayra Luna, Rosina Conde y, en cierta medida de Regina Swain, representan ejemplos de lo que se acaba de proponer, con mujeres que intentan salirse de su performatividad normativa, o sobrevivir con formas de resistencias individuales no obstante esta, y con adolescentes y niños que subvierten la perspectiva “adultocrática” (Valenzuela, 2015).

Para entender la conexión entre violencia privada y pública —y esta es la segunda hipótesis— cabe ubicar la obra de nuestros autores tanto en el contexto histórico neoliberal, como, más en general, en la historia de México, donde la cristalización e imposición de los patrones de género, familiares y generacionales ha sido un correlato fundamental del desarrollo de la identidad nacional. Si, por un lado, sobre todo los autores nacidos en los años 70 hacen hincapié en la crisis social y existencial vista como consecuencia del neoliberalismo, y, más específicamente, de su influencia en la zona fronteriza mexicana, también es cierto que, por el otro, muchos de ellos no se limitan a una crítica anclada en el presente. En formas distintas según los casos, destacan el vínculo entre presente e historia, entre la violencia determinada por el contexto neoliberal y las responsabilidades del Estado, con su narración, sus estereotipos, su legado violento. Como veremos, Yépez lo hace cuestionando la acción de la política y su legitimidad, también a través del cuestionamiento de las normas literarias sobre la representación de la violencia; Conde, subrayando el peso de la tradición y su capacidad de imponerse en los ámbitos privados; Crosthwaite, destacando la violencia de la criminalidad, su presencia en la zona fronteriza y la corrupción de los que tendrían que detenerla. Algunos de estos escritores, además, citan mitos nacionales, los que, y como se desarrollará en las próximas páginas, no se limitan a la parodia, cada vez en forma distinta, sino que también pasan a ser un llamado, un cuestionamiento, una crítica a la nación y al Estado que quiere representarla.

Esta segunda hipótesis nos ha llevado a interesarnos por las teorías sobre la relación entre género, nación y criminalidad desarrolladas por Héctor Domínguez —entre otros—; por los estudios de Sayak Valencia sobre el vínculo entre estas relaciones y el contexto neoliberal en América Latina, con la propuesta epistemológica del término “sujetos endriagos”, y por los estudios sobre género y nación.⁴ Dichos estudios muestran cómo, a nivel de la crítica y de la teoría existe, en México, un debate sobre la conjunción entre patrones públicos y privados a la hora de explicar la violencia, en particular cuando esta se ubica en ciertos territorios.

⁴ En particular, por parte del proyecto “Pedagogías masculinas. Educación superior, género y nación a la luz de los campos universitario e intelectual en México” del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

De tal forma, el presente texto quiere representar un punto de encuentro entre las propuestas de dichos estudios críticos, con las expresiones más interesantes que la ficción tijuanaense ha producido al respecto. Situación que podemos ver, por ejemplo, en el caso de aquellos autores —Conde, Luna, pero, sobre todo, Yépez— que seguramente están al tanto de los debates críticos fronterizos, por realizar o haber realizado también una labor crítica y teórica, más allá de sus propios textos ficcionales. Así, tratándose de autores “mutantes” (Yépez, 2016), la presencia de un diálogo o de una reflexión con la crítica y la teoría a partir de la ficción es una hipótesis muy sólida y fácil de comprobar.

Otra hipótesis del presente trabajo es que, justamente desde la frontera, es posible arrojar luces sobre ciertas características de la nación mexicana, tanto por la atención algo polémica que algunos autores locales han dedicado al centro del país —a su política, a su historia, a su canon, a sus instituciones culturales, pero también a sus discursos, retóricas, mitos—, como por el debate posmoderno sobre el concepto de nación, en una era globalizada, que ha otorgado especial protagonismo a las zonas fronterizas.⁵

La nación⁶ es un polo del discurso de esta tesis, el otro está en los sujetos, en sus cuerpos.⁷ Así, la cuarta hipótesis que se plantea es que la forma en que se describen los cuerpos adquiere significados relevantes al enmarcarse en un contexto sociopolítico-cultural como el que se acaba de mencionar. Los cuerpos rotos serían un símbolo de instituciones y lazos sociales que han dejado de existir o de cumplir con su función; los cadáveres hacen visibles, en el plan de la representación, los procesos de basurización⁸ que constituyen el último nivel de una condición de

⁵ Se vean, al respecto, los estudios de Nestor García Canclini, así como la emergencia de un concepto como el de “transfronterizo”, que se ha ido imponiendo y que es objeto de interés específico por parte del Colegio de la Frontera Norte de Tijuana desde el 1982, año de su fundación.

⁶ Y, como se verá, también el contexto internacional en el que esta se encuentra.

⁷ Como se ha adelantado con respecto a la biopolítica de Michel Foucault, el cuerpo es el objeto de estudio de teorías que, a partir de los años 60 y 70, han redefinido el concepto de poder. Por un lado, en el cuerpo se han centrado los estudios de Foucault sobre biopolítica, así como sus investigaciones sobre la sexualidad. Por el otro, ha sido central en los estudios feministas y de género, por ser el lugar donde se ejerce el poder del Estado y del patriarcado (a través de políticas y de normas sobre la reproducción y la sexualidad, así como de códigos estéticos y de comportamiento). Sin embargo, justamente por esta razón, el cuerpo es también el territorio donde cuestionar dicho poder y donde llevar a cabo formas de resistencias individuales y colectivas. El cuerpo representa el elemento “material” de la *performance* de género, siguiendo una expresión de Judith Butler, y puede llegar a ser por esto el territorio a partir del cual cuestionar los pilares de dicha *performance*. El cuerpo, en este sentido, es el elemento último y más visible del poder normativo que se ejerce sobre el sujeto. A partir de una perspectiva de género, los estudios sobre el cuerpo se han ampliado, por ejemplo, en los trabajos de Meri Torras, para incluir estudios, inquietudes y aportaciones sobre los cuerpos “otros” o no normativos, y, desde una perspectiva autorial, desarrollada por Meri Torras y Aina Pérez entre otras (por ejemplo, en el marco de las actividades del grupo Cos y Textualitat de la Universidad Autónoma de Barcelona) se ha apostado por una investigación que problematizara la subjetividad del autor, estudiando este como elemento textual en sí, y, a la vez, poniendo en relación su cuerpo y su corpus.

⁸ A partir de la idea de que todo sistema produce elementos “residuales que no se integran completamente en su funcionamiento” (López, Quintana y Wagner, 2018: 9), la basurización representa una consecuencia de cualquier proceso de producción, en el sentido de que indica lo que no puede ser absorbido o reciclado por esto. Cuando se habla de categorías o de sujetos basurizados, se remite a la idea de que estos no pueden ser “asimilados”. Son, a la vez, un “producto” de ciertos sistemas económicos, sociales y simbólicos, y “no útiles” para su funcionamiento.

subalternidad y de exclusión que, como se explicará con respecto a una categoría como el “juenicidio”, hace que largos sectores de la población lleguen a ser “excedentes”. Por otro lado, y desde las teorías poscoloniales (Castillo Durante, 1999; Martínez, 2014), el legado foucaultiano de la biopolítica, con el concepto de “nuda vita” (Agamben, 1995), los estudios sobre el juenicidio e identidades desacreditadas (Valenzuela, 2013) y, finalmente, desde una perspectiva de género, se trata de devolver un significado a esos cuerpos rotos, presentes en todos los objetos de estudio que aquí se analizan.

La hipótesis final que, sin embargo, es al mismo tiempo la razón que ha determinado el interés por elaborar esta investigación, surge de la pregunta acerca de cuál es la función de la representación de la violencia. No se pueden resumir en pocas palabras los objetivos de todos los autores seleccionados en hacer visible la violencia, abarcando con esta palabra los distintos significados que puede tener. Sin embargo, dicha representación, en estos casos, desempeña siempre una función, lo que nos hace descartar la teoría de que se deba simplemente a razones del mercado editorial. Si en ciertos casos (Mayra Luna, por ejemplo) se hace evidente una clara función hermenéutica (la expresión de la violencia ayuda a entender las relaciones humanas) o de sanación (la autora utiliza la literatura como parte de un proceso de desarrollo personal), en otros adquiere un significado más claramente político (como es el caso de Heriberto Yépez, a quien podríamos considerar como el más comprometido de estos autores con los debates sobre la sociedad tijuana y nortea en general, y su relación con las instituciones culturales nacionales). Por otra parte, en otros de los autores que se analizan —Rosina Conde y Luis Humberto Crosthwaite— el objetivo de estas estrategias de “visibilización” de la violencia puede variar, así como puede llegar a ser muy distinto el peso del tema en sus textos. Sin embargo, la hipótesis que lleva nuestra propuesta es que, incluso en casos como el de ciertos relatos de Crosthwaite (por ejemplo “El gran Preténder”), donde la función parecería limitada a su dimensión estética o semántica, o sea vinculada a ciertos “géneros” literarios en boga, se logra problematizarla. Por lo tanto, se parte de la base de que si las estrategias de los seis escritores elegidos con respecto a su representación de la violencia son heterogéneas, pero cercanas, pueden explicarse por sus vínculos con el territorio y por la relación de éste con la común “familia” mexicana.

Dicho lo anterior, y teniendo al análisis de la violencia como la finalidad principal del presente estudio, se debe hacer mención a otros objetivos paralelos, que coinciden con la búsqueda de respuestas a ciertas interrogantes preliminares.

Finalmente, el concepto de basurización procede de la idea de una cosificación de los cuerpos en el marco de un sistema capitalista, pero lleva más allá tal concepto, situándolo dentro de un contexto *tardocapitalista* o neoliberal y asumiendo la cada vez mayor presencia de elementos “marginales” y no asimilables dentro de este.

¿La narración de la violencia por parte de estos autores es simplemente otra manifestación de la erotización de la violencia a la que se refiere Valencia (2016 y entrevista en anexo), o tiene significados diferentes? Esto nos lleva a “situar” a sus propuestas dentro del debate sobre la rentabilidad de la violencia en el México contemporáneo y, a la vez, a tratar de entender si, con respecto al panorama descrito por Valencia, llevan a cabo estrategias alternativas, de resistencia, de boicoteo, o no.

¿Cuáles son las violencias que ponen en escena? Con ello surge la pregunta, también, ¿de dónde nace la “violencia fronteriza”?, o —si llegara a hacer posible u oportuno preguntarse—, ¿de dónde nace la violencia mexicana?

Asimismo, y con respecto a la individuación de víctimas y culpables, ¿cómo reaccionan, y qué explicaciones dan, frente al juvenicidio, a los sicarios, a la violencia en general?, ¿su posición es compatible con la definición común y compartida del “bárbaro”, del “enemigo” etc.?

Precisamente estas preguntas funcionarán como lineamientos de la presente investigación.

Autores y obras

La elección del corpus responde a que las obras que aquí se abordarán ofrecen un abanico heterogéneo, pero coherente, a la hora de representar la violencia en un entorno geográfico y temporal común, así como los sujetos de esta violencia y sus múltiples manifestaciones. Las historias narradas se sitúan en un entorno fronterizo, y las dinámicas que se establecen son escenificadas y explicadas a partir de este contexto.

De esta forma, componen el objeto de estudio las siguientes obras:⁹ de Rosina Conde, *Arrieras somos* (1993),¹⁰ *La Genara* (1998), *Como Cashora al Sol* (2007), *Los infantes de la Calle Diez* (2014), y, únicas poesías del corpus, “Poemas por Ciudad Juárez” (2014). De Luis Humberto Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *Estrella de la Calle Sexta* (2000),¹¹ *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), *Tijuana, crimen y olvido* (2010), y se harán comparaciones y referencias puntuales a *No quiero escribir no quiero* (1993) e *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001). Por su parte, el análisis de las obras de Heriberto Yépez se centrará en las dos novelas *A.B.U.R.T.O.* (2005) y *Al otro lado* (2008). Cabe señalar que la producción ensayística, editorial y crítica del autor estará presente como parte del aparatage teórico y crítico de este trabajo, entre otras cosas, con los textos *Made en Tijuana* (2005), *Tijuanologías* (2006), “El ciclo

⁹ Aquí se indican las fechas de publicación originales. De ahora en adelante, también en los capítulos dedicados a los autores, se citarán las ediciones consultadas.

¹⁰ La fecha se refiere al año en el que el libro ganó el premio Gilberto Owen. La primera publicación fue impresa en 1994.

¹¹ Donde se publica también “El Gran Preténder”, novela corta ya publicada en 1992.

inconcluso del mito” (2008) y otros textos. De Regina Swain, el libro de relatos *La Señorita Superman y otras danzas* (1993) y la novela *Nadie, ni siquiera la lluvia* (1995). De Mayra Luna, se abordarán el libro *Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios* (2006) y la novela *Hasta desaparecer* (2013). Finalmente, de Rafael Saavedra se analizará *Dios me persigue* (2014), y se hará referencia a cuentos publicados en *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio* (1995).

El corpus se ha seleccionado de acuerdo con tres criterios:

- Los artistas elegidos tienen en común un entorno geográfico preciso¹² y las obras seleccionadas han sido publicadas aproximadamente en los últimos treinta años.
- Se han elegido los textos más representativos e interesantes con respecto a la narración de la violencia, y en el marco antes presentado.
- La selección del corpus empieza a partir del reconocimiento de que, en Tijuana, a lo largo de los últimos treinta años aproximadamente, se han dado a conocer escritores cuya representación misma de la ciudad ha cuestionado los lugares comunes sobre esta.¹³ A dichos artistas se ha decidido dar espacio aquí, asumiendo que los dos aspectos — violencia y contexto— están estrechamente vinculados.

Empezamos por este último punto, porque cabe abrir un paréntesis sobre la representación de la así dicha “leyenda negra” en Tijuana.

Al respecto, tenemos que reconocer la importancia que tuvieron los textos de Diana Palaversich en hacer visible un primer grupo de escritores tijuanenses, cuya obra resultara novedosa en este sentido. En particular, se recuerda: “Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez” (2012). Según Palaversich, los textos de todos ellos se escapan de la representación más conocida y maniquea de Tijuana, al desarrollar en sus narraciones “otra” mirada hacia y a partir de ella. La selección de autores propuesta por Palaversich ha sido posteriormente confirmada, en parte, por los trabajos de otros investigadores que se han dedicado a la representación literaria de Tijuana; entre ellos, Miguel Angel Pillado, con su tesis *La ciudad de una y mil caras. Nociones de Tijuana y la identidad tijuanense* (2014), quien incluyó a Rosina Conde, renunciando a Francisco Morales. Tanto

¹² Cabe aclarar que, aunque la primera intención fue la de abarcar todo el territorio fronterizo del norte de México, se ha decidido finalmente restringir el campo de investigación a Tijuana y sus alrededores. Dicha elección ha sido motivada por la extensión de la frontera entre México y Estados Unidos (que mide aproximativamente 3.000 kilómetros, según Víctor Klagsbrunn, [1988]) y presenta, por lo tanto, elementos heterogéneos, también desde el punto de vista de sus manifestaciones literarias y culturales. Klagsbrunn, editor de *Tijuana, cambio social y migración* (1988), hace hincapié en la dificultad de marcar con precisión el límite meridional de la llamada zona fronteriza, debido a la falta de acuerdo en las definiciones (a veces se incluyen entre los “fronterizos” sólo los municipios que limitan directamente con Estados Unidos y otras todos los estados donde dichos municipios se ubican).

¹³ Y sobre la frontera en general. Algunos autores tijuanenses han escrito también sobre otras ciudades y pueblos fronterizos, o han ficcionalizado la ciudad.

por razones temporales como por centrarse en la prosa,¹⁴ el presente estudio tampoco incluye la producción de Morales.

Distintos críticos —Palaversich, pero también Humberto Félix Berumen (2011), Édgar Cota Torres (2007), Miguel G. Rodríguez Lozano (2006) y el mismo Heriberto Yépez (2006)—¹⁵ han coincidido en destacar, antes de que se dieran a conocer estos autores “innovadores”, la tendencia a una representación “maniquea” de Tijuana. Pero ¿cuáles son los polos de dicha representación? El primero se conoce como la “leyenda negra” de Tijuana, aunque, según muchos autores, dicha leyenda se extienda en parte a toda la zona fronteriza; y el segundo se refiere a la visión de Tijuana desde el centro del país, que ha considerado la ciudad más “cercana” a Estados Unidos que a México, subrayando su “barbaridad” en sentido antipatriótico. A estos dos, se añade la visión optimista —a partir de los años 90— de quienes han definido la ciudad un laboratorio de la posmodernidad y de la hibridación¹⁶. Pero de esto ya nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

En *Tijuana la Horrible* (2011), Humberto Félix Berumen recorre la imagen negativa de la ciudad y la analiza a la luz de las teorías de Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault y Raymond Williams, entre otros. Al hablar de este imaginario negativo, Berumen se refiere tanto a sus residentes como a los fuereños, lo que resulta interesante a la hora de interpretar la relación de los escritores-ciudadanos con la leyenda negra y su popularidad casi mundial. Dicha leyenda sería una consecuencia del carácter fronterizo de la ciudad y, al mismo tiempo, de su contraposición con San Diego. Si esta ha proyectado una imagen de sí misma caracterizada por la “moralidad”, sobre todo durante la época de la prohibición, Tijuana ha aprovechado de las limitaciones que la Ley Seca¹⁷ imponía para desarrollar su economía particular, basada justamente en satisfacer aquellas necesidades que los ciudadanos estadounidenses no podían saciar en su país. De acuerdo con Félix Berumen fueron entonces la ubicación geográfica (la frontera) y la contingencia histórica (la prohibición) las causas de la construcción de un discurso (que luego llegaría a ser un mito), que impone la imagen de la ciudad producida “al otro lado”.

Pilares de dicha representación son, de acuerdo con el autor, la imagen de Tijuana como prostituta y su vínculo con la idea de degradación urbana y social. Con respecto al primer elemento, la ciudad ha sido narrada a lo largo del siglo XX como la Babilonia bíblica, condenada por sus vicios, cuyo símbolo ha sido el casino de Agua Caliente, un complejo turístico que incluía

¹⁴ Se analizan aquí ciertas poesías escritas por autores del corpus seleccionado, pero se trata de referencias puntuales, vinculadas al trabajo de escritores estudiados sobre todo por sus obras narrativas.

¹⁵ Aquí la referencia es a TijuanoLOGÍAS, aunque, como se explica más adelante, Yépez juega constantemente con el lugar común sobre la ciudad.

¹⁶ En particular, García Canclini, como se explicará en los capítulos siguientes.

¹⁷ Conocida también como Ley Volstead, prohibió el consumo de alcohol en Estados Unidos. Véanse capítulos siguientes.

también campos de golf, hoteles etc. y que fue visitado a menudo por reconocidos protagonistas de la vida tijuanaense. Sobre la relación Tijuana-degradación, cabe recordar que la urbe ha llegado a ser metáfora de todas las metrópolis —y de los barrios dentro de estas— donde los lazos sociales se han ido quebrando y donde reinan el desorden y los vicios. De acuerdo con Félix Berumen este último aspecto se ejemplifica en la existencia, en varias ciudades tanto de México como de Estados Unidos, de lugares o barrios pobres conocidos como “Tijuanitas”, caracterizados, entre otras cosas, por la presencia de bandas.

Desde el punto de vista literario, destaca el número de escritores que, tanto en México como en los Estados Unidos, han representado a Tijuana como un lugar maldito: Dashiell Hammett, Henry Miller, Raymond Chandler, por un lado, José Revueltas y Sergio Pitol, por el otro, son sólo algunos de ellos. El cine, los narcocorridos y otras expresiones de la cultura popular no han hecho sino contribuir al fortalecimiento de este mito que —como se ha dicho y como se verá en las palabras de algunos de los escritores que se analizarán a continuación—, está presente incluso en el imaginario de los artistas locales. Sin embargo, el mito¹⁸ al que se acaba de hacer referencia, claramente, es también objeto de conflicto. Sectores sociales distintos (empresarios, académicos, artistas) promueven versiones a veces muy divergentes de la imagen de Tijuana, relacionadas con sus particulares intereses. La representación propuesta desde la capital del país, por ejemplo, ha coincidido con la difundida por EE.UU., viéndose, por otro lado, en conflicto con la de los empresarios de las maquilas y de otros establecimientos industriales fronterizos que han querido cambiar la imagen negativa de la ciudad por otra, que permitiera atraer las inversiones en la zona. Durante los últimos años, la narración sobre Tijuana se tiene que analizar en el marco más amplio del relato sobre la violencia en el país y esta, a su vez, tiene que ser estudiada como posible objeto de conflicto. La violencia en México es un hecho real y muy visible en los medios de comunicación. Sin embargo, la imagen de un país al borde del caos puede resultar útil a los sectores políticos y sociales de la población que quieren justificar “el concurso más amplio de las llamadas fuerzas del orden tanto policíacas como militares” (Santos Gómez, 2014: 276). El imaginario negativo sobre Tijuana, además, se inscribe en el marco de un discurso más amplio, que se refiere a toda la frontera norte. De acuerdo con Édgar Cota Torres (2007), quien cita a Norma Klahn, toda la línea fronteriza entre México y Estados Unidos estaría enmarcada por discursos, nacidos en los EE.UU., que construyeron una imagen:

inferior del mexicano como el Otro a quien, siguiendo una agenda nacionalista, se le consideró patológicamente diferente: diferencia que lo definió más como bárbaro que como civilizado, como un ser relacionado a lo irracional y al temor que produce la diferencia física, la enfermedad.

¹⁸ Si bien la definición de lo mítico se desarrolla en el marco teórico, aquí se hace referencia a la construcción estereotipada y “abstracta” de la ciudad, su construcción como mito, llevada a cabo desde afuera como desde adentro, aunque de forma distinta.

Por lo tanto, se le relegó conceptualmente al “desorden”. Esa diferencia hizo del mexicano al sur de la línea divisoria, un ser peligroso para el orden privilegiado del norte de la frontera. (Cota Torres, 2007: 13)

Por otro lado, de acuerdo con Cota Torres, sería el mismo mexicano quien se apoderaría de este discurso peyorativo, para modificarlo y utilizarlo como herramienta de resistencia. Al mismo tiempo, el autor comparte la idea de Félix Berumen, según el cual a una visión estereotipada de la frontera por parte de los estadounidenses corresponde otra, igualmente estereotipada, llevada por el centro del país hacia su frontera norte. Cota Torres hace hincapié en la idea que desde la Ciudad de México se tiene de la frontera norte y de sus ciudadanos: una comunidad más cercana a los vecinos que a los propios mexicanos. De alguna forma, una vez más, “ajena”.

Cota Torres, como Diana Palaversich y otros, enseña la existencia de un grupo de escritores que trata de salir de esta representación estereotipada. En su caso se trata de Gabriel Trujillo Muñoz, Luis Humberto Crosthwaite y Rosina Conde. La representación caracterizada por los lugares comunes se reemplaza en la obra de los tres autores, de acuerdo con Cota Torres, por una narración donde destacan las tensiones, que relatan las especificidades de la condición fronteriza. Al mismo tiempo, el crítico propone que la construcción de la así dicha leyenda negra ha sido el resultado de un proceso parecido al que Edward Said describe en *Orientalism* (1978): como en la obra de Said se propone que el Oriente fuera considerado el producto, una reacción o una proyección del pensamiento occidental, así la frontera norte de México existiría, en su representación hegemónica, sobre todo como objeto de un discurso que nace en los EE.UU. o, como mucho, en el centro de México. Sin embargo, Cota Torres sugiere que, a pesar de esta persistencia, en la zona fronteriza también se da un espacio cultural donde los que rechazan y los rechazados de todas formas interactúan, naciendo justamente de la tensión y del conflicto su voz propia y original, la de “una condición humana en un espacio geográfico en constante flujo y en constante adaptación” (Cota Torres, 2007: 15). Es, por lo tanto, tesis del autor el hecho de que:

lo que caracteriza lo fronterizo no es una condición bipolar, dialéctica, entre Norte-Sur, Distrito Federal-Tijuana/Mexicali, superior-inferior, sino una condición de relaciones complejamente rizomáticas, en una densa madeja social [...] Esas relaciones rizomáticas también incluyen los prejuicios del norte y del centro así como la resistencia a esos juicios y estereotipos. (Cota Torres, 2007: 15)

Finalmente, lo que Cota Torres rechaza de la así dicha leyenda negra es la visión estática del espacio fronterizo, afirmando que éste se encuentra más bien en constante redefinición. En cambio, propone que los estudios posmodernos (él cita a García Canclini, pero también a Deleuze y a Guattari y el concepto de *plateau* desarrollados por ellos) resultan más útiles para entender los fenómenos que en el espacio fronterizo se dan.

Volviendo a nuestros autores y a su vínculo con el territorio, los escritores elegidos son o eran todos tijuanaenses¹⁹ e, incluso en los dos casos en que nacieron en lugares distintos (Rosina Conde en Mexicali, Regina Swain en Monterrey), se criaron en la ciudad (o entre la ciudad y sus cercanías, como Regina Swain, entre Tijuana y Ensenada), y su obra está vinculada con esta, tanto por el contenido como por el tipo de relaciones artísticas que han marcado su trabajo. Swain, más allá de su obra, ha sido considerada por Luis Humberto Crosthwaite (1993) como un miembro de la “cofradía de Playas”; Mayra Luna, Heriberto Yépez y Rafael Saavedra han participado en el Tijuana Bloguita Front,²⁰ han animado concretamente la vida artística y cultural de Tijuana y han tenido relaciones personales que se han ido entrelazando con sus textos.

Rosina Conde, aun siendo la mayor de estos autores que publicaron sobre todo entre los años 90 y 2000, ha sido considerada su “maestra” y, a su vez, fue cercana a Federico Campbell, quien la introdujo en el mundo del trabajo editorial.²¹

El mismo Federico Campbell, en este sentido, sólo se puede incluir como parte de una introducción al contexto literario tijuanaense, por haber dejado la ciudad y haber escrito desde el centro del país, elemento que, en México, conlleva un número de consecuencias “políticas” y culturales relevantes, debido a las características peculiares de su campo literario. Si, con respecto a Rosina Conde se puede notar un “sentimiento de cercanía”, o el reconocimiento de un lugar común de enunciación por parte de los autores que forman parte del núcleo del corpus que aquí se ha elegido, aunque ella también haya vivido en un constante vaivén entre la ciudad y la capital de México, donde actualmente reside, no siempre se puede decir lo mismo con respecto a Campbell. Por lo menos por parte de Luis Humberto Crosthwaite, por ejemplo, dichas cercanías o lejanías intelectuales resultan bastante simples de hallar. En este sentido, es revelador su libro de relatos *No quiero escribir, no quiero* (1993), donde, por un lado, el autor hace visible con una dedicatoria su agradecimiento a Rosina Conde en el texto “¡Largo y sinuoso caminito a la escuela!” y, por el otro, en “Si por equis razones Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana” destaca la diferencia entre el destino literario de los tijuanaenses que se quedan en la ciudad y el de los que —como Campbell— se alejan de ella para seguir su carrera en la capital del país. También Rosina Conde se ha alejado de la frontera en varios momentos de su vida; sin embargo, su actividad de escritora, editora y *performer* se reconoce más como perteneciente al entorno tijuanaense, también de acuerdo con los textos críticos sobre la literatura de la ciudad

¹⁹ Rafael Saavedra murió en 2013, Regina Swain en 2016.

²⁰ Como se explicará en la contextualización histórico-cultural, se trata de un grupo de blogs que surgieron en los primeros años de desarrollo de la blogosfera; muchos escritores mexicanos y tijuanaenses vieron en la red la posibilidad de multiplicar las formas de escrituras, acrecer su independencia, revolucionar la relación con el público, etc.

²¹ Véase “Entrevista con Rosina Conde”, en anexo.

(véase al respecto la selección propuesta por Humberto Félix Berumen en sus distintos ensayos y antologías sobre literatura de Baja California y de Tijuana).

Cabe, ahora, puntualizar nuestra preferencia por el término “fronterizo” en lugar de “norteño” con respecto a los escritores propuestos. Aunque Diana Palaversich (2007) haya escrito que las expresiones “literatura del norte” o “nueva literatura del norte” “llegaron a desplazar por completo la terminología [...] ‘literatura fronteriza’” o “el escritor fronterizo”, porque —de acuerdo con ella— se consideraban “nociones poco precisas y confundibles con el Border Writing chicano” (Palaversich, 2007: 10), hay que señalar que se discrepa de esta afirmación, debido a la particular naturaleza de Tijuana, nuestro principal centro de interés. Por tanto, en esta tesis se utilizarán, en este orden y con esta “jerarquía”, los términos “tijuanaense”, “fronterizo”, “norteño/del norte” y, claro está, “mexicano”. Esta elección ha sido tomada por distintas razones:

Siendo Tijuana el centro geográfico y cultural de nuestro trabajo, parece más preciso definir esta ciudad como “fronteriza” que como “norteña”, debido a su vínculo imprescindible con la frontera, con sus economías, con sus intercambios constantes con San Diego, con su historia y con el estigma del que ha sido protagonista y que la vincula a Estados Unidos.

Los críticos y teóricos a los que se hace referencia, aunque no excluyan el norte (hablan, algunos de ellos, desde el Colegio de la Frontera Norte), han desarrollado sus propuestas epistemológicas a partir del concepto de fronterizo, realizando trabajos sobre “economía fronteriza”, lo “transfronterizo”, etc...

Es cierto que la idea de “lo fronterizo” ha sido asociada sobre todo a los *border studies* y a la cultura chicana; sin embargo, no se pueden olvidar ni menospreciar los esfuerzos de definición de lo fronterizo desde México, por ejemplo, en los trabajos de Perla Ábrego (2011), Castillo y Tabuenca Córdoba (2002), Félix (2005 y 2011), y Giménez (2007), entre otros. Es decir, no parece la mejor opción secundar esta “apropiación” de lo fronterizo por parte de Estados Unidos, olvidando los esfuerzos y los éxitos investigativos, epistemológicos y creativos de los mexicanos/norteños/fronterizos. Es más, la doble concepción de la frontera por parte de los habitantes de los dos Estados (respectivamente, el norte y el sur de los dos países) es en sí un elemento interesante y críticamente productivo.

En el trabajo de los autores del corpus, las referencias a la frontera son constantes, a nivel extratextual e intertextual, tanto desde el punto de vista semántico como estético/formal. La frontera funciona como un dispositivo que explica/orienta/traduce la estructura de muchas de las obras analizadas, así como el lenguaje empleado, que no es “un” dialecto norteño, sino que se alimenta del diálogo y de la “contaminación” con el inglés (claramente no siempre, pero en

muchos casos). Además, aunque Yépez destaque el papel del norte como imán (2000), reivindica explícitamente, en una entrevista con Édgar Cota (2014), su “jerarquía de pertenencias”:

Soy primordialmente un escritor de mi ciudad, luego, un escritor de la frontera entre México y Estados Unidos, tal como se vive en Tijuana-San Diego, Baja California-California, después me experimento como un escritor del norte. De modo menos vital y menos interesante para mí, como un escritor dentro de una supuesta tradición “nacional”. (Cota, 2014: 255-256)

El autor explicita las características de la frontera vista desde el lado mexicano, características que tienen un vínculo y una importancia fundamental para entender la obra de los escritores tijuanenses y su forma de narrar la violencia: “la frontera que atraviesa mi obra es la frontera de México con Estados Unidos, específicamente, la de Tijuana con San Diego; se trata de una frontera geopolítica, militar, idiomática, racial, ilegal, desesperante, absurda” (Cota, 2014: 256). Por lo tanto, como se ha dicho, se sigue aquí el orden de denominación sugerido por Yépez, aunque otorgando mucha más importancia de la que él hubiera querido al elemento “mexicano”, sin el cual no se cree que estas obras se puedan realmente entender. Sobre este punto, de hecho, se discrepa del polémico escritor tijuanense.

La denominación “bajacaliforniano/bajacaliforniana”, en cambio, se deja en parte al lado por remitir a la idea de una literatura regionalista que no es la que aquí se presenta y que parece oponerse a la de fronterizo. Nuestros autores se sitúan en la frontera, lo que significa abrirse a una multitud de referencias, posibilidades e influencias, y no acotarse a un territorio y a su tradición específica de forma exclusiva.

Desde el punto de vista temporal, como se ha adelantado, el núcleo del corpus está representado por obras publicadas a partir de los años 90. Sin embargo, por la influencia ejercida justamente sobre los autores de dichas obras, se incluyen referencias al trabajo de Rosina Conde anterior a estas fechas.

El análisis de las obras se divide en tres momentos: en el primero, se hace una referencia de corte histórico y cultural a la obra de Federico Campbell, aunque él no forme parte del corpus en sentido estrecho. La segunda parte —con Rosina Conde como precursora y con Crosthwaite y Yépez— representa el centro del análisis; a cada uno de estos artistas se dedica un capítulo.

En la tercera parte, se reúnen las obras de Rafa Saavedra, Regina Swain y Mayra Luna, porque su trabajo resulta reducido, si comparado a el de los demás antes mencionados, en parte por haber fallecido en temprana edad (Saavedra y Swain), en parte por haber publicado un número limitado de trabajos de ficción, frente a la producción ensayística y, en el caso de Luna, a su actividad como terapeuta Gestalt. También la bibliografía crítica sobre Swain, Luna y Saavedra es muy reducida, lo que ha determinado, por nuestra parte, la necesidad de acercarse a sus textos

de una forma distinta. Por otro lado, los tres muestran características similares, y justamente en estas se ha centrado nuestro trabajo en el capítulo correspondiente.

PRIMERA PARTE
MARCO CONTEXTUAL
Y TEÓRICO

I. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL

En este capítulo se contextualizan algunas categorías que son objeto de interés en nuestro análisis. Entre ellos, destacan la violencia contra las mujeres, la criminalidad, la migración, las maquilas y la presencia femenina dentro de ellas. También, se desarrollan brevemente algunos aspectos sobre el panorama cultural en Tijuana durante los últimos treinta años, que pueden ayudar a entender, en el plano histórico y social, conceptos que en el próximo capítulo se abarcarán teóricamente, como, por ejemplo, el del vínculo entre Tijuana y la posmodernidad. Dicho esto, para empezar, cabe dar unos pasos atrás y enfrentarse a la particular historia tijuanaense.

A diferencia de muchos importantes centros urbanos de México, Tijuana no fue fundada durante la época colonial, sino en años más recientes: el 11 de julio de 1889, según Martín Zenteno (1995), quien, en “Del rancho de la Tía Juana a Tijuana: una breve historia de desarrollo y población en la frontera norte de México”, analiza los principales acontecimientos que han marcado la historia de la ciudad, desde su fundación hasta mediados de los años 90. Zenteno, quien en dicho artículo actualiza el contenido de su texto “Migración hacia la frontera norte de México: Tijuana, Baja California”, publicado por El Colegio de la Frontera Norte en 1993, afirma que la base del crecimiento demográfico en Tijuana y en otras ciudades limítrofes ha sido la cercanía con Estados Unidos.

En los primeros años de su historia, Tijuana tuvo más vínculos con Estados Unidos que con México, y su economía se desarrolló sobre todo en el sector del turismo o de las actividades de ocio destinadas a los estadounidenses. Fue de especial relevancia en este sentido la Ley de Prohibición aprobada en los EE.UU. en 1919, conocida también como “Ley Seca”.²² Desde entonces “[u]n verdadero aluvión de turistas se volcó hacia Tijuana, en la que por lo demás se permitieron los juegos de azar y algunos años antes se había inaugurado el primer hipódromo” (Küsel, 1988: 14). Tras el fin de la Ley Seca y debido a la crisis económica mundial de 1929, sin embargo, de acuerdo con Corina Küsel, la afluencia de turistas se agotó y, al mismo tiempo, empezaron a volver a México los que habían migrado durante los años anteriores. Fueron estos retornados los que se asentaron en las que entonces eran las afueras de la ciudad, donde surgieron las colonias Libertad e Independencia. Küsel señala, no obstante, que también debido a la crisis, Tijuana y Ensenada fueron declaradas, en 1933 “perímetros libres para el comercio internacional” (1988: 15).

²² La ley seca, o ley Volstead, o ley nacional de la prohibición fue el resultado de la acción de los distintos movimientos sociales que se oponían a la producción y al consumo de alcohol, siendo aprobada en 1919 en los Estados Unidos.

Según Zenteno (1995), entre 1930 y 1990 Tijuana multiplicó 66 veces su población, siendo la época entre 1940 y 1960 la que hizo registrar, para la frontera norte, el aumento más significativo. Küsel hace hincapié en el hecho de que la década de los 40 marcó el comienzo de la edad moderna de Tijuana, caracterizada por un relevante crecimiento económico y por un muy rápido incremento del número de los habitantes. El Programa de Braceros, estrenado en 1942 en los EE.UU., preveía la posibilidad de “importar” mano de obra barata en el país, y, al mismo tiempo, favorecía la migración masiva desde el sur de México hacia el vecino del norte, causando también un aumento vertiginoso de la población en Tijuana, donde, además, quedaban estancados los que no lograban encontrar trabajo al otro lado de la frontera, o que de esta volvían. Tanto la Ley Seca —que fomentó en la frontera norte de México el mercado de productos y servicios no disponibles en EE.UU.— como la institución del perímetro libre para el comercio internacional y el Programa de Braceros —que permitía a los empresarios de EE.UU. no perder sus negocios durante la Segunda Guerra Mundial y durante las campañas militares en las que el país estuvo involucrado hasta los años 70, y de aumentar sus ganancias a través de mano de obra importada y barata— constituyen, aquí se propone, los estrenos de lo que en años más recientes se ha conocido como globalización. Es a partir de entonces que la frontera norte y Tijuana han empezado a ser centinelas o vanguardias de cambios que, más tarde, se han vivido en otras partes del mundo. Estos años fueron también los que dieron lugar a la consolidación urbana. Tras el establecimiento de la base naval norteamericana en San Diego, durante la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo gracias al buen estado de la economía después de la Guerra, Tijuana confirmó tener una relevancia estratégica. Su importancia llevó al desarrollo también de la economía de la región, al punto de que “la prosperidad de California se vio reflejada en la economía y demografía de Tijuana” (Zenteno, 1995: 116). Los soldados estadounidenses (como está narrado de forma excelente en los textos de Rosina Conde y de Heriberto Yépez, quienes a menudo los describen en los bares y clubs de la ciudad), siguieron buscando diversión en Tijuana, donde, por dicha razón, proliferaron los ya presentes centros de comercio y de ocio.

Tras el fin del Programa Bracero en 1964, la vuelta a México de una parte importante de la población que había estado empleada en este trajo consigo dificultades a la hora de absorber tantos trabajadores. Ésta fue una de las razones que llevó a realizar el Programa de Industrialización Fronteriza (PIF), a partir de 1965, cuyos principales objetivos fueron crear empleo para la población sobrante y mejorar el nivel de vida de los ciudadanos de la frontera, así como innovar la manufactura nacional. El programa habilitó la importación de materias primas y equipo de capital, lo que determinó que pudieran instalarse empresas con capital cien por ciento extranjero.

Todos estos cambios aquí mencionados llevaron al surgimiento de la Industria Maquiladora de Exportación (IME) en la frontera norte. Zenteno —haciendo referencia a una investigación de Tamayo y Fernández de 1983— afirma que cinco años después del estreno del PIF había 30.000 empleos en el sector maquilador, que llegaron a ser 60.000 en 1975 y 120.000 en 1980. En Tijuana, de acuerdo con el autor, la IME empleó a poco más de 9.000 trabajadores hacia 1974, mientras que estos crecieron sólo en 1.600 unidades entre 1974 y 1979. El escaso número de empleados en estos años estaría motivado, de acuerdo con él, por la recesión económica norteamericana, que causó el cierre de varias empresas maquiladoras, y por la sobrevaluación del peso frente al dólar entre 1970 y 1980. Además, Zenteno, basándose en el trabajo de Carrillo y Hernández (1985), recuerda que en ese período la Industria Maquiladora no solucionó los problemas de desempleo de toda la población fronteriza, siendo la mayoría de los nuevos empleados no tanto hombres, braceros y desempleados, sino mujeres atraídas por la frontera norte y por sus posibilidades desde otros rumbos del país. En el caso de Baja California, además, donde en 1970 se concentraba el 60% de las manufacturas fronterizas, los programas no tuvieron mucho éxito porque estaban dirigidos a soportar actividades incipientes, mientras que en este estado ya existía una industrialización importante.

La población empezó a disminuir en la década siguiente debido a la reducción del precio del algodón, producto que había sido la principal base de desarrollo de la economía fronteriza. En la década entre 1970 y 1980 el aumento de la población fronteriza tuvo un nivel inferior al de la población nacional, pero esto no estuvo motivado por una disminución de la migración hacia la frontera, sino por un crecimiento de la migración de esta hacia los Estados Unidos. La recesión económica norteamericana de mediados de los años 70, que deriva en el cierre de varias empresas en EE.UU., es una de las causas del crecimiento de la Industria Maquiladora en Tijuana, a su vez fuente de atracción en la frontera de un tipo de mano de obra distinto de lo que se había conocido hasta entonces: mujeres jóvenes o muy jóvenes. Esta situación ha llevado a que Tijuana desde entonces sea conocida popularmente como “Maquilópolis” o “Maquilandia”, de acuerdo con Heriberto Yépez, uno de sus más destacados observadores y cronista (2006: 17).

Cabe aquí abrir un paréntesis sobre la particular estructura social que la industria maquiladora ha favorecido, y el papel particular de las mujeres dentro de esta. El vínculo entre trabajo en la maquila, condición de género y estructura familiar ha sido objeto de distintos estudios. Entre ellos, destacan los de Olivia Ruiz Marrujo y Laura Velasco Ortiz, Alejandro Canales Cerón, Silvia López Estrada, Ma. del Rosío Barajas Escamilla y Maritza Sotomayor Yalán, y de Ma. Eugenia de la O Martínez —recopilados en *Mujeres, migración y maquila en la frontera*

norte (1995)—. A estos se le agregan los de María José González López (1996), en cierta medida el de Jorge Carrillo (2014), y el de Areli Veloz Contreras (2017).

Hasta aproximadamente el final de los años 80, una de las características de ciudades como Tijuana o Ciudad Juárez, por ejemplo, es el hecho de que fuera más simple para las mujeres que para los hombres encontrar empleos formales, justamente debido al crecimiento de la industria de exportación (Ruiz y Velasco, 1995). Sin embargo, las autoras destacan que los sueldos de las mujeres son prácticamente el de la mitad que el de los hombres. Factores como la edad de las trabajadoras, el número de hijos, así como la familia de la que procedían (nuclear, extendida etc.), también han condicionado, según los estudios mencionados, el tipo de trabajo desempeñados por ellas y su mayor o menor movilidad: las mujeres solteras tendrían el predominio (López Estrada, 1995), “las ‘jefas’ del hogar rotan menos que las ‘hijas de familia” (Ruiz y Velasco, 1995: 27), dándose, según parece, una relación evidente entre el ciclo de vida personal y familiar, y el comportamiento laboral. Esta relación entre familia y maquila, entre modelos de organización de los hogares y modelos de organización industrial, ha sido analizada por Silvia López Estrada (1995). La autora afirma que “la especialización ocupacional de las unidades domésticas depende de un conjunto de variables. Mientras que a nivel familiar actúan las características de los hogares, a nivel individual el género es un factor determinante. Por otra parte, las características de los mercados de trabajo urbano-regionales también ejercen influencia” (López Estrada, 1995: 171). Así, López Estrada plantea que en las familias extendidas hay más presencia de alguna empleada en las maquilas, debido al hecho de que “[las familias extendidas] cuentan con esta fuerza de trabajo disponible y con las condiciones para que su participación se dé debido a su tamaño” (1995: 172) y que, por otro lado, en la maquila el control ideológico de la familia se extendería a la fábrica, para “abaratar la mano de obra femenina en relación con la masculina” (López Estrada, 1995: 173). Por otro lado, las investigaciones citadas por Ruiz y Velasco (Fernández-Kelly, 1984; Venegas y Barrera, 1985) hacen hincapié en las distintas motivaciones que los empresarios, por un lado, y las observadoras de las nuevas tendencias laborales, por el otro, han dado con respecto al empleo de mano de obra femenina en las plantas. Si los primeros han justificado dicha elección con características “femeninas” como la paciencia, las segundas han definido a las mujeres trabajadoras como un conjunto altamente explotable, por ser de fácil control.

Durante los años 80, cuando México vivió una de las peores crisis económicas de su historia reciente, Tijuana encontró las condiciones necesarias para salir del estancamiento económico sufrido en la década anterior. A mediados de dicha década, frente a una contracción del producto interior bruto y al aumento del desempleo a nivel nacional, en la ciudad se dio un

crecimiento del empleo de un 7% en 1986 y la industria fronteriza siguió en auge, gracias también a la mano de obra barata, atrayendo capitales internacionales. De acuerdo con Martín Zenteno, Tijuana se convirtió entonces en “una excelente plataforma para el despegue del nuevo modelo industrial exportador que el gobierno mexicano ha postulado como fórmula para librar la crisis. La IME, a comienzo de los ‘90, generaba un poco más de 65.000 empleos” (Zenteno, 1995: 147). Al mismo tiempo, la sobrevaluación del peso —aunque no haya significado siempre un estímulo a la inversión industrial— ha tenido un papel importante al permitir una mayor capacidad de adquisición de bienes por parte de los ciudadanos fronterizos. Todo esto favoreció que a mediados de los años 80 Tijuana se convirtiera en uno de los centros urbanos más dinámicos del país: mientras la demanda de bienes y servicios se contraía en el interior de México, debido a la crisis económica, subía en la ciudad. Según Olivia Ruiz Marrujo y Laura Velasco Ortiz (1995) —quienes citan un estudio de Corona (1991)—, en 1990 el 16,3% de la población mexicana vivía en los estados fronterizos del norte. La misma tendencia, de acuerdo con las autoras, se manifestaba en los estados fronterizos del sur de EE.UU., donde se registró, desde 1930 hasta 1980, un crecimiento de la población superior al del resto del país.

Dicho lo anterior, y ya entrado en los noventa, cabe señalar que 1994 es una fecha fundamental para México. El 1 de enero se hizo vigente el North American Free Trade Agreement (NAFTA), también conocido como Tratado de Libre Comercio de América del Norte y, el mismo día, los zapatistas de Chiapas se levantaron contra el acuerdo, considerado el símbolo del sistema neoliberalista que acabaría con la economía nacional, pero, más aún, con los territorios indígenas y campesinos, su producción tanto material como simbólica y su cultura (Subcomandante Marcos, 1996). El objetivo oficial del NAFTA es la gradual eliminación de los impuestos en el comercio entre EE.UU., México y Canadá, y también la abolición de las restricciones a las inversiones entre los tres países. Al mismo tiempo el acuerdo introduce nuevas normas para la protección de la propiedad intelectual de empresas que trabajan e invierten en el país. De entre las consecuencias más inmediatas del pacto destacan la disminución de los precios de los productos de la agricultura de EE.UU. (debido a los apoyos nacionales al sector), que a su vez causa la pérdida de competitividad de los pequeños productores campesinos mexicanos, quienes no logran enfrentarse a la competencia de las grandes empresas internacionales. Además, el NAFTA ha empujado la migración mexicana hacia el norte, tanto a la frontera como al otro lado de la línea.

Asimismo, el año 1994 también se recuerda por el así llamado “Error de diciembre”. La expresión, del presidente Carlos Salinas de Gortari, quería aludir al hecho de que la crisis económica que estalló durante aquel año fuera responsabilidad del nuevo presidente, Ernesto

Zedillo, y no de su propia administración, durante el sexenio anterior. Hoy la crisis se explica como una de las consecuencias del Tratado y, a la vez, consecuencia del hecho de que el presidente Salinas utilizó bonos comprados y vendidos en pesos, pero cotizados en dólares y, por lo tanto, pagados de acuerdo con el cambio que había en el momento de la transacción, para financiar su Gobierno. Salinas, además, privatizó el banco nacional y aumentó la presión fiscal en el país. Dicha crisis, que tuvo repercusiones mundiales y que se conoció también con el nombre de “efecto tequila”, empezó por la falta de reservas internacionales; en el inmediato, causó la devaluación del peso mexicano, y, contextualmente, enseñó el nivel de conexión que la economía internacional había ganado ya a los pocos años de globalización neoliberal.

El mismo levantamiento zapatista, cuyas noticias e instancias llegaron también en Tijuana, de acuerdo con un observador como Carlos Monsiváis, no habló sólo de la condición indígena, sino de cuestiones que tenían que empezar a preocupar a todos los mexicanos. Cuestiones vinculadas con la desigualdad económica, así como con la subalternidad de varios sectores de la población. En una entrevista con David Thelen de 1998, Monsiváis señaló:

In a way, the Zapatistas have transformed the cultural landscape. [...] It's incredible that for the first time in Mexican history we have begun to problematize racism, the misery and inequality with respect to Indian rights. [...] Chiapas, now, is not only the Indian situation, but the tragedy of a country historically stricken by poverty.²³

Hoy, el balance de las medidas económicas llevadas a cabo con los acuerdos de libre comercio está debatido. De acuerdo con Heriberto Yépez —cuya obra de ficción es objeto de análisis en el capítulo correspondiente, pero cuya producción ensayística y crítica también ha sido útil como base para el estudio del contexto fronterizo—, dicho balance es decepcionante. En *Tijuanologías* (2006), el autor cita a Sanford Kwinter:

[c]omo efecto de los nuevos ímpetus económicos y políticos (el TLC, el Gatt), la urbanización transfronteriza está produciendo alguno [sic] de los más desconcertantes patrones de colonización y acumulación de capital en Estados Unidos. El boom de las maquiladoras (fábricas de firmas estadounidenses que contratan mano de obra mexicana barata, que además están exentas de ciertas regulaciones, tarifas y aranceles) a través de la frontera México-Estados Unidos ha multiplicado la población de la región hasta ascender a 12 millones de personas. El costo humano, ambiental y de salud, sin embargo, está cerca de ser catastrófico... (Yépez, 2006: 5)

Yépez —cuyo amor-obsesión un tanto irónico hacia su ciudad será objeto de análisis en el presente trabajo desde distintas perspectivas—, traza en *Tijuanologías* un retrato de Tijuana como una ciudad símbolo de la globalización, pero sin el optimismo que la idea de porvenir asociada con esta inspiraría: “Una ciudad con todo el futuro del mundo globalizado, pero sin ningún porvenir” (Yépez, 2006: 13). Más allá de la relación entre la estética de la posmodernidad y la

²³ Thelen, David (1998): “Mexico’s Cultural Landscapes: A Conversation with Carlos Monsiváis”, entrevista publicada por la página web: <http://archive.oah.org/special-issues/mexico/cmonsivais.html>. Consultada en enero 2018.

reflexión teórica sobre el mito —en los que nos detendremos en los próximos capítulos—, a través de las palabras de Heriberto Yépez es posible hallar ciertas características de la ciudad a partir de los años 90: los contrastes, la violencia, la alienación de los trabajadores de las maquilas. “Tijuana es marca. Tijuana es prostituta. Tijuana es esperanza” (2006: 14), siendo, sin duda, el oxímoron el mayor símbolo de los citados contrastes. Hoy, Tijuana representa el encuentro imposible entre norte y sur y, sin embargo, también la imposibilidad de detener el intento para que este encuentro sea finalmente posible, no obstante muros y drones vigilando la frontera más transitada del mundo.

Junto a lo anterior, al hablar de Tijuana se hace a menudo referencia, por un lado, al pastiche,²⁴ a la violencia, la droga y la drogadicción; y a la exaltación de todo lo que es híbrido, multifacético, nuevo, en movimiento, globalizado, hiperrepresentado, por otro. Yépez tiene el mérito —aunque juegue con el mito de su ciudad y se refiera al lugar común de forma despectiva para utilizarlo a su vez—, de haber hablado de las condiciones prácticas de muchos de los que viven en la ciudad. Más allá de los turistas y de la parte de ciudad que trabaja para y con ellos, más allá de la ciudad burguesa y comerciante descrita por Rosina Conde, más allá de las fiestas electrónicas narradas en los “postcards” de Rafael Saavedra; del cruce en el fin de semana y de las parejas en crisis analizadas por Mayra Luna, en Tijuana hay hambre. Frente a este punto, refiriéndose polémicamente al artículo de Juan Villoro, publicado en el 2000 en *Letras Libres* y titulado “Nada que declarar. Welcome to Tijuana”, Yépez afirma:

la bestia urbana de la ciudad no es la decena de burros-cebras que hay en Tijuana sino los millares de perros callejeros, verdaderos monstruos cabisbajos que pululan por todas las calles y cerros de la ciudad. Los 150 mil perros callejeros de la ciudad, según cifras oficiales, y que producen, diariamente, 35 toneladas de cagada. Tales perros sarnosos, tatemados, huesudos, son los animales que encarnan la condición limítrofe típica de Tijuana y el país entero. (2006: 76)

Yépez, con su estilo que lleva a lo extremo la representación de la pobreza, de lo sucio, de la pobreza —es decir, de la violencia social— nos permite ahora introducir más concretamente algunos temas.

I. 1 Siglo XXI: Tijuana entre violencia y droga

¿Qué consecuencias han tenido los acontecimientos de los últimos 30-40 años en Tijuana y en la frontera? Las palabras de Yépez ya nos permiten hacer un primer balance. Sin embargo, es la académica Josebe Martínez quien ofrece una síntesis que resume algunos de los temas que se han

²⁴ Según Jameson (2008), se trata de una forma de imitación que, sin embargo, se diferencia de la parodia por no tener el impulso satírico de esta, siendo una “parodia que ha perdido su sentido del humor” (Jameson, 2008: 170). Véase marco teórico.

presentado hasta este momento: la economía neoliberal, la presencia de las maquiladoras y la vulnerabilidad femenina en dicho contexto. Martínez afirma que, en la línea entre México y EE.UU. “se ha construido el límite del tercer mundo: factores de género, raza y clase social confluyen aquí en una eclosión económica y cultural cuya expresión más brutal son los cientos de cadáveres de mujeres mutilados y vejados que han aparecido en el desierto que rodea a las industrias maquiladoras” (2008-2009: 82). La autora se refiere en particular a los feminicidios²⁵ en los alrededores de Ciudad Juárez, donde se ambienta su novela *Ciudad final* (2007), escrita bajo el pseudónimo de Kama Gutier. Sin embargo, la desaparición de mujeres y el feminicidio son fenómenos muy presentes en Tijuana También²⁶ y, aunque en muchos casos tenga lugar en el hogar, o por parte de hombres de la familia, las condiciones de precariedad sufridas en toda la frontera son las mismas, resultando ser las mujeres resultan los sujetos más desamparados. Las obreras de las maquiladoras, quienes de día contribuyen a la producción de elementos de la más sofisticada tecnología, por la noche viven a menudo en barrios sin infraestructuras, sin iluminación pública, ni servidos por los medios de transporte públicos, a veces sin contar con los suministros de agua ni otros servicios básicos.

En este punto, Tijuana pasa a compartir varias características con Ciudad Juárez: se trata de ciudades fronterizas que han vivido un crecimiento rapidísimo y poco o nada controlado, que cuentan con una enorme población “flotante”, y con una historia de relaciones con Estados Unidos basada en el mismo tipo de comercio (legal e ilegal). Asimismo, la identificación con la diversión, el ocio y todo lo que estaba prohibido en el país vecino, la migración e, históricamente, el empuje de esta a partir de los programas de braceros. Finalmente, el haber sido objeto y territorio de los programas de la Industria Maquiladora y de otros proyectos económicos neoliberales, donde empresarios del llamado primer mundo han invertido en el tercero debido al coste baratísimo del trabajo local.

Por otra parte, y pese a que a lo largo del tiempo haya aumentado la participación masculina en la industria maquiladora, el empleo de las mujeres en esta ha constituido y constituye un rasgo peculiar del panorama social fronterizo, lo que ha llevado, entre otras cosas, a que “el contingente laboral, productivo y sexual” (Martínez, 2008-2009: 83) sea donde se ejecutan

²⁵ El término “feminicidio” fue introducido por la antropóloga mexicana Marcela Lagarde (2008), como traducción del inglés *femicide*. De acuerdo con Martínez corresponde al “término utilizado para denominar los asesinatos múltiples de mujeres identificándolos como crímenes de lesa humanidad” (2008-2009: 83).

²⁵ En febrero de este año se contaban 26 mujeres asesinadas en la ciudad de Tijuana, de acuerdo con la Procuraduría General de Justicia del Estado. Fuente: debate.com.mx.

²⁶ En febrero de este año se contaban 26 mujeres asesinadas en la ciudad de Tijuana, de acuerdo con la Procuraduría General de Justicia del Estado. Fuente: debate.com.mx

los asesinatos. En este sentido, es de destacar también la construcción misma de los patrones de género en México, su repetición a través de las familias y de la cultura informal.²⁷

De entre los acontecimientos citados por Yépez y por los comentaristas e historiadores de la ciudad en los últimos 20 años, cabe recordar la elección a la presidencia municipal, en 2004, de Jorge Hank Rhon, del Partido Revolucionario Institucional. Hijo de Carlos Hank González, ex gobernador del Estado de México y considerado líder del llamado Grupo Atlacomulco,²⁸ Jorge Hank empezó su actividad en Tijuana como empresario, dando vida al Grupo Caliente, que gestionaba un hipódromo, hoteles, centros comerciales y de apuestas (Maldonado, 2015). También fue propietario del club Tijuana de fútbol. En los años anteriores a su elección, Hank fue acusado de distintas actividades ilegales, de entre las cuales se encuentran la importación ilegal de bienes de lujo del exterior. También se ha hablado de su posible responsabilidad, como mandatario, del asesinato en 1988 de Héctor Félix Miranda, fundador, junto con Jesús Blancornelas, del semanario *Zeta*. Héctor Félix denunciaba, a través de su columna en el semanario, la corrupción y las violencias de empresarios y políticos locales, y sus lazos con representantes de la política nacional, lo que ha sido considerado un posible móvil de su homicidio. Como autores materiales del crimen fueron acusados y sentenciados Victoriano Medina Moreno, expolicía judicial del estado de Baja California y guardia en el hipódromo Agua Caliente, y su jefe, Antonio Vera Palestina (Mosso Castro, 2017), jefe de seguridad en el mismo hipódromo, pero no fueron llevadas a cabo investigaciones sobre el autor o los autores intelectuales, aunque Vara había recibido un pago de 10.000 dólares el mismo día del crimen. En 2011, Hank fue detenido por miembros del ejército mexicano en su residencia tijuanaense, donde se hallaron decenas de armas de fuego, pero apenas diez días más tarde salió de la cárcel por falta de pruebas concluyentes para llevar a cabo el juicio. Este episodio es sólo una muestra de los innumerables casos de corrupción e impunidad política de la región.

En lo que respecta al siglo XXI, en la primera década de los 2000 Tijuana ha vivido una crisis profunda, causada por la violencia de la guerra entre los cárteles del narco. Más bien, la crisis es consecuencia de la escisión violenta de la Organización Arellano Félix y de la subida de los que se han dado a conocer como “narconacos” (Alonso, 2013: 127), jóvenes reclutados en las colonias controladas por el narco y que tienen el papel de sicarios y torturadores de las organizaciones. Dichas figuras han tomado el lugar de los “juniors” o, han tenido un

²⁷ Cabe aclarar que, al no tratarse de un estudio sociológico o antropológico, estos fenómenos se leen en estas páginas en el marco específico de la literatura, dentro de los mundos narrativos de nuestros autores, que consideramos como reflejos y testimonios de la realidad.

²⁸ Presunta agrupación de políticos del Partido Revolucionario Institucional, cuya existencia no ha sido reconocida oficialmente por sus integrantes. Han habido muchos debates sobre la naturaleza de dicho grupo: para algunos sería una organización —con estructura y jerarquía formal—, para otros se trata más bien de un término utilizado por la prensa para referirse a supuestas relaciones familiares y de negocios entre sus integrantes.

protagonismo creciente a partir del momento en que estos han sido tomados presos, asesinados o han ido desapareciendo tras las investigaciones y la misma guerra entre facciones de la organización. El Cártel de los Arellano-Félix (CAF) empezó a ser más débil tras la muerte de Ramón Arellano en 2002, en un intercambio de disparos con agentes ministeriales, y tras la captura de Benjamín Arellano y de Javier Arellano, el “Tigrillo”. Los tres, fundadores del grupo, se han encontrado durante años entre los delincuentes más buscados por la *Drug Enforcement Administration* (DEA). A dichos acontecimientos se suma la detención de Gustavo Rivera Martínez en 2008, considerado el nuevo líder del CAF tras la captura del Tigrillo (Alonso, 2013). El 2008 en Tijuana empezó, así, con una serie de ejecuciones y secuestros “no autorizados” por la cumbre del CARTEL, y llevados a cabo por ciertos protagonistas del mundo de la droga que trataron de aprovecharse de las divisiones en la organización oficial para tomar el control de la plaza. Es aquí cuando Tijuana volvió a estar en el foco de atención de la prensa nacional e internacional, porque las células más violentas enfrentaban las órdenes del “Ingeniero”,²⁹ el nuevo líder del cártel, joven y sin experiencia. De esta forma, el 2008 pasó a ser un año de la lucha por el control del territorio, Tijuana y Baja California batieron el récord de crímenes del año. Los hombres del “Teo”³⁰ en Tijuana son los primeros en abandonar el “bajo perfil” utilizado anteriormente por los narcos, y empezaron a dejar a los adversarios sus mensajes a través de cadáveres mutilados, decapitados o torturados, es decir, ejecutando acciones violentas muy visibles, que han sido definidas como “narcoterrorismo” (Alonso, 2013).

Tras este recorrido histórico cabe preguntarse, ¿qué huellas ha dejado el narco en el tejido social de la ciudad? En esta línea, y al ser el objeto del presente trabajo el universo narrativo de ciertos autores, nos limitaremos a dar una pequeña muestra de esta huella, a través de las palabras de uno de ellos. En su artículo “Tijuana, B.C. ¿Cómo actúa una post-narco-cultura? (2012) Yépez recuerda que la ciudad fue “la primera narcocultura mexicana en salir del clóset” (s/p). Sin embargo, afirma el polémico escritor, que años después Ciudad Juárez le arrebató el centro del negocio y del interés mediático y, debido a las luchas entre los cárteles, la “plaza” de Tijuana se “relajó”. Al mismo tiempo, opina Yépez que, justamente por esta razón, la así llamada “guerra al narco” empezada por el presidente Calderón, no ha sido muy popular en la ciudad, que ya se encontraba “fuera” de la que se describió desde los medios de comunicación oficial como “una emergencia”. Por otro lado, Yépez se lanza a proponer —con su característica ironía— que la ciudad nunca perdería su “amor popular al narco, *en todas sus clases sociales*, desde empresarios hasta malandros” (2012: s/p, la cursiva es del original), por lo que el narco pasa a quedarse en su

²⁹ Fernando Sánchez Arellano.

³⁰ Teodoro García Simental, jefe de uno de los grupos más violentos en Tijuana. Formaba parte del cártel de los Arellano Félix, del que se separó para formar su propia organización. Fue capturado en 2010.

“mentalidad” como “un corrido sin letras, para disimularlo” (2012: s/p). Sin embargo, la de Yépez es una denuncia, no tanto de la actitud de los habitantes de la ciudad, sino de los que han permitido este panorama distópico. En particular, se trata de una denuncia bajo un cierto tono “cínico” pero que se puede entender a la vez como una desilusión popular. Es decir, la postura de Yépez deja entrever la idea de que sin el narco, de que aún eliminando el narcotráfico, “no cambiaría nada”, ya que apunta a una definición de los enemigos y de los problemas reales del país que trasciende el asunto de la droga. En este sentido, Yépez pasa a ser uno de los escritores que piensan que el problema “es el Estado”, por lo que se muestra incrédulo a las justificaciones de la supuesta guerra al narco. El autor, también es polémico hacia las visiones “utópicas” de Tijuana como laboratorio, como vanguardia, como modelo de hibridez, aunque siempre se mueva entre las definiciones, como jugando con ellas, con guiños constantes a uno u otro estereotipo. Ante esto, la definición que da de Tijuana es de una “post-narco-cultura”, en el sentido de que:

La post-narcocultura es una cultura en que lo narco ya perdió su función como prefijo porque narcocultura y cultura devinieron sinonimia.

Una post-narcocultura no ha rebasado al narco (imposible hacerlo) sino que lo ha normalizado.

Una post-narcocultura ya re-probó la alternativa. Nihilismo post-alternancia.

Ustedes podrán decirme: ¿qué chingados nos interesa la cultura de Tijuana? Como en los 80 decían cuando la frontera alertaba que íbamos hacia una época de narcociudades.

De nuevo Tijuana es laboratorio del futuro de la narcocultura nacional.

México se aferra al narco. Hoy se niega a verlo con sus narcoguerras: la de Calderón (de impunidad) y la del movimiento anti-Calderón (defensor del derecho a la droga y la inocencia incuestionable de todos los muertos).

¿Qué sigue para México? Todas las urbes serán Juárez. Y luego serán Tijuana. (Yépez, 2012: s/p)

Por otro lado, más allá de la violencia del narco, la particular condición vivida en la frontera norte de México favorece el surgimiento de otros tipos de violencia, que, de acuerdo con Manuel Valenzuela, cobran centralidad en el imaginario de las zonas fronterizas donde ciertos fenómenos, presentes también en otros contextos geográficos neoliberales, adquieren especial visibilidad. Valenzuela cita a Bourdieu y Wacquant sobre la reproducción de condiciones de desigualdad implicadas por la precariedad, así como a Bauman con respecto a los efectos de la precarización social que lleva al surgimiento de identidades “residuales” o “excedentes” (Valenzuela, 2012).

I. 2 Tijuana y la posmodernidad

A partir de los años ochenta, el gobierno de México puso en marcha un programa cultural que tenía el objetivo de hacer más fuertes los vínculos entre las poblaciones fronterizas y la cultura nacional, pensando que en las ciudades de la frontera el sentido de pertenencia nacional es

amenazado por la cercanía con EE.UU. En realidad, el Programa Nacional Fronterizo empezó ya a partir de los años 60 y fue desarrollado por Miguel de la Madrid y por Carlos Salinas de Gortari, a través del Programa Cultural de las Fronteras, cuyo objetivo era oponerse a la “norteamericanización” de la frontera norte (Lozano, 1991), supuestamente favorecida no sólo por la cercanía del vecino del norte, sino más bien por la mayor concentración de sus medios de comunicación (radios y televisoras) en esa parte del país. En este marco se creó en 1982, en Tijuana, el CECUT (Centro Cultural de Tijuana), aunque, según García Canclini, este: “existió primero como edificio y tiempo después como programa cultural” (Montezemolo, 2009: 143). La particular reputación de Tijuana (o los lugares comunes sobre ella), según el testimonio de García Canclini, explican el gran nivel de expectativa alrededor del CECUT, en el momento de su fundación, y la curiosidad sobre el tipo de oferta cultural que surgiría del Centro.

Más adelante, en los años 90, tuvo lugar inSite, un importante evento cultural binacional organizado por artistas de Tijuana y de San Diego, que hizo hincapié en el nuevo “arte de frontera”. Es a partir de la segunda mitad de los años 80, y durante las dos décadas siguientes, cuando en Tijuana se hizo visible la contraposición entre quienes promovían la cultura heterogénea y compleja de la ciudad, por un lado, y “las políticas culturales unificadoras ejercidas desde la Ciudad de México, que pretendían establecer los cánones de la mexicanidad para los nortños” (Montezemolo, 2009: 147), por el otro. En este momento —según Canclini— se va imponiendo la idea de Tijuana capital de la posmodernidad, gracias a “procesos contemporáneos desafiantes para las ciencias sociales y las artes —reelaboración de relaciones entre metrópolis y periferias, creatividad interétnica, pasaje de las culturas nacionales a los flujos globalizados” (Montezemolo, 2009: 144). La vitalidad de este contexto multiétnico y multicultural, y el hecho mismo de que Tijuana parece desafiar los conceptos e ideas clásicos vinculados con el nacionalismo, llevan a algunos críticos —con ocasión de inSite— a opinar desde las páginas de *Art in America* y *Art Forum*, que Tijuana va a ser la nueva “Hong Kong”. Dicha relación entre Tijuana y la posmodernidad ha llegado a ser muy popular tras la publicación del, ya libro de referencia de Nestor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). En este afirma Canclini que:

Durante los dos periodos en que estudié los conflictos interculturales del lado mexicano de la frontera, en Tijuana, en 1985 y 1988, varias veces pensé que esta ciudad es, junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad. No tenía en 1950 más de 60.000 habitantes; hoy supera el millón con los migrantes de casi todas las regiones de México [...]. Algunos pasan diariamente a los Estados Unidos para trabajar, otros cruzan la frontera en los meses de la siembra y la cosecha. (293-294)

Más adelante, destaca el autor las medidas que, de acuerdo con él, habrían hecho de Tijuana una “ciudad cosmopolita y con una fuerte definición propia” (García Canclini, 1990: 294). Se trata,

específicamente, de la instalación de fábricas y centros culturales, así como de la posibilidad de acceso a una “amplia información internacional” (1990: 294). Asimismo, aparece evidente que la relación centro-“periferia” llega a tener cada vez más importancia, en el sentido de que Tijuana —periférica con respecto a Ciudad de México—, llega a ser considerada como vanguardista, precursora. En algunos casos —como se verá a través de las palabras de Rafa Saavedra, de Heriberto Yépez, y en años más recientes, por el mismo García Canclini, por ejemplo—, es considerada precursora de desintegración. Lo que primero se experimenta en Tijuana, los cambios vividos en su frontera, tarde o temprano serán compartidos por el resto del país.

Años después de su primer estudio sobre Tijuana, García Canclini ha vuelto sobre algunas de sus teorías que se refieren a la posmodernidad y a su relación con la ciudad fronteriza. Explica el especialista, casi veinte años después de la publicación de *Culturas híbridas*, que “Diría que ya para mí Tijuana no es, como escribí en *Culturas híbridas*, un laboratorio de la posmodernidad sino quizás un laboratorio de la desintegración social y política de México como consecuencia de una ingobernabilidad cultivada” (Canclini en Montezemolo, 2009: 143). Dos elementos de la afirmación llaman la atención: Tijuana aparece relacionada, de forma binaria y algo maniquea, o a la idea de lugar negativo (la desintegración social) o a utopías de progreso, de evolución hacia el futuro. García Canclini niega, de todas formas, que la urbe —y lo que vive y experimenta— se pueda definir como una vanguardia, ya que los procesos que se dan en su interior no tienen todos una misma dirección hacia el futuro, pues en Tijuana, junto a los progresos, se dan graves regresiones (entre todas, las formas de trabajo y la desintegración social, consecuencias también de la migración y de la separación de las familias).

Sin embargo, resulta evidente que es el lugar de México donde, quizás, algunas contradicciones del presente se manifiestan de forma más explícita. Por ejemplo, aunque una de las características destacadas de la ciudad sea el hecho de tener una frontera “porosa”, cruzada a diario por miles de personas (las que tienen pasaporte y acceso a recursos), también hay muchos en la ciudad que no cruzan y para quienes “la frontera queda nada más como un muro, un muro desafortunadamente nada poroso” (Montezemolo, 2009: 147). García Canclini y Fiamma Montezemolo coinciden en poner en duda el concepto de “Bajalta”, a través del cual se ha ido haciendo hincapié en lo transfronterizo, una forma de vivir entre los dos estados (y, más específicamente, entre las dos ciudades de Tijuana y San Diego), compartida por miles de personas, que ha ido produciendo nuevas dinámicas, nuevas costumbres y, hasta, una nueva identificación colectiva. De hecho, tanto García Canclini como Montezemolo rechazan el término “identidad” y recomiendan “identificación”, al parecer menos vinculado a definiciones biológicas y ontológicas. Esta idea de frontera porosa está presente en distintos textos de Yépez,

Luna, Swain y Saavedra, donde sus personajes tienen la costumbre de pasar los fines de semanas. Esto nos ayuda a situar a estos autores en una parte específica de la ciudad.

Sin embargo, es indudable que la ciudad sufre más que el resto del país las consecuencias de leyes, medidas y acontecimientos procedentes de EE.UU. Fiamma Montezemolo propone, por ejemplo, que “Tijuana está quedando atrapada entre dos violencias principales: la de la frontera y la de la biopolítica foucaultiana/bioseguridad mencionada por Paul Rabinow, y la del narco y de los secuestros que ocurren en todo México” (2009: 149). El tema de la violencia queda central en los debates sobre la ciudad, más allá de la conocida “leyenda negra”. Se tendría que incluir entre las dinámicas violentas también las medidas la expulsión de mano de obra mexicana y latinoamericana de los EE.UU., como consecuencia de la reorganización productiva debida al Tratado de Libre Comercio de América del Norte y de la desindustrialización, que han llevado consigo también una mayor informalidad e ilegalidad en las relaciones laborales.

Si bien es cierto que la violencia experimentada en los últimos años en la frontera norte refleja condiciones vividas por todo México (lo que pasa en Tijuana también pasa en todo el resto del país, aunque en medida variable), de acuerdo con Fiamma Montezemolo, Tijuana también sufre un tipo de violencia peculiar, relacionada con su ubicación fronteriza. Se trata de una violencia definida por la autora como propia de la “biopolítica”, y que se manifiesta en los miles de controles, identificaciones, comprobaciones, preguntas y, hasta, investigaciones en las cuentas de banco de los ciudadanos que quieren cruzar. Los inspectores examinan todos los detalles de una persona y cuestionan su confiabilidad. Pero la frontera “continúa siendo un lugar fuertemente biopolitizado no sólo como obvio sistema judicial de inclusión/exclusión, sino como una puesta en escena de los proyectos nacionales y estadounidense” (Montezemolo, 2009: 150), en el sentido de que se puede entender como el escenario de una performance: de un lado los guardias fronterizos y del otros personajes que —cuando utilizan los recorridos oficiales y legales destinados al cruce— saben cómo comportarse, qué papel actuar. En su mayoría, los más entrenados entre estos últimos son mexicanos blancos y bien educados, en su papel de consumidores aceptados a los dos lados de la línea.

Volviendo al análisis de García Canclini, hay que destacar cómo su “revisión” sobre Tijuana y la posmodernidad ha ido de la mano con la rectificación del concepto mismo de hibridación. Así como reconoce las contradicciones de la ciudad, el autor empieza a identificar la hibridación como un proceso que tiene que articularse con otros, como los de contradicción y de desigualdad y conflicto, llegando a aclarar que hibridación no es sinónimo de conciliación entre diferentes o desiguales, sino de superación de los esencialismos identitarios.

I. 3 El panorama cultural

Como ya se ha dicho, a partir de los años 90 la escena artística de Tijuana vive un desarrollo cultural cosmopolita en parte gracias a inSite, que también puede contar con un nivel de instrucción más alto y con iniciativas educativas públicas, entre las cuales destaca la fundación de la escuela de arte de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Sin embargo, García Canclini hace hincapié en cómo en 1997 y en 2000, inSite ha tenido más resonancia en el exterior que en el propio país, debido a lo que define como una “baja capacidad de absorber esta experiencia” (García Canclini en Montezemolo, 2009: 153). La actitud cosmopolita de Tijuana en dicho período está confirmada por el hecho de que algunos de los escritores que se han dado a conocer en el exterior a partir de este momento (Luis Humberto Crosthwaite, entre otros), ya no escriben sólo representando las instancias de su territorio, sino mostrando ciertos ecos internacionales. Por otro lado, artistas y escritores extranjeros empiezan a mirar a esta frontera con atención creciente, realizando obras como el “caballo de Troya”³¹ de Erre, con dos cabezas mirando a México y a EE.UU., y que fue llevado, después, a varias ciudades del mundo como símbolo de otras fronteras.

En este sentido, experiencias importantes a la hora de analizar el panorama artístico tijuanense de los últimos 30 años han sido la del colectivo Nortec, el Tijuana Bloguita Front, la Opera Tijuana y la Editorial Yoremito (cuyo nombre es un homenaje al poeta sonoreense Abigael Bohórquez, quien publicó su libro de poemas titulado *Navegación en Yoremito*), dirigida por el escritor Luis Humberto Crosthwaite, que tiene una especial relevancia a la hora de entender la obra del conjunto de escritores que en este trabajo se va a analizar.

Estrenada en 1997, Yoremito es “what could be perceived as an affront to Mexico's historically centralized publishing tendencies” (Villalobos, 2007: 38). Por un lado, la editorial se propone entrar en el debate sobre lo que puede o tendría que ser la literatura de la frontera y, por el otro, muestra un acercamiento irónico/polémico hacia la actitud centralista del mercado editorial mexicano (acercamiento irónico presente ya en otras obras de Crosthwaite, como su relato “Si por equis razones Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana”, de *No quiero escribir, no quiero* [1993]). El objetivo de Yoremito ha sido “difundir la obra de los autores que residen en el norte de México” (Lozano, 1997: 51). La colección de narrativa con que se ha inaugurado la editorial ha incluido a tres autores bajacalifornianos: Rafa Saavedra, con *Buten Smileys* (1997); Juan Antonio Di Bella, con *Yizus the Man y los Kiosko Boys* (1997), y Roberto Castillo Udiarte, con *La saga del Maromero* (1997). En la primera convocatoria realizada por

³¹ Instalación de madera del artista visual Marco Ramírez, “Erre”, mide aproximadamente 10 metros y representa un caballo con dos cabezas. Véase página web del artista: <http://marcosramirezerre.com/toy-an-horse/?lang=es>

Yoremito se solicitaron, en particular, “libros que se relacionen con temáticas poco exploradas, tales como ciencia ficción, horror, policiaca, humor” (Lozano, 1997: 51). Yoremito eligió de preferencia a libros cortos, bien cuidados y con portadas bien ilustradas, que tienen una relación muy fuerte con el contenido.

Claramente, el trabajo de Yoremito y de otros colectivos independientes no puede ser entendido en su complejidad sin mencionar otros agentes culturales, como revistas y editoriales, que se relacionan de manera más o menos directa con instituciones, universidades e institutos. De entre éstas, de acuerdo con Rodríguez Lozano, destacan la colección Tierra Adentro del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Joaquín Mortiz (donde David Toscana ha publicado la mayoría de su obra), y Fondo de Cultura Económica, que ha publicado los cuentos completos de Jesús Gardea. Según Rodríguez Lozano, Baja California es posiblemente, entre los estados fronterizos, en donde más se dan las editoriales independientes y también las ediciones de autor (cita a Mar de fondo editores y a Editorial aretes y pulseras). Asimismo, entre las características de Yoremito que destaca Rodríguez Lozano se encuentran las de elegir libros de fácil lectura, su afán por llegar a un amplio público, y su buena distribución, junto con la variedad de propuestas estéticas que ya no se limitan a “una literatura inmersa en el desierto” (Rodríguez Lozano, 2002: 121). Es decir, tal como la editorial de Crosthwaite, ha ido construyendo “un corpus textual que no puede pasar desapercibido”, sobre todo por el trabajo de “pluralización” de los “mundos del norte” (Rodríguez Lozano, 2002: 121).

1.3-a El Tijuana Bloguita Front

En la página web *rafadro.blogspot.it*, del autor Rafa Saavedra, se leen algunas informaciones sobre el nacimiento del Tijuana Bloguita Front. El post es de 2002, año en el que el Front surge “porque sí, porque es mejor concentrar los esfuerzos en algún sitio [...] y si el link nos lo permite, why can't use it” (Saavedra, 2002). Pronto después “Rafa” explica el criterio que va a conducir la elección de los artículos publicados por los blogs del “frente”, sus temas y la incorporación de los autores: “si lo escribe alguien que viva en Tijuana o que sea de Tijuana, va. No importa si escribe desde Chiapas como Mayolyx o en inglés como Logovo, si escribe cosas absurdas y sin sentido, si le va más el rollo académico, si postea los sinsabores de la vida o las pachequeces de todos los días. Never mind, aquí hay de todo”.³² El post introduce luego el número de blogs que forman parte del Front (22, aproximadamente escritos en un 50% de los casos por hombres y en un 50% por mujeres). Lo que más llama la atención en la presentación es el hecho de que, entonces, el espacio virtual no parece reemplazar por completo al intercambio humano, directo, basado en

³² Post en blog, sin número de página. <http://rafadro.blogspot.com/2002/11/tj-bloguita-front-facts-un-intentopor.html>

reuniones “cara a cara”, sobre todo entre los que, como se entiende, viven en el mismo territorio: “Nos conocemos entre sí (aunque no todos) por eso no hay tanta bronca [...]. Además, para qué discutir aquí si lo podemos hacer live and direct (ventajas de la cercanía, no. Podemos, como canta La Mode, ‘encontrarnos en cualquier sitio, en una fiesta cualquiera’” (Saavedra, 2002: s/p).

En el TJBFB se encuentran, de acuerdo con Lidia García, autora de una tesis dedicada al grupo, personas procedentes de distintos estados fronterizos, así como de la Ciudad de México (aproximadamente 149 usuarios en total). Sin embargo, un 34% de sus miembros son de la ciudad de Tijuana o viven en ella, lo que los lleva a identificarse con temas propios de dicha localidad y a apostar por redes tanto virtuales como presenciales. Lo que destaca de los comentarios y las entrevistas, con respecto al TJBFB, es la relación entre la página virtual y cierta facilidad productiva, cierto crecimiento del protagonismo de los jóvenes escritores. Heriberto Yépez, por ejemplo, afirma que: “Alguien que comienza leyendo blogs pronto se vuelve un ‘escritor’, abre su blog, publica. Eso es un logro. El papel (como es difícil publicar en él) produce lectores, es decir, consumidores. Los blogs, en cambio, tienden a generar productores. Nuevos agentes. Nuevos espacios...” (García, 2006: 70).

Tijuana y la Ciudad de México son las ciudades donde empieza a hacerse más visible el fenómeno de los blogs. En Tijuana, ya en 1998 se llevó a cabo un festival de cibercultura donde creadores y críticos artísticos se reunieron para reflexionar sobre el uso de las nuevas tecnologías y sobre el concepto mismo de cibercultura. De acuerdo con Fran Ilich, en aquel momento el concepto de cibercultura empieza a separarse en parte de la música electrónica y del “mainstream”. Al festival acudieron incluso algunos hackers y productores de ciencia ficción, y escritores, entre ellos Gabriel Trujillo Muñoz.

Sin embargo, el creador de Tijuana Bloguita Front y su más activo protagonista es Rafa Saavedra. De momento aquí interesa estudiar TJBFB como experiencia colectiva, y hallar las huellas que ha dejado en el entorno creativo y literario de Tijuana. Los blogs, y luego internet son para Saavedra una forma para tratar de crear un colectivo de voces que realizan y difunden visiones “multidimensionales” y para abrir nuevos espacios de comunicación. El autor se inspira en la idea de los “frentes culturales”, de acuerdo con la visión de Jorge González, pero no descartando en absoluto las temáticas y los blogs más frívolos (García, 2006).

Algunos (por ejemplo, el escritor Juan Carlos Reyna) han criticado el hecho de que haya faltado un verdadero diálogo entre los blogs, asumiendo que estos no llegaron a formar nunca una “comunidad”. Por otra parte, el boom de las bitácoras virtuales en una ciudad como Tijuana, en parte aislada del resto del país, ha podido gestar un movimiento “debido a la falta de estructuras e instituciones culturales que promuevan la participación de los creadores artísticos”.

Uno de los temas más debatidos tras la explosión de los blogs es la literatura en México, así como las funciones de la escritura y el papel de la literatura mexicana respecto a la cultura. Sin embargo, hay también quienes niegan que los blogs tengan que llegar a ser el espacio “de los escritores” y piden asumir, al revés, que muchos de los autores de blogs no tienen la finalidad de ver publicada su obra por una editorial, no tienen el objetivo de producir libros.

Entre los temas más comunes en los blogs de autores tijuanaenses destacan “el cruce fronterizo, cuestiones de género, crítica literaria” (García, 2006: 77), pero también la fotografía, la crónica de fiestas y la difusión de eventos artísticos en general. Omar Pimienta, en su blog nacido en 2005, por ejemplo, da muestra de una colaboración entre texto y foto, con tema fronterizo, que ha sido un patrón para colectivos de artistas transfronterizos hasta la fecha³³. Pimienta afirma que su objetivo es postear una foto diaria de la línea al cruzar la frontera.

Otro proyecto, La Línea, empezó en 2002 con la finalidad de otorgar espacio al arte literario y visual de mujeres que viven en la frontera. Otros, como el realizado —una vez más— por Rafael Saavedra y Sergio Brown, la *Revista Radiante*, tienen su centro en contenidos relacionados específicamente con Tijuana. La ciudad que se quiere hacer visible es una realidad fragmentada, viva, “un sitio vivo que se mueve y nos conmueve” (García, 2006: 77).

Todo esto ya ofrece una muestra de la actitud de los escritores que se van a analizar en los próximos capítulos. Se trata de una actitud que tiene en cuenta los lugares comunes de la ciudad, que juega con ellos, pero a los que les añade vivencias personales y un sentido, hasta, lírico que de éstas descende. En algunos casos, como el de la revista *Radiante*, por ejemplo, se hace visible un intento de recreación/subversión de asuntos vinculados a la frontera, con un acercamiento anti dogmático y con un afán por compartir informaciones. Más que literatura, aquí emerge un proyecto de comunicación “militante”, “cóctel molotov directo a la barricada de [la] apatía” (García, 2006: 82). Es evidente que el TJBF se mueve en un ambiente vivo desde el punto de vista de la autoorganización cultural, conjunto del que hacen parte también la Librería Sor Juana (que sigue activa y que desde 2003 realiza crítica de varias editoriales y de distintos géneros literarios); el colectivo Martes, formado por mujeres artistas que, a partir de 1997 se reúnen los martes y que tiene su propio blog;³⁴ y muchos otros blogs que se han ido abriendo y cerrando a lo largo de los años.

³³ Véase el colectivo Borderclick, presentado el noviembre de 2016 en el Colegio de la Frontera Norte de Tijuana.

Página web: <http://borderclick.tumblr.com/>

³⁴ <http://colectivomartes.blogspot.com/>

II. LOCAL Y GLOBAL, PRIVADO Y PÚBLICO, MICRO Y MACRO: PROPUESTAS TEÓRICAS

II. 1 La frontera como método y herramienta epistemológica

Las referencias teóricas de este trabajo se dividen en dos categorías: por un lado, las teorías dedicadas al tema específico de análisis —la representación de la violencia y su significado en el corpus que se propone—, y por el otro, las que resultan útiles para entender el contexto en que dichos objetos de estudio se producen.

En ambos casos existe una gran variedad de enfoques que permiten acercarse a las obras propuestas: los estudios culturales y literarios que se han ocupado de la posmodernidad, los estudios de género, los debates y las investigaciones sobre el mito, la biopolítica de Michel Foucault y la necropolítica, según la definición de Achille Mbembe, que “traduce” el trabajo de Foucault en un contexto poscolonial. Aunque se reconozca, aquí, que cada disciplina posee métodos y puntos de partida distintos, se apuesta por un diálogo crítico entre algunas de ellas. Por ejemplo, los estudios poscoloniales van de la mano con los sobre el mito en la literatura hispanoamericana, en la medida en que ambos exploran las dinámicas entre centro y periferia; asimismo, las teorías en torno al género y la biopolítica, antes, y necropolítica, después, juntos han contribuido a teorizar sobre la relación entre género, violencia e identidad nacional.

Además, esta elección que apela por un “cruce” entre disciplinas, parece necesaria por una razón concreta: el tema que se propone, a su vez, se sitúa en un contexto fronterizo, que ha sido objeto de interés desde un abanico de perspectivas distintas. A los enfoques recién mencionados arriba hay que agregar los trabajos de García Canclini y los estudios fronterizos realizados tanto en el lado mexicano como en Estados Unidos. Hablando de violencia, también existen numerosos textos sobre el narco y sus implicaciones culturales.³⁵ La que se propone es, entonces, una mirada teórica que apuesta por la frontera, también, como elemento epistemológico. Es decir, el acercamiento teórico utilizará herramientas distintas, situándose en el cruce entre algunas de estas, con la convicción de que para estudiar las manifestaciones culturales vinculadas con el territorio y la estética fronteriza, con su específico espacio y tiempo (en el caso de la línea entre Estados Unidos y México), con sus características culturales, y lingüísticas, no se puede recurrir a una sola disciplina o tradición. Además, situándose el análisis en un contexto posmoderno, como se explicará, parece coherente apostar por una perspectiva que, tal como

³⁵ Véanse al respecto: Fuentes (2013), Vásquez (2017), Heriberto Yépez (2012), Santos (2016), Palaversich (2006, 2009, 2010, 2015), entre otros, sólo acotando el enfoque a las críticas más conocidas, y sin querer hacer referencia a las crónicas.

acontece con los géneros literarios y la difuminación de sus barreras en este marco, también sugiere atenuar los límites entre disciplinas teóricas y, donde esto resulta posible y necesario, recurrir a aportaciones de cada una de ellas.

II.2 Apostar por una lectura situada

El primer desafío del estudio que se propone es la apuesta por una epistemología situada (Haraway, 1988),³⁶ es decir, por una teoría que, sin olvidar las referencias teóricas internacionales, busca nombrar los fenómenos locales con teorías y conceptos surgidos en el mismo territorio que nos ocupa. Partiendo de esta idea, en primer lugar se desarrollarán brevemente algunas cuestiones relacionadas con los estudios fronterizos en general para luego detenernos en el tema específico de la violencia.

Los trabajos sobre la frontera han ido cobrando público e interés tras el desarrollo de los estudios chicanos,³⁷ y esto presenta algunos temas que merecerían más espacio y atención para debatirse, sobre todo porque han producido tal vez polémicas y lecturas conflictuales. Antes que todo, de acuerdo con Pablo Vila, quien denuncia la hegemonía de EE.UU. en este sector, “la teoría de la frontera anglosajona y chicana se ha convertido en el único discurso legítimo” (Ábrego, 2011: 47), sobre todo con respecto a la formulación de la idea de la frontera como tercer espacio. Vila opina que dicha teoría —que aquí, en cambio, resultará bastante útil en las obras de Mayra Luna, por ejemplo, o de Rafa Saavedra, y en cierta medida también de Crosthwaite—, que describe la frontera como un “tercer espacio” entre los dos Estados vecinos, es “una iniciativa Estadounidense” (Ábrego, 2011: 49), que ignora otras versiones que surgen en el mismo espacio provenientes de diferentes maneras de apreciar los procesos sociales e históricos del territorio.

En general, la perspectiva mexicana en los estudios sobre la frontera se muestra más descriptiva, política, vinculada con el territorio y sus manifestaciones sociales, económicas etc., mientras que la estadounidense resulta más teórica y ahonda en conceptos como la metaforización de la frontera, tema que se volvió muy popular tras el ya texto de referencia de Gloria Anzaldúa, *Borderlands, la frontera*, de 1987. Perla Ábrego, en su artículo “La frontera como sistema simbólico en la literatura contemporánea”, opina que tanto la teoría poscolonial, a través

³⁶ Haraway formula la expresión con respecto a la relación entre ciencia y feminismo, en estos términos: “Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (Haraway en Guzmán-Cáceres, 2015: 40).

³⁷ Con “chicano” o “chicana” se define a los ciudadanos estadounidenses o a los residentes de este país, de ascendencia mexicana. Característica de la cultura chicana ha sido la de tener un vínculo muy estrecho con la de México, compartiendo valores y otros elementos simbólicos, reforzando sus orígenes en lugar de asimilarse al estilo de vida anglosajón. A partir del Movimiento Chicano (1965-1979) el interés hacia la cultura chicana ha crecido, entre otras cosas como consecuencia de las reivindicaciones de estas comunidades en Estados Unidos.

de conceptos como tercer espacio e hibridación, como la teoría posmoderna, en manos principalmente García Canclini, proponen la frontera como el paradigma de la posmodernidad. Sin embargo, la idea de espacio híbrido ha sido cuestionada por distintos críticos —entre los cuales Misha Kokotovic (2000) y Gilberto Giménez (2007)—, porque quitaría al sujeto y al espacio su pertenencia al territorio, y convertiría a estos en elementos imaginados.

Quedando en el ámbito de los estudios fronterizos, Héctor Domínguez Ruvalcaba, quien estudia la relación entre violencia, género y construcción de la identidad nacional mexicana, además de haber investigado los feminicidio en Ciudad Juárez, trabajando también a partir de las teorías de Foucault sobre el poder, confirma la importancia de una teoría o epistemología situada, a partir justamente de su experiencia con respecto a la recepción de las teorías del “primer” Foucault, sobre el sujeto y la circulación del poder entre sujetos en el contexto mexicano. Esta última idea puede resultar de difícil aplicación en un caso como el de México —donde las relaciones de fuerza muestran un desequilibrio enorme sobre todo entre hombres y mujeres, por ejemplo— y requiere, por lo tanto, nuevas lecturas y traducciones a partir, justamente, de dicho contexto. Por lo tanto, aclaramos que las teorías de Foucault aquí se utilizan sobre todo para explicar la matriz de conceptos que, luego, se han desarrollado de forma original en el territorio que se está investigando. De Foucault resulta especialmente relevante, entonces, lo que, a través de su adaptación y desarrollo en sociedades poscoloniales —como se ha dicho— ha sido luego utilizado como herramienta de estudio en América Latina y, más específicamente, en México y en su frontera norte.

Por su parte, Sayak Valencia³⁸ también afirma que se pueden dar posibilidades de diálogos con investigadores y teóricos que trabajan temas referidos a otros contextos, pero que uno de los rasgos de las teorías propuestas por ella es precisamente el de renunciar a cualquier afán universalista y, en cambio, buscar una epistemología situada, según una definición del término, que, como afirma, ella misma toma del feminismo chicano, que a su vez lo ha desarrollado de Haraway.³⁹ En particular, Donna Haraway introdujo el concepto de conocimiento situado en los discursos feministas (Piazzini, 2014), planteando que las formas del conocimiento se estructuran a partir de condiciones materiales y sociales específicas de los sujetos. En los últimos años, la reivindicación de este conocimiento situado, surgido en el pensamiento feminista y poscolonial, ha puesto raíces en los estudios fronterizos, como propuesto, entre otros, por Carlo Emilio

³⁸ Véase “Entrevista con Sayak Valencia”, en anexo.

³⁹ Haraway formula la expresión con respecto a la relación entre ciencia y feminismo, en estos términos: “Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (Haraway en Guzmán-Cáceres, 2015: 40). Sayak Valencia, propone recurrir a al mismo principio que plantea Haraway, vinculando la actividad epistemológica a la “situación” de la frontera (véase la entrevista en los anexos).

Piazzini Suárez, (2014) en su artículo “Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad”. Afirma Piazzini:

el concepto de conocimiento situado ha sido empleado a menudo para justificar la autoridad que, por lo menos en sus propios términos, tendrían sistemas de pensamiento y formas de conocimiento diferentes de aquellas que han pretendido edificar visiones universales desde el no-lugar de la objetividad científica. De tal forma que el carácter contingente de los procesos de producción de conocimiento, usualmente considerado como un factor que restaba objetividad a las pretensiones de verdad, ha pasado a ser esgrimido como un argumento de peso para justificar la pertinencia y validez de conocimientos subalternos o alternativos frente a sistemas de conocimiento hegemónicos en el mundo occidental. (2014: 12-13)

El concepto de conocimiento situado pertenece al discurso de la teoría del punto de vista (*standpoint theory*), que se configuró en Norte América entre las décadas de 1970 y 1980 como “una teoría crítica feminista sobre las relaciones entre la producción de conocimiento y las prácticas de poder” (Harding, 2004: 1). Esta idea hace hincapié en el carácter situado de toda forma de conocimiento (desde el punto de vista social e histórico), y el hecho de que, justamente desde la perspectiva que del mundo se da desde ciertos puntos de vista, puede nacer un “privilegio epistemológico”.

Sin embargo, como observa Friedhelm Schmidt-Welle en “Hacia una crítica heterogénea de las culturas latinoamericanas” (2002), también los trabajos de Antonio Cornejo Polar de los años 90 muestran que el intelectual peruano tenía conciencia de la necesidad de pensar la teoría en una determinada localidad geocultural “a través de la relación (construida) entre emplazamiento de sujeto y mediación de códigos, entre ubicación de contexto y posición de discurso” (Schmidt-Welle, 2002: 11). En el caso de Cornejo Polar, que trató de construir una crítica “auténticamente” latinoamericana, destaca la dificultad de llevar los conceptos teóricos de su ubicación concreta a otras esferas, disciplinas y territorios —como también lo ha descrito William Rowe en “La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura” (1999)—, y por el otro, se rechazan modelos teóricos críticos “globalizados que sobredeterminan las categorías de lo subalterno y lo periférico y amenazan con borrar las memorias y prácticas culturales locales” (Schmidt-Welle, 2002: 11).

Se ha decidido entonces aplicar al objeto de estudio, en buena medida, teorías y epistemologías surgidas en su territorio original. Al mismo tiempo, debido al lugar de enunciación desde donde se realiza esta investigación,⁴⁰ y asumiendo que las teorías “situadas” en el territorio de nuestro interés tienen procedencia, afinidad o conexiones con estudios surgidos también en otros contextos, no se pueden omitir referencias que forman parte del punto de vista crítico desde donde se posiciona este estudio.

⁴⁰ Italiana radicada en Cataluña, especializándose en estudios latinoamericanos, específicamente una materia vinculada a la frontera de México.

II. 3 ¿Qué es la posmodernidad?

La pregunta sobre qué es la posmodernidad, o qué entendemos por ella, cobra relevancia debido al hecho de que los textos que se estudian han sido escritos en este marco contextual, definido a nivel histórico-económico por su coincidencia con la etapa tardía del capitalismo neoliberal, que ha desencadenado, en el plan estético y cultural, en la corriente conocida como “posmodernismo”. Dicha corriente, siguiendo la definición de Jameson (2008), se caracteriza en el contexto tijuanaense por, entre otras cosas: la hibridación de géneros literarios —que como iremos viendo es muy evidente en la producción de Yépez, pero también en la de Saavedra y en ciertas producciones de Crosthwaite—; la difuminación de la separación entre cultura “alta” y popular — visible en todo el corpus de este estudio—; la relación entre cultura y mercado (con todas las polémicas surgidas alrededor de ciertos fenómenos literarios, antes que nada sobre el éxito de la literatura norteña, de la literatura sobre el narco etc.); la referencia a mitos. Nos interesa, además, destacar el hecho de que la representación de la violencia implica reconocer y entender el protagonismo de los medios de comunicación, del mercado de la imagen y de la hegemonía que en este ámbito se da.

En su “Introducción al posmodernismo” (2008), Hal Foster subraya la pluralidad de interpretaciones que se han dado al término. Sin embargo, al mismo tiempo, también opina que muchos autores (refiriéndose a Krauss, Crimp, Ulmer, Said, Jameson, Baudrillard, Owens y Frampton) han querido problematizar, con su definición de posmodernidad, el concepto de modernidad, postulando, con Jameson, que existen tantos posmodernismos como modernismos.⁴¹ Es decir que, de acuerdo con las características que la etapa moderna ha tenido en los distintos contextos, se han desarrollado formas diferentes de la etapa posmoderna.

Entre ellos, se da la excepción de Habermas. De acuerdo con Jürgen Habermas, el posmodernismo sería “una corriente emocional de nuestro tiempo que ha penetrado en todas las esferas de la vida intelectual, colocando en el orden del día teorías de postilustración, postmodernidad e incluso posthistoria” (2008: 19). Para el filósofo alemán, la modernidad tendría el mismo proyecto de la Ilustración, y el modernismo —como corriente cultural asociado a esta— habría sido dominante pero incompleto, oscureciéndose hasta llegar a una reificación de las formas que llevaría al dadaísmo y al surrealismo. Esta idea de “modernidad incompleta” tiene

⁴¹ Se destaca la diferencia entre modernismo y Modernismo. No se está haciendo referencia aquí, exclusivamente, a la corriente literaria que, con Rubén Darío y sus seguidores, se ha desarrollado en España y América Latina entre los siglos XIX y XX, sino que al conjunto de expresiones culturales que, en los primeros 30 años del siglo XX, rechazando la herencia del siglo anterior, llevó a una renovación del arte y de la literatura.

una particular relevancia en el caso de América Latina, debido al hecho de que en el continente se encuentran muchas señales de una modernidad inacabada. El neoliberalismo al sur del Río Bravo:

se instauró en el proceso de una secularización inconclusa, lo que significa que las fuentes de saber y prestigio, los lugares de enunciación legítima, los depósitos e inventarios de capital simbólico están culturalmente orientados por instituciones históricas que han operado tradicionalmente como espacios de poder-saber: la iglesia, el Estado, las élites [sic] políticas e intelectuales. (Reguillo, 2007: 93)

En línea con Habermas, el interés de Reguillo se centra en lo que define como una “secularización inconclusa” (2007: 92) en América Latina, una vez más remitiendo a la idea de una modernidad que, en el continente, no habría echado raíces igualmente profundas en todas las latitudes o en todos los estratos sociales. En dichos contextos, según la investigadora, el proyecto neoliberal ha adquirido características peculiares, a tal punto que se podría hablar de un “neoliberalismo criollo” (Ossa en Reguillo, 2007: 92): aquí, ciertas instituciones como la iglesia, el Estado o las élites intelectuales y políticas siguen siendo fuentes y lugares de enunciación legítima y de capital simbólico y, a la vez, dicha secularización inconclusa funcionaría como “territorio fértil para la expansión de la ideología neoliberal” (Reguillo, 2007: 92).

Así, desde el punto de vista del marco temporal en el que se sitúan las obras del corpus — la posmodernidad—, el primer elemento que en este estudio se tendrá en cuenta será justamente la problematización de la modernidad como su antecedente, problematización que se debe a las peculiares características de este momento histórico en América Latina, a su fragmentación territorial, a sus discontinuidades.

Por otra parte, y volviendo a una mirada más amplia sobre la posmodernidad, de acuerdo con Foster se darían, en el marco del posmodernismo, una corriente reaccionaria y otra de resistencia u oposición:

Vemos, pues, que surge un posmodernismo de resistencia como una contrapráctica no sólo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la “falsa normatividad” de un posmodernismo reaccionario. En oposición (pero no solamente en oposición), un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a estos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas. (Foster, 2008: 12)

De tal forma, en las siguientes páginas se propone que nuestros autores representan esta segunda versión de posmodernismo, tal vez, justamente por su vínculo con la frontera y lo fronterizo, espacio periférico (hasta cierto punto), en el marco de la cultura nacional misma, vista en México como parte de la construcción del imaginario centralista. Estos artistas cuestionan ciertas “verdades” de la modernidad mexicana (la nación y sus mitos, por ejemplo, así como el vínculo entre estos y lo que podríamos definir como un “machismo de Estado”, que construye el patrón

nacional siguiendo los modelos de géneros). Al mismo tiempo, rompen las formas estéticas asociadas a la modernidad (eligiendo textos fragmentarios, híbridos, que dialogan con lo popular, pero, a la vez, cuestionan el mercado editorial y su afiliación con el centralismo oficialista que ha ido estableciendo el canon literario).

Resulta útil recordar, en este sentido, otra vertiente del posmodernismo: su crítica a las afirmaciones universales de la representación occidental (Owens, 2008). Según Owens, el posmodernismo ilumina la crisis del universalismo occidentalista a través del surgimiento o de la imposición de discursos que, antes, habían sido reprimidos o marginados: entre todos, el feminismo. Como se verá en el último apartado de este capítulo y en los capítulos siguientes, la idea de Owens de un feminismo decisivo tanto en clave política (porque pone en tela de juicio el orden de la sociedad patriarcal) como epistemológica (cuestionando sus representaciones), puede ayudar a entender el marco en que se mueve la narración del vínculo entre privado y público llevada a cabo por nuestros autores y, también, soporta la decisión de apostar por teorías y críticas “situadas” en la medida de lo posible, a la hora de leerlos.

La crítica de la representación se reafirma en el arte posmodernista, y esto, en nuestro caso, puede llevar a una autora como Mayra Luna a repensar el idioma a través de su desarticulación—con un vínculo evidente con el postestructuralismo de Barthes— y, así, su propia función de escritora y su misma identidad, a través de un razonamiento original sobre el sujeto, la lengua y la traducción. En el caso de Yépez, las formas “paraliterarias” a las que hace referencia Ulmer (2008) se hacen particularmente visibles, difuminando la línea entre formas creativas y críticas y llevando a la creación de “productores mutantes” (Yépez, 2016). Los *Relatos anfibios* (2006) de Mayra Luna y el escritor “mutante” de Yépez surgen exactamente de esta crítica de las formas modernas de la representación, pero, a la vez, cuestionan un cierto tipo de posmodernidad, donde la representación sigue siendo monopolio de los medios, y donde los centros oficiales de saber-poder son pocos y centralizados.

Por otro lado, desde el punto de vista formal, los autores que aquí se estudian adoptan una variedad de soluciones, que van de la mimesis del lenguaje y de la expresión oral (Conde, Crosthwaite, Saavedra) —lo que parecería en contraste con la crítica a la mimesis y al signo llevada a cabo por el posmodernismo, según Foster— a recursos como el montaje, el collage y la alegoría, que, en cambio, resultan pilares estéticos fundamentales del posmodernismo. Otro elemento para tener en cuenta desde el punto de vista estético es el recurso a la parodia o al pastiche, según las definiciones que ha formulado Jameson (2008). Ambos, de acuerdo con Jameson, se refieren a la imitación de “otros” estilos; sin embargo, mientras la parodia se aprovecha del carácter único de los estilos que imita, el pastiche

es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor. (Jameson, 2008: 170)

Si el pastiche y la parodia, como recursos estéticos, apelan a cambios en la visión del mundo, es decir, a una resemantización del presente y de su relación con el pasado, cabe presentar ahora otro aspecto que resulta muy relevante a la hora de entender las obras de los autores que se están analizando y, sobre todo, su forma de representar la violencia, entre el nivel semántico y las estrategias formales. Si la ruptura fue uno de los rasgos característicos del modernismo, siendo sus contenidos implícita o explícitamente “peligrosos”, explosivos o subversivos, el posmodernismo, propone Jameson, por un lado ha elevado a “clásicos” ciertas manifestaciones artísticas nacidas y concebidas como rupturistas pero, por lo que nos interesa más aquí, observa cómo las formas más escandalosas u “ofensivas” del arte pasan a ser aceptadas sin demasiados problemas y a ser absorbidas por el mercado del arte y de la cultura.⁴² En nuestro caso, la denuncia de la violencia pronto está absorbida por el mercado editorial o de la información, perdiendo su contundencia, “anestetizando” el público ya saturado de imágenes cruentas o, aún peor, llegando a ser utilizada por parte del discurso político a la hora de llevar a cabo acciones represivas en nombre de la “protección contra la violencia”.

Por otro lado, del posmodernismo, esta vez según la lectura de Baudrillard (2008), en nuestros autores también se hallan referencias múltiples a las redes, a las conexiones, a la hipercomunicación que denuncia cierta falta de sentido en la comunicación misma entre seres humanos. Afirma Baudrillard:

Es bien sabido que la simple presencia de la televisión cambia el resto del hábitat en una clase de envoltura arcaica, un vestigio de las relaciones humanas cuya misma supervivencia sigue causando perplejidad. En cuanto esta escena deja de estar habitada por sus actores con sus fantasías, en cuanto la conducta cristaliza en ciertas pantallas y terminales operativas, lo que queda aparece sólo como un gran cuerpo inútil, desierto y condenado. Lo real mismo aparece como un gran cuerpo inútil. (2008: 191)

Como se verá, el acercamiento a este tema parece, a posteriori, algo inocente o, hasta, *naïve*, en una obra como *La Genara* (1998), de Rosina Conde, donde dos hermanas dialogan a través de correos electrónicos sin todavía dominar bien este medio. Por su parte, en el blog de Saavedra destaca una tendencia que oscila entre el entusiasmo por una comunicación que, de repente, parece ser extremadamente horizontal, libre de figuras como editores, comerciantes, intermediarios entre público y escritores, y cierta, tajante, observación del vacío que envuelve las

⁴² Cabe aclarar que aquí la referencia es, sobre todo, al contexto occidental. Es evidente que, aunque en el marco de una común etapa posmoderna, la reacción frente a una misma obra de arte puede variar enormemente si se consideran países donde hayan gobiernos autoritarios o fundamentalistas, por ejemplo.

relaciones humanas. Regina Swain, a través de su “fábula” de sopas instantáneas y relaciones *take-away*, también se sitúa en el lado de cierto pesimismo que parece dar la razón a Baudrillard. Por otra parte, Mayra Luna explora los abismos del alma humana, aprovechando las contradicciones y los “vacíos” del presente para llevar a cabo un estudio de las relaciones de poder, de las enfermedades de nuestro tiempo y de la posibilidad de sanación a través de la escritura. Es decir, en todos nuestros escritores la comunicación entre sujetos, y entre estos y su contexto, muestra intervenciones de dispositivos de comunicación hijos de la posmodernidad, aunque en grado y de forma distinta según los casos. Veremos cómo es también a través de dichos mecanismos que se representa la violencia en las obras, situación que nos lleva a la necesidad de reflexionar sobre el cambio determinado por las tecnologías a la hora de relacionarse con la violencia, de usarla, de denunciarla, de venderla, de ocultarla, etc.

Este uso y abuso de la comunicación, esta falta de separación entre las cosas y su representación, esta disponibilidad a la vista de todo lo que acontece es, según Baudrillard, la base de lo obsceno:

La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación.

Ya no formamos parte del drama de la alienación; vivimos en el éxtasis de la comunicación, y este éxtasis es obsceno. Lo obsceno es lo que acaba con todo espejo, toda mirada, toda imagen. [...] Pero no es sólo lo sexual lo que se vuelve obsceno en la pornografía; hoy existe toda una pornografía de la información y la comunicación, es decir, de circuitos y redes, una pornografía de todas las funciones y objetos en su legibilidad, su fluidez, su disponibilidad... (Baudrillard, 2008: 194)

Este aspecto, vinculado a la idea de violencia hacia y contra los sujetos, se observará particularmente en los casos de Heriberto Yépez, Regina Swain, Rafa Saavedra y Mayra Luna, quienes llevan hasta las consecuencias extremas, en el plan de la narración, esta “extroversión forzada de toda interioridad, esta inyección obligada de toda interioridad que significa literalmente el imperativo categórico de la comunicación” (Baudrillard, 2008: 196). Y, sin embargo, subrayamos como, en el caso de dichos escritores, el hacer visible la realidad en todos sus aspectos, sin ahorrarse detalles normalmente considerados pocos adecuados por parte de la representación literaria, también marca su posición con respecto al canon literario, que tal tipo de representación estigmatiza.

En relación con los aspectos formales, Sayak Valencia, en “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore” (2016), propone que regímenes visuales violentos dan continuidad a lo que Susan Sontag definió como “fascinante fascismo” (1980), a través del *Big data* y la *mass media*. Por lo que a este trabajo se refiere, la afirmación resulta interesante por vincular manifestaciones estéticas muy comunes y rentables, asociadas a la violencia, con una línea política autoritaria. Es decir, confirman en el plano estético y de la

comunicación algo que Domínguez Ruvalcaba afirma sobre la historia del Estado mexicano y la contigüidad, en esto, de lo político con lo criminal, como se verá más adelante. La estetización de la violencia promovida por la industria cultural sería, de acuerdo con Valencia, una herencia del colonialismo y del fascismo:

la ideología fascista y sus técnicas de destrucción y violencia se extendieron por el mundo “democrático” instaurando lo que Zillah Eisenstein denomina “democracias fascistas” (Eisenstein, 2012) o, desde nuestro punto de vista, *democracias fascísticas*. En estas, se articula el régimen neoliberal con una ideología política necro-hetero-patriarcal y racista, que tiene como una de sus características la producción de formas de percepción estetizadas que iconizan la violencia y la rentabilizan. (Valencia, 2016: 76)

Valencia da, así, su lectura de las teorías sobre necropolítica elaboradas por Achille Mbembe, enfocando su análisis en el uso de la estética en las prácticas de violencia. ¿En qué posición se encuentran “nuestros” autores, frente a este aspecto? Dejando el comentario sobre las estrategias narrativas de cada uno de ellos para los siguientes capítulos, cabe hacer hincapié en el hecho de que sus producciones (con la excepción, tal vez, de Rosina Conde) tienen lugar en este contexto de “control, producción y seducción a través de la violencia” (Valencia, 2016: 76), una violencia estetizada y “pop”, que de acuerdo con la autora representa una forma de dar continuidad a la “instrumentalización de la violencia con fines políticos y de explotación como herencia del colonialismo” (Valencia, 2016: 79). En vista de esto, uno de los esfuerzos mayores del presente estudio consiste en entender si, y hasta qué punto, nuestros autores se resisten a este tipo de instrumentalización de la violencia o, más frecuentemente, en qué momentos resulta evidente su posición y en qué momentos la respuesta a esta pregunta se vuelve difícil, debido a formas de narrar lo real que no resultan siempre fácil de valorar. Para ello, cabe añadir algunas referencias más a Valencia y a este tema.

Hablando de México, Valencia empieza su análisis sobre la violencia a partir de la llamada “guerra sucia”, entre los años 70 y 80. En este momento, afirma, se produjo un fenómeno de “desvisualización de la violencia”,⁴³ con lo que se refiere al término de la tendencia a negar las muertes, sobre todo la de los opositores políticos, a través de la desaparición de sus cuerpos. Todo esto en el marco de un contexto que la autora define como “régimen necroscópico”.⁴⁴ Más adelante empezó a producirse, sobre todo en México, una forma de visualización de la violencia. Se habría dado entonces un salto en la forma de representación, que coincide, temporalmente, con un importante cambio de paradigma tanto económico (el inicio de la etapa neoliberal en México) como visual (el desarrollo de nuevas tecnologías de representación en la fotografía y, sobre todo, el vídeo). Desde el punto de vista de las tecnologías visuales, de acuerdo con

⁴³ Véase “Entrevista a Sayak Valencia” en anexo.

⁴⁴ Véase entrevista citada.

Valencia, cabe destacar la importancia de la difusión, en los 80, de la televisión como herramienta doméstica, hecho que lleva el discurso oficial y político a los hogares, a nivel nacional. Al mismo tiempo, la cámara de mano y otras tecnologías de vídeo aumentan la posibilidad de extender los medios de producción visual. A esta difusión sigue, más adelante, la tecnología *live*, es decir, la reproducción de las artes (cinema, música etc.), “en vivo”.⁴⁵ Se da por lo tanto la posibilidad, según la autora, de representar cada vez más los cuerpos, “precarizados, rotos, pauperizados”.⁴⁶ En este momento se pasaría de una representación “políticamente correcta” a una imagen “basurizada”. Cuerpos marcados, tirados o heridos, anteriormente invisibilizados, pasan justamente a lo contrario: hipervisibilizados. Esta construcción de una representación visual o de hipervisualización tendría el objetivo de ejercer un control “teledirigido”, de acuerdo con la autora.

Se llega, así, a final de los 90 y principios de los años 2000, momento que coincide con una etapa de transición política en México. El Partido Revolucionario Institucional cede lugar al Partido de Alianza Nacional⁴⁷ después de estar en el gobierno por 70 años, como ya se mencionó.⁴⁸ Será durante el segundo sexenio de gobierno del Partido de Acción Nacional que desatará la así dicha “guerra al narco”. Las imágenes vinculadas con el escenario de “guerra” van de la mano, entonces, con este proceso de hipervisualización y, en dicho proceso, la muerte y los cuerpos “rotos” están representados como objetos de una acción de “otros”, es decir, de enemigos supuestamente externos a la sociedad. Valencia hace hincapié en la contradicción que se produce en este momento. Por un lado, aumenta la censura (por ejemplo, hacia los narcocorridos, las series de televisión sobre el narco⁴⁹), y por el otro, cierta violencia relacionada con la “guerra”, estando el enemigo en las primeras páginas de los periódicos y visible en los telediarios a la hora de la comida. La violencia representada, entonces, tendría como consecuencia el hecho de producir terror, mientras que paradójicamente, se volvería un objeto de consumo, autoalimentándose. Es decir, el consumo de violencia crea un nuevo mercado que, a su vez, produce más representación de la violencia. En palabras de la especialista, se trataría de una “erotización de la violencia”⁵⁰ que tiene entre sus consecuencias, la producción de comportamientos y modelos estandarizados en su consumo. Esto es, según Valencia, que la fascinación se dirige sólo a ciertos tipos de violencia (en particular la del narco, de la guerra, todo

⁴⁵ Véase entrevista citada.

⁴⁶ Véase entrevista citada.

⁴⁷ Fundado en 1939, sólo logró llegar al poder en 2010. Su política se caracteriza por el conservadurismo social y el liberismo (y neoliberalismo) en el campo económico.

⁴⁸ Véase “Siglo XXI: Tijuana entre violencia y droga”.

⁴⁹ Sobre el fenómeno de las narco-serie véase el artículo de Ainhoa Vázquez Mejías “Narcoseries: machos sensibles y mujeres poderosas” (2017).

⁵⁰ Véase entrevista citada.

tipo de violencia vinculada con el “hacer daño”; en definitiva, con la producida o relacionada con las “máquinas de guerra”). Así, por ejemplo, no tocaría otros ámbitos (el sadomaso,⁵¹ entre otros).

En vista de ello, uno de los desafíos de este trabajo es el de proponer en el análisis de las novelas que se presentan un diálogo sobre el tema específico de la cosificación de los cuerpos y de la erotización del terror por parte de distintos críticos. La “rentabilización” del cuerpo, más bien, del cuerpo muerto y también de su imagen, es desde el punto de vista semántico el elemento más destacado en el análisis de Valencia. La autora aclara que este aspecto se puede haber encontrado en otras épocas históricas, pero, fiel a su idea de una epistemología local y vinculada al momento en que se produce, ella ha trabajado sobre todo en una etapa capitalista.

Los estudios y la propuesta teórica de Valencia son fundamentales en nuestro estudio, por haber “situado” inquietudes sobre control y violencia en el territorio mexicano, pero sin olvidar —a través de los diálogos a los que ya se ha hecho referencia— dos marcos teóricos que también gracias a ella encuentran un terreno de interacción: las teorías sobre biopolítica⁵² y los estudios poscoloniales; el panóptico y el control sobre los sujetos y la economía. Valencia desarrolla ambos, centrándose en la relación entre sujeto y mercado, entre violencia y consumo:

La normalización de la violencia en la era de lo *live* tiene como finalidad la inclusión de los imaginarios de guerra en la vida civil, donde lo bélico ocupa el espacio “privado” y doméstico para “amenizar” nuestras sobremesas, nuestras reuniones, nuestros momentos de descanso. Esto predispone mentalmente a los sujetos a incorporar las violencias como un elemento cotidiano e indispensable en la gobernabilidad del mundo. (Valencia, 2016: 82)

La autora explica la “invasión” de lo privado por parte de lo público afirmando que esta depende, de la “alianza” entre una estrategia política de control y el desarrollo de una tecnología de representación típica de la posmodernidad. Todo esto lleva a la imposición de imágenes que, a su vez, pueden plasmar nuevos sentidos, crean discursos. En nuestro análisis propondremos la expresión “epistemología autoritaria” para referirnos a la capacidad de las sociedades occidentales, también a través de los medios de comunicación, de imponer interpretaciones, claves de lectura y, también, definiciones sobre cualquier aspecto de la vida (la salud, la identidad sexual, lo que se considera “normal” o no, lo que supuestamente es “violento” o no). La autora,

⁵¹ La autora destaca el hecho de que la hipervisibilización de los cuerpos no lleva a una mayor libertad en lo que se refiere a las normas sexuales o a los hábitos considerados aceptables de acuerdo con estas. Por un lado, entonces, se daría una cosificación de los cuerpos en el plan social, pero, por el otro, siguen vigentes formas de censuras hacia hábitos sexuales y prácticas “otras”.

⁵² Cabe explicar por qué este estudio hace referencia a la biopolítica. Afirma Foucault que esta es una “tendencia a la estatalización de lo biológico” (Foucault, 2000: 217), que introduce instituciones y mecanismos racionales y colectivos de seguridad. Según Foucault, la biopolítica está estrechamente vinculada con el liberalismo, del que descende; este, en efecto, se plantea el problema del coste de la libertad y de la seguridad. Una de las preocupaciones del liberalismo sería la de establecer en qué proporciones los intereses individuales pueden llegar a ser un problema para los intereses de todos. El problema de la seguridad va de la mano con el de la defensa de la sociedad. La noción de ‘peligro’ es una de las razones para las cuales se da cierta representación de la violencia y esto explica por qué, por ejemplo, la literatura policial se haya afirmado justamente en el siglo XIX, al comienzo de la era liberal.

citando a Baudrillard, define a los espectadores modernos como “[h]erederos de los imaginarios del fascismo y su estetización de la violencia” (Valencia, 2016: 82), y añade:

Entramos en la dinámica de auto-desactivación frente a los regímenes totalitarios que al mismo tiempo que nos controlan, nos explotan y nos “fascinan” con imágenes y productos de consumo, también nos atemorizan con ejercicios de violencia encarnizada fuera de la virtualidad de las imágenes. [...] Finalmente, el régimen psicopolítico digital no desecha las herramientas de la necro y la biopolítica, sino que las potencia y distribuye en una cartografía que será introyectada por el consumidor y desembocará en la producción y desarrollo de un psicoprograma g-local actualizado en constante diálogo con la hegemonía cultural, transitando entre el fascinante fascismo y la fascinante violencia. (Valencia, 2016: 82)

II.4 La función del mito

Para analizar la presencia del mito en los relatos y las novelas que nos ocupan, se hace referencia a estudios de culturas populares y diferentes estudios críticos en torno a casos literarios particulares.⁵³ El mito puede desempeñar una serie de funciones, simbólicas, expresivas, hermenéuticas, entre otras (Chocano, Rowe y Usandizaga, 2011). En los textos que se leen aquí, además, a menudo presenta un tono irónico, lo que se explicará (en Yépez, por ejemplo) como una posición “crítica” frente al Estado mexicano, a su peculiar relación con la mitología prehispánica y, en particular, con los mitos vinculados a la historia de Tenochtitlán y al mundo mexica. Dicha posición revelaría la particular relación del norte frente al centro del país, que Mauricio Zabalgoitia explica así: “el norte, y más el ligado a la frontera, llega a constituir una de estas continuidades únicas, cuya relación con el culturalismo mexicano ha sido constantemente problemática en términos de administración política, económica y cultural; pero también mítica” (2012: 296).

La actitud sarcástica o por lo menos irónica de Yépez con respecto a los mitos centralistas tiene en parte sus raíces en la campaña cultural llevada a cabo por el presidente Miguel de la Madrid a partir de 1986 en la zona fronteriza, para tratar de acabar con la supuesta pérdida de valores culturales nacionales en aquel territorio, debido a la cercanía con los EE.UU y a la influencia de sus medios de comunicación, es decir, es una respuesta frente a lo que el autor considera el riesgo de una pérdida de autonomía cultural en el territorio fronterizo frente a la “amenaza” de una excesiva intervención centralista en este sentido.

Cabe dar un paso atrás, e introducir algunas de las ideas más interesantes a nivel teórico sobre el mito en la literatura, que se utilizarán en el análisis de los textos. Beatriz Ferrús y Helena Usandizaga en “Los tiempos del mito” reúnen diferentes aproximaciones que apuntan a leer

⁵³ En esta línea, destaco el trabajo realizado por el proyecto de investigación “Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana” de la Universitat Autònoma de Barcelona, que desarrolló diferentes investigaciones desde el 2003 al 2014. Para más información véase su sitio web: <http://grupsderecerca.uab.cat/catalogomitos/>

ciertas manifestaciones desde la condición colonial de la literatura americana, analizando las fases de “descolonizaciones, recolonizaciones, fragmentaciones y globalizaciones” (Ferrús Y Usandizaga, 2012: 9). “Leer críticamente los tiempos del mito” (2012: 10), tal como afirman las autoras, significa entender el valor crítico y reivindicativo de este, muchas veces vinculado con lo marginal y lo subordinado. Si en otras zonas de México tal vez aparece el mito a menudo relacionado con el legado indígena, en Tijuana y en Baja California este aspecto no está muy presente, también debido al hecho de que, tal como indica Yépez en *Tijuanologías* (2006):

a diferencia de otras partes de la República mexicana, el mestizaje con los habitantes originales no parece haber sido sistemático. De los grupos indígenas de la región (killiwás, cucapás, pai pai, cahuilla y akuala) prácticamente todos están en vías de desaparición y viven en comunidades apartadas, muy similares al sistema en que viven los indígenas norteamericanos. A Tijuana, como ciudad, su pasado indígena no le interesa en absoluto. (Yépez, 2006: 19)

Sin embargo, el uso de los mitos prehispánicos por parte de los autores que aquí se estudian llega a ser a veces símbolo de una apelación a “seres superiores” para que se reparen injusticias de este mundo globalizado y posmoderno, se acabe con las mentiras de los políticos (en Yépez), o con la violencia de la sociedad (en Conde). A menudo, dichas peticiones están destinadas a quedar sin respuestas, y este silencio se puede explicar con dos distintas lecturas. Por un lado, tiene que ver con la condición de la frontera como territorio “neocolonizado”; Tijuana, “tan cerca de los EE.UU...”, ha vivido en este sentido una doble colonialización. Según Whitaker (1954), fue ya durante los años de Roosevelt cuando Estados Unidos, reinterpretando la idea de “hemisferio occidental”, extendiendo la Doctrina Monroe a las relaciones internacionales en ocasión de las sanciones económicas de Europa a Venezuela, hizo visible el ascenso de un país neocolonial o poscolonial entre los Estados naciones imperiales, ya que, según Whitaker, Roosevelt propuso implementar la nueva política internacional unilateralmente, desde Estados Unidos. Más adelante, Mignolo afirma que: “el autoritarismo de Estados Unidos, a partir de 1945, se proyectó en el control de las relaciones internacionales en una nueva forma de colonialismo, un colonialismo sin territorialidad” (2010: 260). Por un lado, aquí se propone que los norteamericanos han tomado el lugar que fue de los españoles: el Tío Sam por Cortés. En este sentido, también los dioses aztecas no tienen poder, y su único lugar posible es (como en *A.B.U.R.T.O.*, de Yépez), el sueño trastornado de uno (o varios) asesinos drogadictos, empleados alienados en las plantas maquiladoras.

Por otro lado, la presencia de dioses prehispánicos puede representar —como en “Poemas por Ciudad Juárez”, de Rosina Conde—, una herramienta lírica de rehabilitación de las víctimas de la violencia, a través de la comparación entre las mujeres violadas y hechas pedazos en el desierto, con la diosa Coyolxauqui, por ejemplo. Asimismo, los mitos pueden sugerir lecturas metahistóricas, como en el caso del tema de la “pareja primordial” de la nación mexicana,

reemplazada por Juan Soldado y la niña Olguita, violada por él al comienzo del siglo XX, de los que surgiría metafóricamente la leyenda negra de Tijuana como lugar violento, criminal y machista. Al respecto, en *Tijuanologías* (2006) Heriberto Yépez señala:

Con la historia de Juan Soldado y la Niña Olguita vuelve a aparecer en nuestra cultura la pareja fundadora de Adán y Eva, de Hernán Cortés y la Malinche, la princesa-prostituta-traductora con la que el conquistador español procreó al primer mestizo. Con Juan Soldado y la Niña Olguita reaparece el mito de la pareja primordial, de la inmaculada violación que marca el origen fatal. Con la historia de Juan Soldado y Niña Olguita, se vuelve a presentar la historia de una violación que da origen a un pueblo; pues no hay duda que es la historia de Juan Soldado, el mito realmente fundador de la leyenda de Tijuana. Con la historia de este estupro nació la sociedad tijuanaense como fuerza social y reactiva, y no podía faltar la encarnación de las viejas entidades y prejuicios míticos que fueron impuestos a estas figuras históricas. En sí y en el nivel metafísico, la ciudad nace como producto de una violación y luego de su reinención semántica, tal y como la propia nacionalidad mexicana ha sido vista como producto de la violación de la mujer indígena por el conquistador, aquí encarnado por un soldado. (37-38)

La lectura propuesta por Yépez aquí confirma la idea de la función del mito como elemento que revela un conflicto, pero, además, enseña cómo, no obstante la aparente continuidad entre las parejas, el norte se distancia del centro, siguiendo la línea de lo propuesto por Zabalgoitia (2012b), al buscar su “genealogía”. Es decir, podríamos hablar de una continuidad conflictual, entre centro y norte, cuyo lazo principal es la violencia, lo cual, a su vez, confirmaría la idea de Domínguez: el machismo como elemento cohesionador de una sociedad criminal.

¿Qué tiene que ver la presencia del mito con la “erosión de los pilares de la modernidad” (Bolognese, Bustamante y Zabalgoitia, 2012: 12) (en un contexto donde tampoco la modernidad ha tenido un desarrollo homogéneo y uniforme en todos los territorios y comunidades)? De acuerdo con la lectura de estos investigadores, y como resultará evidente en algunos de los textos del corpus analizado, tanto la erosión antes mencionada como el mito están vinculados a la “aceleración y diversificación de sujetos precarios, difíciles de percibir, nombrar, conocer” (Bolognese, Bustamante y Zabalgoitia, 2012: 12). Una vez más: el producto posmoderno de la frontera tijuanaense es el desamparo de migrantes, la ruptura de los lazos sociales, la precarización laboral y el masivo consumo de drogas que, además de producir mercados ilegales y violentos, determina un desgaste de los cuerpos y de la percepción, como si la razón misma fuera destinada a perderse, junto con otras herencias de la modernidad, para dar lugar a formas de “conciencia” diferentes.

Para estos sujetos precarios, en la frontera, es fundamental también la presencia de la que podemos llamar una “mitología del héroe”. En otro texto crítico de Heriberto Yépez, “El ciclo inconcluso del mito”, que introduce *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde* (2008), el autor utiliza la palabra “narratema” que, al contrario de la narración —un relato completo o conclusivo— es un relato fragmentario, caracterizado por lagunas y pedazos. Yépez, por esto, observa que no es casualidad que la hagiografía popular involucre “restos”

mortales, subrayando la importancia de lo “residual” en dicho ámbito. Cuando aparece un narratema, se daría, en una cultura, una voluntad de coherencia, de sistema, para llenar las zonas de incongruencia. El narratema se vuelve mito para dar sentido a una existencia. Yépez ahonda en particular en la relación entre los santos populares del norte y de la frontera (en sus novelas se dan referencias, entre todos, a Malverde), y propone que:

El santo popular guarda muchos rasgos del héroe. Se trata de una negociación entre colonialismo judeocristiano y supervivencia de mundos mágicos paganos. Los santos aludidos en esta antología⁵⁴ fueron castigados y, al final, derrotados por la autoridad. Es el pueblo quien los reivindicará debido a los milagros que su cadáver, ánima o espíritu conceden paulatinamente. (Yépez, 2008: 10-11)

Más adelante, Yépez ofrece una interpretación a su misma actitud frente los elementos míticos que pone en los textos ficcionales que escribe, su distancia o desacralización. Dicha actitud se explica con la observación de la realidad concreta del territorio donde se producen estas representaciones. Los héroes populares, dice, no pueden llegar a ser mitos, por ser incapaces, por tanto,

[e]l mito sobrevendrá cuando la herida que se dedican a curar [los santos populares] —la pobreza, la inmigración, la enfermedad— cierre por completo. Mientras el dolor continúe y el teatro terapéutico del santón siga siendo requerido, el proyecto heroico permanece inconcluso: todavía no se convierte en mito. No se resuelve lo punzocortante, la herida acrecienta. (Yépez, 2008: 14)

Dos aspectos quedan claros: uno se refiere, una vez más, a la relación entre mito y modernidad; el otro, siguiendo a Rossana Reguillo, es el vínculo entre posmodernidad y la que define una “hiperinflación neo-religiosa”, que sería la respuesta a las condiciones de incertidumbre determinadas por el contexto económico y por la hiper-responsabilización del sujeto en una sociedad que exalta el individualismo y la competencia personal.⁵⁵ Pero hay que insistir en la particularidad de esta posmodernidad en el ámbito latinoamericano. Si Reguillo hace hincapié en la aparición de figuras “nuevas”, de chamanes que incluyen expertos de autoayuda y de filosofías entre lo popular y lo comercial, cabe recordar que estas novedades se implementan en una situación de modernidad parcial, incompleta o, si seguimos a los teóricos poscoloniales, específica de un territorio ocupado durante siglos por la colonia. De acuerdo con Zabalgoitia en “*Vertreten, darstellen, el límite de la representación y ¿un cambio de punto de vista?*” (2012), los procesos de modernización no se cumplirían de forma completa en contextos producidos por un proceso colonial y, por lo tanto, generarían “variadas perspectivas epistémicas, culturales, sociales, de representación, diferenciadas de la modernidad (Zabalgoitia, 2012: 110). Algunas de estas manifestaciones mantendrían lazos con nociones y narraciones anteriores a la modernidad.

⁵⁴ Se refiere a *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde* (2008).

⁵⁵ La autora se refiere sobre todo a su aspecto económico, la política neoliberal.

Considerando estas dos perspectivas, se podrían interpretar las manifestaciones religiosas y populares según dos hipótesis principales: por un lado, como apariciones “surgidas” en un contexto posmoderno como rasgos, huellas de saberes anteriores aplastados por la colonia pero que han sobrevivido de alguna forma, de modo residual, fragmentario. En el caso de Tijuana, proponemos que, aunque la lectura más adecuada de fenómenos como los “santos populares”⁵⁶ sea la de Reguillo (siendo figuras nacidas recientemente y sin vínculos de continuidad con creencias premodernas), estos dialogan con imaginarios que, de todas formas, remiten a imágenes, ideas y estereotipos más antiguos (por ejemplo, la muerte o el estereotipo vinculado a la Malinche). Asimismo, a veces se dan referencias a mitos “nacionales” mexicanos, pero desde una reapropiación por parte de la frontera. Es el caso de Rosina Conde, quien evoca a la diosa mexica del desierto y de la luna. Lo mismo haría Heriberto Yépez, al elegir que el perro del protagonista de *Al otro lado* sea un Xoloitzcuintle, y al recordar que se trata de un animal que se consideraba sagrado por los aztecas.⁵⁷

Otro ejemplo de la actitud de Yépez frente a los mitos, y de su “traducción” desde la teoría a sus propios textos de ficción, se encuentra cuando relata que el protagonista de *A.B.U.R.T.O.* sueña con ser un guerrero águila para tirar abajo la línea entre EE.UU y México, y dejar que pasen todos los desdichados de todas las épocas. En ambos casos, ya no hay peticiones al Estado central mexicano. Pero no deja de ser interesante que el imaginario (aunque irónico, polémico, decepcionado o malicioso) de estos autores, hace un guiño a la tradición centralista.⁵⁸

Más en general, los estudios de cultura popular resultan otra aportación útil para entender la presencia de mitos y su función, en un contexto posmoderno y neoliberal. Tratando de describir el marco en que esta presencia se produce, cabe volver a las tesis de estudiosos como Reguillo, que confirman la relación entre la posmodernidad y la búsqueda en ésta de nuevas formas de pertenencias, de sentido y, hasta, de protección. De acuerdo con ella, la posmodernidad llevaría consigo una desestabilización del horizonte normativo. Frente a la carencia de “chamanes y de intérpretes para las transformaciones aceleradas” (Reguillo, 2007: 93), frente al “cobrar fuerzas de narrativas que renuncian a transformar el mundo y asumen como tarea dotarlo de sentido” (Reguillo, 2007: 100) y, sobre todo, frente al quiebre de los vínculos

⁵⁶ Por ejemplo, Malverde o Juan Soldado.

⁵⁷ En la mitología mesoamericana se creía que el Xoloitzcuintle fuera sagrado, acompañando a las almas de los muertos hacia el Mictlán, el mundo de los difuntos. El nombre del perro deriva de Xólotl, hermano del dios Quetzalcóatl. Xólotl es una figura central también en lo que se refiere al nacimiento de la humanidad, debido al hecho de que, de acuerdo con el mito, para que los hombres pudiesen ser creados, hacía falta un hueso y, para obtenerlo, era preciso descender al Mictlán. Fue Xólotl el que se ofreció para llevar a cabo la hazaña.

⁵⁸ Los guerreros águilas formaban parte de las élites guerreras aztecas; por lo tanto, representan un pilar de la mitología evocada y celebrada como parte fundacional de la nación mexicana a partir de la Revolución Mexicana.

sociales, que desplazan la responsabilidad del éxito y del fracaso hacia el individuo, gana poder y sentido la invocación.

Este elemento permite entender más los fenómenos vinculados, además, con la narcocultura. A lo largo del desarrollo de la investigación ha resultado evidente que esta no se puede explicar, y de hecho no existiría, sin los sicarios, las pandillas, el ejército de desplazados y de subproletarios que están dispuestos a vivir según ciertos códigos de conducta y que entran, de forma y con peso distinto, en los textos de Crosthwaite (sobre todo), de Yépez y de Saavedra (en menor medida). El lenguaje, la tradición del corrido, los cultos religiosos y las nuevas formas de invocación están estrechamente vinculados con los sectores marginales de la sociedad mexicana de los últimos treinta años.

Rowe y Schelling (1993) analizan la relación entre cultura popular y cultura oficial, y los vínculos e intercambios que se dan entre cultura popular y cultura de masas, términos a menudo considerados sinónimos durante el siglo XX. Las tendencias que los autores exploran en el marco de los estudios populares son básicamente tres, pero ninguna de las tres, según su opinión, es suficiente para dar cuenta de un fenómeno tan complejo como la presencia y la acción de las culturas populares en el mundo de hoy. No obstante, todas muestran una parte de actualidad y de validez. Así la primera, surgida en el Romanticismo, haciendo hincapié en la amenaza representada por la industrialización hacia la cultura rural, subraya la pérdida de la dimensión comunitaria; la segunda destaca que cultura popular y cultura de masas de alguna forma llegan a coincidir; y la tercera reivindica la misión emancipatoria de la cultura popular, estableciendo un paralelismo entre las prácticas de las clases oprimidas y las alternativas sociales. Tanto la pérdida de las dimensiones comunitarias de algunos sectores sociales (sobre todo de origen campesino, al moverse hacia los márgenes de las grandes metrópolis), como la relación cotidiana de las clases populares (pero no sólo de ellas) con los medios de comunicación masivos, resultan elementos fundamentales para entender los fenómenos relatados en las obras que aquí se estudian, como también el contexto en que dichas obras se desarrollan.

La persistencia del mito en muchos relatos de autores del norte de México puede tener un valor de reivindicación, o puede simplemente ser testigo de una sociedad que es el producto de quinientos años de transculturación. Rowe y Schelling ayudan a aclarar, entre otras cosas, de qué forma algunos cultos religiosos populares (por ejemplo, el de la Virgen de Guadalupe) han ido absorbiendo huellas de mitos prehispánicos anteriores y cómo son, todavía hoy, un medio para que sigan vivos algunos enlaces con la vida comunitaria campesina o de pueblos pequeños, por parte de migrantes que se suman a la población de las grandes metrópolis. Situación que resulta particularmente interesante para nuestro trabajo debido al fenómeno migratorio hacia, desde y a

través de Tijuana rumbo a Estados Unidos. Rowe y Schelling en este caso, muy oportunamente, hacen hincapié en cómo los vínculos comunitarios se han reproducido en el barrio o en las casas, donde veremos (sobre todo en Crosthwaite) construirse nuevas comunidades y originales lazos de pertenencia.

Asimismo, y volviendo al primer punto, los trabajos de ambos especialistas iluminan un contexto, como el de México del norte, caracterizado por una urbanización determinada por el comercio y las finanzas, y sólo en una medida menor por la industrialización, que no ha sido capaz de emplear las masas de migrantes que han viajado a lo largo de los decenios hacia la frontera y los EE.UU. La unión de campesinos pobres y de proletarios rurales ha creado la mezcla explosiva que se encuentra en los barrios de las grandes ciudades de México (y más aún en las ciudades fronterizas) —relatadas por las obras que se van a estudiar (por ejemplo, en el barrio de *El Gran Preténder* (1992)⁵⁹ de Crosthwaite, o en los conglomerados de chabolas donde viven los drogadictos, niños, dealers de *Al otro lado* (2008), de Yépez)—. En este contexto explosivo, formas precapitalistas/campesinas y capitalistas se articulan en diferentes combinaciones, que han dado vida a tipos específicos de cultura popular (por ejemplo, a través de los santos populares antes mencionados). Es decir, vemos cómo las culturas populares crean imágenes y objetos nuevos para hacer frente a la modernidad, y este choque resulta de alguna forma —nos dicen estos autores— productivo, aunque traumático.

Tales discursos, en el estudio que aquí se introduce, tendrán que tenerse en cuenta a la hora de valorar la presencia en los textos de tópicos para describir estructuras patriarcales, el uso de la violencia, las relaciones humanas, los cultos religiosos y otros aspectos que sitúan, por ejemplo, a un fenómeno como la narcocultura en el cruce entre épocas distintas, y entre un contexto como el de la posmodernidad transnacional y las culturas populares y regionales del norte de México. El narco⁶⁰ es, en una cierta medida, consecuencia de la intersección entre el proletario y el campesino, en un contexto donde las prácticas culturales “se desplazan incesantemente entre áreas rurales y urbanas, así como entre diferentes estratos sociales, borrando fronteras previamente estables” (Rowe, Schelling, 1993: 140).

Hay quienes, como Carlos Monsiváis, opinan que la imagen de los narcos (y hasta la idea que ellos tienen de sí mismos) nace del cine. Si, de acuerdo con García Canclini, las culturas de las

⁵⁹ Se trata de la fecha de publicación original del texto. En el resto de la tesis se hará referencia al volumen *Extrella de la Calle Sexta*, en el que ha sido posteriormente incluido.

⁶⁰ Aunque la narcoliteratura no entre en el corpus que se está analizando como elemento principal, en los textos de Crosthwaite se hace referencia a la actividad de los sicarios, a los corridos y al clima de violencia vivido en Tijuana; en las obras de Rosina Conde el mundo de la criminalidad se asocia sobre todo a las “alianzas” masculinas que se establecen entre familias y amigos; en las dos novelas de Yépez la droga está presente como elemento de negocio, de consumo y de trastorno. Es decir, aunque sea reductivo definir esta narrativa sólo como narcoliteratura, es cierto que nuestros autores están conscientes de optar, en distintas ocasiones, por un diálogo explícito con este género. De hecho, Yépez, define *A.B.U.R.T.O.* como “narcorealismo”, por ejemplo.

clases populares son “el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos” (García Canclini, 1982: 17), en este estudio se analizará sobre todo de qué forma los fenómenos literarios de los últimos treinta años en el norte de México muestran dicha relación conflictiva y cómo se ha ido construyendo la elaboración de sus formas de vida.

II.5 Estudiar lo “macro”: aportaciones desde la crítica poscolonial

Hablar de modernidad en América Latina significa, también, hablar de colonialismo o, tal como ha sugerido Zabalgoitia (2012b), de colonialidad, entendida “como la experiencia total de la modernidad latinoamericana en los términos en los que la han definido los estudios postcoloniales latinoamericanos, es decir, como un proceso que habría comenzado con la Conquista y que no habría terminado” (Zabalgoitia, 2012b: 195). La referencia a los estudios poscoloniales⁶¹ aquí parece útil, sobre todo, por poner en relación el contexto poscolonial con

⁶¹ La referencia es a los estudios fundados —entre otros— por Edward Said y Homi Bhabha. En *Orientalism* (1978) Said afirma que la idea misma de Oriente es una construcción llevada a cabo por parte de Europa para definirse a sí misma, a través de la diferencia con algo que se “construye” y representa como “otro”. El eje central de la propuesta de Said se encuentra, por lo tanto, en decir que la imagen de Oriente nace desde afuera, desde un lugar de enunciación —el occidental— que ha sido el único “legitimado” en realizar definiciones, relatos y representaciones de los otros territorios. También, Said indica la interiorización, por parte de los sujetos nacidos en lugares colonizados, de estas interpretaciones que llegan desde afuera. Por su parte, Bhabha, en *El lugar de la cultura* (1994), plantea la necesidad de una revisión del relato colonial, a partir de un contexto posmoderno, para reformular las bases del pensamiento y realizar un discurso poscolonial. Las minorías —enseña Bhabha— a medio camino entre tradición y modernidad, constituyen las voces de la historia silenciadas por parte del discurso dominante, y Bhabha ve en la cultura la base en la que el poscolonialismo debe llevar a cabo un nuevo discurso. Este elemento lo aleja de otro investigador de la misma corriente, Walter Mignolo, quien, en cambio, considera prioritaria la economía en este sentido.

Si bien es cierto que, tanto en América Latina como en las sociedades de África o de Asia colonizadas por las potencias europeas, las historias y culturas locales han sido interrumpidas por la colonia, como indica Friedhelm Schmidt-Welle en *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)* (2003), Schmidt-Welle destaca el hecho de que la situación poscolonial de estos territorios muestra importantes diferencias. Estudiando el contexto latinoamericano y enfocando su análisis en el siglo XIX, observa que si “[e]l gesto poscolonial [...] es uno de recuperación de la tradición cultural autóctona interrumpida” (2003: 13), “[e]l proyecto de los criollos en América Latina es primordialmente un proyecto de modernización que se basa en los modelos políticos y culturales europeos para la construcción de sus identidades nacionales” (2003: 13). Por supuesto este último aspecto no significa que no existan construcciones distintas, que dependen de la heterogeneidad de América Latina y de la Conquista, y que a menudo se construyen como “una ruptura con el propio pasado colonial” (2003: 13) y una exaltación de la “diferencia” de la “naturaleza americana”. A tales observaciones se han añadido otras resistencias a la posibilidad de “aplicar” a América Latina las ideas de la poscolonialidad. Bill Ashcroft (1999: 13) escribe en “Modernity’s first-born: Latin America and the post-colonial transformation” (1999) que la “importación” de los estudios poscoloniales ha sido considerada en América Latina como una nueva forma de colonización discursiva, procedente de lugares de enunciación privilegiados, esto es, sobre todo de la academia estadounidense. Sin embargo, Ashcroft afirma que, si se considera el poscolonialismo como el discurso de todos los colonizados, en lugar de identificarlo con la experiencia de los pueblos colonizados sólo en el mundo anglófono o francófono, esto, en lugar de representar un nuevo sector hegemónico, puede ser visto “as a way of talking about the political and discursive strategies of colonized societies, then we may more carefully view the various forms of anti-systemic operations within the global world system” (Ashcroft, 2003: 15).

Una de las contribuciones más interesantes sobre este debate ha sido la de Walter Mignolo, inicialmente desde la semiótica y luego interesándose por las teorías poscoloniales. Mignolo (1993), con un discurso poscolonial, cita a Edmundo O’Gorman in *The Invention of America* (1961) y a Ángel Rama en *La ciudad Letrada* (1984) para afirmar que,

“algunos aspectos releídos como formas biopolíticas” (Zabalgoitia, 2012b: 195), haciendo una referencia a la criminalidad, a la migración y al *tardocapitalismo*. Como se puede observar, en cierta medida Zabalgoitia en su estudio “Reescribir en el aire: biopolítica, mitología y heterogeneidad en las literaturas norteamericanas” se sitúa críticamente en el cruce entre dos aproximaciones teóricas a la hora de investigar el norte mexicano, constituyendo un antecedente importante de la elección metodológica que, como se ha dicho, será un pilar de este trabajo. Tal vez la mayor aportación de los estudios poscoloniales en esta tesis es la problematización del concepto de posmodernidad, destacando cómo la idea de modernidad se ha ido construyendo desde una perspectiva europea-eurocéntrica, que olvida historias, subjetividades y temporalidades “otras” —Walter Mignolo habla de la colonialidad como de el “otro lado” de la Modernidad (2010)—, que salen de este recorrido “lineal” que llevaría, de una modernidad a la posmodernidad.

Las “estrategias de resignificación de lo local” (2012b: 196) a las que Zabalgoitia hace referencia, llevadas a cabo por ciertos autores norteamericanos,⁶² tienen que ver con procesos de significación que a su vez proceden de un orden colonial, con la definición de “centro”, “periferia” y de “otro” u otros que de este derivan: “Y es que en muchas de estas literaturas lo que resurge es un conflictivo cruce biopolítico; narraciones acerca de violentos encuentros culturales y manifestaciones e incidencias diversas de desterritorialización” (Zabalgoitia, 2012b: 197).

Así, proponemos que la de nuestro corpus es una literatura que pretende marcar la fragmentación, utilizarla, porque plantea expresamente la problematización del discurso del que se supone que forma parte. Tijuana se puede leer como un elemento que tiene una continuidad

desde América Latina, estos dos autores empezaron dos décadas antes de Said (y Todorov) a criticar elementos claves del discurso colonial, en particular enfocándose en el poder del lenguaje para definir y dominar la sociedad de los colonizados. Antonio Cornejo Polar (1994), a su vez, desarrolla el concepto de heterogeneidad, en particular, con respecto a las literaturas andinas. Esto, parte del reconocimiento de la pluralidad de culturas y lenguas, constatando el carácter no orgánico de la literatura nacional y, por lo tanto, la heterogeneidad cultural y literaria del país. A partir de los años 70, Cornejo Polar se vinculó con el proyecto de fundar una crítica y una teoría latinoamericana, junto con —entre otros— Roberto Fernández Retamar, Antônio Cândido y el mismo Ángel Rama, pero tal proyecto fracasó (Schmidt-Welle, 2002), tanto por razones políticas como por haberse quedado en un nivel abstracto, en propuestas teóricas que no fueron verificadas por el análisis de textos concretos. Los conceptos de heterogeneidad y de “totalidad contradictoria” se tendrían que interpretar, así, de acuerdo con Schmidt-Welle, como una “autocrítica” (2002: 8) a ese proyecto. Los debates sobre la posibilidad de aplicar los estudios poscoloniales —pero también los estudios subalternos o culturales— en el contexto latinoamericano, encuentran entonces en la obra de Cornejo Polar un momento importante, por haber tenido consciencia, en sus trabajos de los años 90, del peligro constituido por modelos teóricos “globalizados, que sobredeterminan las categorías de lo subalterno y lo periférico” (Schmidt-Welle, 2002: 11). Sin embargo, Schmidt-Welle observa que son “inegables” (2002: 14) ciertos paralelismos entre los conceptos de Cornejo Polar y del poscolonialismo. La crítica de una construcción del sujeto moderno en la cultura “occidentalizada” dialogaría en parte, de hecho, con la crítica de los discursos occidentales de Mignolo y con su concepto de posoccidentalismo. Lo que distancia a Cornejo Polar de la crítica poscolonial es un reconocimiento, por parte del autor, de los conflictos locales o nacionales. Es decir, Cornejo Polar hace hincapié en la superposición de conflictos en distintos niveles y de distintos tipos. Justamente en tal reconocimiento, como se ha planteado, se sitúa esta investigación.

⁶² Zabalgoitia no se ocupa directamente de los autores de nuestro corpus, estando sus escritos enfocados en Daniel Sada, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Cornejo y Eduardo Antonio Parra; sin embargo, el marco teórico que establece para el norte de México se considera adecuado también para los tijuaneños.

propia, que vive y pone en tela de juicio otra continuidad: la colonial-nacional. Además, esta lectura busca otorgar una particular importancia hermenéutica a la utilización de elementos populares, tanto en lo que se refiere a elementos culturales como fiestas, cierto tipo de música o de formas artísticas y folklore, como con respecto al lenguaje, lo que permite leer la oralidad utilizada por Conde, Crosthwaite, Saavedra, como un modo radical de descentramiento.

Volviendo al planteamiento de esta tesis —el enlace entre violencia pública y privada y su representación en nuestros escritores— incluso la relación entre géneros, y el vínculo que se ha ido estableciendo entre la “identidad nacional” y lo masculino, podría tener raíces en la historia colonial de México (y de América Latina en general) De acuerdo con Josebe Martínez (2010), la empresa colonial de España en el continente latinoamericano puede entenderse como resultado-consecuencia de una “máquina deseante” (Martínez, 2010: 8), vinculada con las subjetividades masculinas que se lanzaron a la conquista de América empujadas por una ambición individualista: “Hombres metidos en asuntos que incumbían a hombres, y hablaban un lenguaje de hombre a hombre, que ni era castellano, ni portugués: un lenguaje macarrón [...] sembrados en los puertos del Mediterráneo por machos nómadas y beligerantes” (Martínez, 2010: 52). Los hombres que participaron en la Conquista y en la colonización no eran, como justamente apunta Martínez, “hombres libres que estudiaban las artes liberales” (2010: 55), sino que “esclavos de su clase, queriendo cambiar el juego político de su existencia, la significación de su persona” (Martínez, 2010: 55). Se trataba, finalmente, de

gente que soñaba a sí misma en otros términos: deseando ser beneficiados por la ley, la opinión y la costumbre. Individuos que valoran sobre todo la mejora de la vida privada, la búsqueda de la propia salvación. El ocuparse de sí mismo que propugnan la mística y el erasmismo, tiene su faceta pragmática en el hombre que parte a buscar Eldorado, la fuente de la eterna juventud o el reconocimiento social: una empresa privada de intensidad desbordante. (Martínez, 2010: 54)

Por otro lado, propone Martínez, la colonia armó la que llegará a ser “la disciplina del deseo americano como método de conquista” (2010: 8), lo que, en las vísperas de la época moderna, marca una relación muy fuerte entre las teorías sobre biopolítica de Michel Foucault y los estudios poscoloniales:

[s]e inician y experimentan las dos formas de dominación sobre la vida que se ejercen en la Era Moderna: por un lado, se establece el conjunto de disciplinas que administran y conciben el cuerpo como máquina, el aumento de sus aptitudes, su educación [...] Lo que Foucault denomina anatomopolítica. Por otro se establece el control regulador ejercido sobre el cuerpo-especie, la proliferación... (Martínez, 2010: 57)

El desarrollo del legado foucaultiano en México será objeto de apartados específicos más adelante. Mientras, aquí parece importante hacer hincapié en este punto de contacto-continuidad

entre las dos perspectivas teóricas: la idea de una relación entre control de los cuerpos y de su deseo, la idea del control del territorio colonial como “cuerpo” para regular-normativizar.

Algunos de los enfoques teóricos utilizados en este trabajo han sido considerados opuestos o no compatibles durante cierto tiempo. Es el caso, justamente, de los estudios poscoloniales, por un lado, y de las teorías de Michel Foucault, por el otro. Una de las apuestas de esta investigación es tratar de demostrar, a partir del terreno concreto del estudio representado por el corpus propuesto, que estas teorías pueden dialogar. Por supuesto, se parte de la experiencia de otros autores (en particular Castro-Gómez, Martínez y Zabalgoitia) quienes ya han contextualizado y llevado a cabo un diálogo de este tipo. La mayor diferencia dentro de las teorías que se acaban de mencionar se encuentra en el hecho de que, de acuerdo con Castro-Gómez, mientras los estudios poscoloniales (como la filosofía marxista, por ejemplo) son “jerárquicos”, el que realiza Foucault es heterárquico:

Mientras que la una apunta hacia un análisis de orden macroestructural referido a grandes conjuntos molares (el sistema-mundo), la otra se concentra en un análisis microfísico incapaz de pensar temas como el colonialismo y las geopolíticas del conocimiento. Este trabajo mostrará que [sic] aunque Foucault nunca logró superar el eurocentrismo de sus análisis, su concepción del poder distó mucho de ser solamente “microfísica”. Mi tesis será que Foucault desarrolló también una *macrofísica del poder* que puede servir para repensar algunos problemas derivados de los análisis macroestructurales del poder. (Castro-Gómez, 2010: 272)

Si bien es cierto, entonces que, por un lado, Foucault habla claramente *desde* Europa, dando lugar así la aplicación de sus teorías a cuestionamientos específicos por parte de quienes hablan *desde* América Latina y desde territorios que han sido objeto de una colonización (Spivak, 1994), también es cierto que, ya en el siglo XXI, no faltan las referencias de teóricos e investigadores que han llevado a cabo una reflexión que tiene en cuenta los conceptos formulados por Foucault, principalmente el de biopolítica, aunque traduciéndolos y reformulándolos desde un contexto poscolonial. Me refiero aquí sobre todo a Achille Mbembe y a Sayak Valencia. Al mismo tiempo, cabe destacar que, en un contexto globalizado, han cobrado importancia reflexiones sobre la “soledad” del individuo en la sociedad, sobre la “responsabilización” del individuo y la ruptura de los lazos sociales (Bauman, Reguillo), que han reorientado la reflexión con respecto a las relaciones de poder. Es decir, sin negar la importancia de lo macroestructural, del capitalismo, por ejemplo, ya existe una abundante bibliografía que, a partir de la globalización y de la posmodernidad, ha problematizado el hecho de que lo “macro” actúa sobre e interactúa con lo “micro”, el sujeto, cada vez más solo y aislado, con su cuerpo, con sus prácticas individuales de integración o resistencia, con sus formas de autocensuras dentro de un mundo cada vez más competitivo, por ejemplo. Además, en un plan más general y vinculado con el territorio, es con la globalización cuando las palabras “local” y “global” han dejado de pensarse como una antinomia

y han empezado a poder entenderse como parte de procesos que se alternan, integran, coexisten, y entre los cuales, de todas formas, se ha vuelto complicado establecer una jerarquía.

Por otro lado, Castro-Gómez recuerda que, dentro de la misma trayectoria de Foucault, se ha dado una evolución: hasta 1975, de hecho, el filósofo francés, influenciado por Nietzsche, desarrolla una analítica que considera al poder básicamente como un juego de fuerzas, que Castro-Gómez define “agonístico”. Ya a partir de *Defender la sociedad* (cuyas lecciones al College de France se dan entre 1975 y 1976), sin embargo, Foucault abandona la microfísica del poder y abarca el Estado. Es aquí cuando introduce el concepto de biopolítica y, así, la idea de procesos “globales” de la población (como natalidad y mortalidad), y es en este momento en que surgen los primeros intereses de Foucault sobre el colonialismo europeo (Castro-Gómez, 2010). En ese entonces, por cierto, Foucault sigue demostrando un interés “intraeuropeo”; y es a partir de 1977, con su curso “Seguridad, territorio, población”, cuando se da cuenta de que el modelo “bélico” debe ser abandonado si se quiere hallar un análisis más global de las formas de poder: “Foucault reconoce entonces que la cadena de poder donde actúa la biopolítica se vincula en red con otra cadena más global todavía de carácter geopolítico. La biopolítica se ‘enreda’ con la geopolítica”⁶³ (Castro-Gómez, 2010: 279). Aquí es cuando, mirando desde una perspectiva internacional, reconoce el papel clave del colonialismo español —sin embargo, en relación con Wallerstein o Quijano, la perspectiva de Foucault sigue quedándose más centrada en Europa, por ejemplo. En *Nacimiento de la biopolítica* (clases dadas entre 1978 y 1979) trata de escaparse de esta visión eurocéntrica. Es en este contexto donde Foucault introduce su reflexión sobre la mundialización del mercado, junto con el nacimiento de la tecnología liberal de gobierno, ya que, ahora los dispositivos de seguridad exteriores funcionan mediante la libre competencia y ya no por tratados diplomáticos. Siguiendo los estudios de Castro-Gómez,

Foucault distingue tres niveles de generalidad en el ejercicio del poder: un primer nivel, microfísico, en el que actuarían las tecnologías disciplinarias y de producción de sujetos, así como las “tecnologías del yo” que buscan una producción autónoma de la subjetividad. Este sería el nivel de la corpo-política. Luego tenemos un segundo nivel, mesofísico, en el que se inscriben los dispositivos internos de seguridad que harán posible la gubernamentalidad del Estado moderno y su control sobre las poblaciones. Este sería el nivel de la biopolítica. Por último tenemos un tercer nivel, macrofísico, en el que se ubican los dispositivos supraestatales de seguridad que favorecen la “libre competencia” por los recursos naturales y humanos del planeta. Este sería el nivel de la geo-política [sic]. Quisiera llamar *heterárquica* a esta analítica del poder, contraponiéndola a las

⁶³ Introduciendo el concepto de biopolítica, Foucault afirma que el poder, a lo largo de los siglos, ha pasado a ocuparse de los cuerpos y de lo que hacen, tras un largo tiempo en que se dirigió a la tierra y a su producto. Este tema específico no puede ser objeto de un análisis exhaustivo por parte de un estudio literario. Sin embargo, la lectura que se llevará a cabo en las distintas obras estará atenta a cómo se relata el territorio, a su forma de vivirlo y a las eventuales luchas por su control (particularmente en la obra de Crosthwaite y Yépez). En más de un caso, destacará cómo las dos cosas están vinculadas: por lo menos en la literatura que aquí se estudia, se narra cómo para controlar los territorios se tienen que controlar los sujetos que lo viven o lo atraviesan. Por otro lado, se arrojará luz sobre la relación conflictiva entre territorio y sujetos, hasta llegar al “canibalismo” presente en los textos de Yépez.

teorías *jerárquicas*, desde las cuales se ha pensado tradicionalmente el tema de la colonialidad. (Castro-Gómez, 2010: 284)

Partimos de la base que este estudio no se propone explicar las relaciones de poder en el mundo. Lo que se postula, en cambio, es que las relaciones enseñadas en el corpus literario analizado funcionan de acuerdo a y se pueden analizar a través de la propuesta de Foucault, justamente por desplegar una variedad de dimensiones de poder que van de lo micro hasta lo macro, y desde la relación entre sujetos —que se muestra en su constante replanteamiento, dinámicas y reconstrucciones— hasta el contexto macropolítico, fronterizo y global en el que dichas relaciones se encuentran. No es objetivo de este trabajo dirimir la posible “contienda” entre los seguidores de Marx y de Foucault, contestando definitivamente a la pregunta de si es el poder del capital transnacional el que regula hasta las vidas íntimas y personales de los sujetos o no. En cambio, se quiere averiguar si y como, en el mundo ficcional de nuestros autores, las relaciones de poder se pueden invertir a nivel de lo “micro” —como puede acontecer en ciertos relatos sobre el mundo de la prostitución, de Rosina Conde—. Las relaciones de género, por ejemplo, en estos textos, ¿se muestran sólo como el resultado de distintos niveles de acceso al capital, o, dentro de un marco general de relaciones de poder geopolíticas?, ¿se da la existencia de otra articulación de micropoderes que se solapan con un nivel intermedio, nacional, donde dispositivos públicos y privados concurren de forma compleja en la definición de papeles, derechos, deberes y límites para cada sujeto? Apostamos por esta opción.

Sin embargo, a partir de los estudios de Foucault, se han realizado investigaciones, que han tenido como objetivo la reescritura de su teoría en contextos coloniales (Mbembe, 2011) o el análisis del sujeto sobre el cual el poder y la soberanía actúan (Agamben, 1995). De acuerdo con Mbembe, el biopoder sería un antecedente del necropoder y este traduciría el primero a través de la cosificación capitalista del ser humano en el contexto colonial. El análisis de Mbembe aparece adecuado, entre otras cosas, por escribirlo desde un contexto poscolonial, donde, según su opinión, la violencia habría llegado a ser un fin en sí mismo, elemento que encontrará distintos puntos en común con los análisis de los teóricos y críticos fronterizos. Más específicamente, de Mbembe interesa aquí la reflexión sobre la relación entre economía, poder y muerte: “El locus poscolonial como un lugar en el que un poder difuso, y no siempre exclusivamente estatal, inserta la ‘economía de la muerte’ en sus relaciones de producción y poder”, como ha sido observado por Elisabeth Falomir Archambault (2011: 13).

Otro elemento de Mbembe que puede resultar útil es su análisis del estado de excepción, cuando afirma que en ciertas condiciones (él habla del contexto colonial, pero se pueden incluir la guerra o la lucha contra el terrorismo o contra la migración clandestina en un contexto fronterizo

en el que se decide bloquear los accesos de los extranjeros en un país) el estado de excepción y la relación de enemistad “se han convertido en la base normativa del derecho a matar” (Mbembe, 2011: 21). Es en circunstancias como estas cuando se produce una ficcionalización del enemigo. Asimismo, Mbembe también se pregunta cuál es la relación entre política y muerte en los sistemas que funcionan en un estado de emergencia, y cómo surgen los procesos de deshumanización de la muerte.

II.6 Cuerpos como nudos activos en las redes de poder

Los conceptos de necropolítica (o tanatopolítica, según Agamben) han sido la base de teorías más recientes; aquí se sugiere que las más relevantes, entre ellas, para el estudio de este corpus han sido desarrolladas justamente en la frontera norte de México. El conocido trabajo de Sayak Valencia sobre capitalismo gore (2010)⁶⁴ ha resultado muy útil a la hora de entender el sentido de la representación de la violencia extrema en el contexto fronterizo y, más aún, de vincularlo (como también ha sido propuesto por Héctor Domínguez Ruvalcaba [2006; 2013; 2015]) a la performance de género (que permite establecer una relación entre violencia pública y violencia privada, a través de la propuesta de Domínguez y Valencia sobre la formación machista del Estado mexicano). Este enfoque sobre la violencia, además, nos ha llevado a ahondar en un tema no muy explorado, el juvenicidio, y, con este, en el estigma vinculado a la población “excedente” (la marginada por los mecanismos de la economía neoliberal y la falta de un capital simbólico) (Valenzuela, 2015; Reguillo, 2007).

La narración de la violencia que involucra a jóvenes y mujeres permite abrir nuevas perspectivas sobre el concepto de vulnerabilidad, donde el centro de las dinámicas entre público y privado es el cuerpo, como enseñado también por Judith Butler en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006). A su vez, se tratará de demostrar que precisamente el cuerpo, por un lado, es el elemento más expuesto a la violencia, mientras que, al mismo tiempo, representa el “cuerpo social” (Hardt y Negri, 2002; Fuentes, 2013), por lo que llega a ser símbolo del conjunto de la sociedad, de la ruptura de sus lazos comunitarios, familiares y de solidaridad. Esta interpretación que se otorga al cuerpo es la que ha llevado a una interpretación “situada” de la violencia, prefiriéndola a otras claves de lectura que, desde la estética de lo feo hasta la perspectiva de Bataille sobre la presencia del mal en la literatura, pasando por el abyecto de Kristeva, también han sido tomadas en consideración. Así, se propone aquí como ejemplo la portada de la edición numerada de *Poemas por Ciudad Juárez y Quiero palabras fuertes*, de Rosina

⁶⁴ Se trata de la fecha de publicación original del libro; en este trabajo se hará referencia tanto a este como a otros ensayos que la autora ha escrito sobre el mismo tema.

Conde (2014). La diosa Coyolxauqui, ilustrada por la misma Rosina Conde, tiene botas y ropa nortea. Nuestra tesis es que su cuerpo destrozado, de acuerdo con el mito y con su representación en la piedra del Templo Mayor en la Ciudad de México, en el poema no es sólo el símbolo de las víctimas de los feminicidios, sino de la misma Ciudad Juárez, un cuerpo colectivo herido.

El cuerpo es, antes que todo, el lazo que hace visible la sujeción a los otros y la posibilidad de padecer o ejercer violencia sobre otros cuerpos. Se trata, al mismo tiempo, del elemento “mínimo”, más elemental y menor, en los procesos de poder, coincidiendo con el sujeto, pero, al mismo tiempo, tiene que entenderse como objeto de dinámicas sociales, económicas, interpersonales más amplias, llegando a ser, así, el elemento material que sitúa un sujeto en un contexto concreto (Butler, 2006), como la fábrica, los hogares, las calles, el desierto etc... Claramente, aun en el marco de una condición de vulnerabilidad general, esta, siendo todos los cuerpos partes de procesos sociales, depende de la posición económica, cultural, política o de género de los sujetos, como resultará evidente en el caso del relato de la violencia sobre mujeres y jóvenes.

La referencia a Michel Foucault vuelve como una instancia metodológica más, porque, al hablar de violencia, se está hablando sobre todo de poder, al cual se tratará de “captarlo en sus extremos, en sus últimos lineamientos, donde se vuelve capilar” (Foucault, 2000: 36). ¿Dónde se implanta y se producen los efectos reales del poder?, ha sido la pregunta que ha llevado parte del análisis. La respuesta, que Foucault mismo ofrece, es que el poder produce sus efectos reales en los sujetos, “como algo que circula o, mejor, que sólo funciona en cadena” (2000: 38) —teniendo en cuenta matices y declinaciones que, al respecto, puede determinar el contexto—.

Los “sujetos” que se estudiarán no serán simplemente encasillados en la posición binaria de víctimas/verdugos, etapa de una escala vertical donde los ‘pasivos’ se encuentran parados al punto más bajo de dicha escalera y los ‘activos’ —inamovibles y seguros en su posición de dominio— ejercen un poder unilateral. Más bien, la forma en que los autores de este corpus representan la violencia, y, hasta, la muerte, nos deja entender cómo es que justamente el uso de la violencia permite, tal vez, un cambio en las posiciones de poder. Esto se puede ver en los personajes de Heriberto Yépez —marginales y trastornados que se vuelven coyotes o sicarios para acabar con su condición— o en las parejas narradas por Mayra Luna, donde la violencia está en el lenguaje y en la relación cotidiana entre los sujetos, por ejemplo, y, en ciertos casos, en las protagonistas de Rosina Conde.

La violencia es el elemento que permite cierta “movilidad social” en los textos ambientados en el contexto fronterizo, en la fase más reciente de la posmodernidad. Pero la “movilidad” vinculada a la violencia no se aplica sólo a los sujetos. Se podría afirmar, por ejemplo, que, conforme hubo un cambio en los escenarios habituales del tráfico de drogas y de

las luchas a esto relacionadas, se redimensionó el protagonismo de una ciudad como Tijuana a partir de los años 90. Si bien en este apartado no analizaremos los textos, aplicar el método propuesto por Foucault en el análisis de cómo se relata la violencia nos permitirá ahondar en los mecanismos de acceso al poder, luego de su imposición y de su precario mantenimiento. Además, la representación misma de la violencia por parte de los medios oficiales y el uso de las imágenes de la muerte son de alguna forma instrumentos de poder. Esto puede manifestarse en distintas formas. Por ejemplo, a partir de la cita de imágenes que tengan enlaces con un pasado mítico, o con relatos de la violencia que la describan como una medida de autodefensa o de rescate, como la única forma para resistir frente a una amenaza llevada por los enemigos de la sociedad (relato del Estado) o como la única forma de vivir dignamente frente a un Estado que no da otra oportunidad para no morir de hambre (relato de sicarios, miembros de pandillas, etc.).

Dentro del tema general de la violencia, Foucault ha ahondado también en la guerra, que, afirma: “puede considerarse como [...] la desnudez misma de las relaciones de fuerza” (Foucault, 2000: 52), en el caso de México el uso de un léxico perteneciente a su campo semántico para referirse a la lucha contra el narco ha borrado los matices (por ejemplo, en lo que se refiere a las relaciones entre Estado y narco, y los distintos y múltiples niveles de corrupción en el primero). De hecho, la mayoría de los cuentos y de las novelas de las que nos ocuparemos representan la violencia de una forma completamente distinta a la usada por el poder. Por ejemplo, en algunos casos toman el punto de vista de los sicarios, borrando la distancia entre “nosotros-la sociedad” y “ellos-los sicarios, narcos, asesinos”, acabando con estrategias narrativas que tienden a deshumanizar los autores de actos violentos. Muy interesante, en este sentido, resulta la obra de Mayra Luna, por asociar la violencia a personajes femeninos, y entrando en los pliegues de la psicología de estos. Sin embargo, los autores que se estudian aquí no son ajenos a las formas más comunes de la representación oficial, porque nacen en un contexto donde el hecho mismo de hacer un guiño al cliché o lugar común puede resultar una útil estrategia narrativa o metanarrativa.

Más en general, resulta muy sugerente una afirmación de Boulanvilliers citada por Foucault: “La guerra es una economía general de las armas, una economía de las personas armadas y las personas desarmadas, en un Estado dado, y con todas las series institucionales y económicas que se derivan de ello” (Foucault, 2000: 151-152). Entonces, ¿de qué forma los protagonistas de las obras que se leerán viven estas relaciones de guerra? ¿Qué posiciones piensan ocupar y, sobre todo, cómo se colocan a sí mismos con respecto al discurso oficial? ¿Se muestran escépticos o tienen confianza? ¿Hay participación o distancia por parte de los autores hacia el discurso oficial? ¿Depende esta posición, en alguna medida, de su lugar de enunciación en la sociedad?

Junto con el tema de la guerra, en Michel Foucault, viene el del bárbaro. Aunque Foucault haya empleado la imagen del bárbaro con cierta referencia al historicismo (pero rechazando esta filosofía), al aclarar que “el bárbaro es alguien que [...] no puede definirse sino con respecto a una civilización, fuera de la cual se encuentra” (Foucault, 2000: 180), él mismo afirma que cada Estado hace su propia guerra también a sus “bárbaros internos”, es decir, a todos los sujetos que resultan incompatibles con las normas que el Estado da. En nuestro caso estos bárbaros son tanto los miembros de los cárteles como los de las pandillas; tanto los delincuentes comunes como los grandes jefes (de acuerdo con el discurso oficial); son los drogadictos y trastornados, son los “gringos” que “roban” las mujeres “locales”, son, en particular, los “sujetos endriagos” de los que habla Sayak Valencia (2010).

Sin embargo, de acuerdo con Domínguez y Ravelo (2003) el “bárbaro” que se describe y se narra como algo “otro” con respecto al conjunto de la sociedad es, en el México fronterizo de hoy, la víctima. Las víctimas de actos violentos (por ejemplo, los migrantes, o las mujeres asesinadas en Juárez, a las que ellos específicamente se refieren) son víctimas de un estigma colectivo que acentúa su otredad. En un cierto sentido, afirman, en los contextos colonizados o poscoloniales, es la propia civilización la que actuaría como una barbarie, y el biopoder de control llegaría a ser (aquí citan a Mbembe) un impulso colonizador que lleva a la muerte. Finalmente, aunque bárbaro sería según el acto colonizador o neo-colonizador, en el relato oficial el estigma de la “otredad”, la culpabilización, se concentra en las víctimas.

II.7 Vida privada y muerte pública: la biopolítica frente al desafío de lo “necro”

Compartiendo el análisis general de Foucault sobre biopolítica, mecanismos de control y de gestión de las libertades a partir del nacimiento de la era liberal, este estudio tendrá que enfrentar un desafío. De acuerdo con Foucault, la biopolítica aparece junto con la descalificación progresiva de la muerte, con la desaparición de su ritualización pública y esto se explicaría por “una transformación de las tecnologías del poder” (Foucault, 2000: 224). Más precisamente:

Lo que antaño [...] daba su brillo a la muerte, lo que le imponía su tan elevada ritualización, era el hecho de que fuera la manifestación del tránsito de un poder a otro. [...] Ahora bien, cuando el poder es cada vez [...] más el derecho de intervenir para hacer vivir [...] entonces la muerte, como final de la vida, es evidentemente el término, el límite, el extremo del poder. Está afuera con respecto a este: al margen de su influencia. [...] El influjo del poder no se ejerce sobre la muerte sino sobre la mortalidad [...] (y la muerte) ahora va a ser el momento en el que el individuo escapa a todo poder. (Foucault, 2000: 224)

Tras el surgimiento de los ya citados trabajos sobre necropolítica, cabe volver a hacer hincapié en la necesidad de medir las distancias geográficas y temporales que se pueden dar entre la

elaboración de una teoría y su aplicación a las manifestaciones de un territorio. Por tanto, se tomarán en cuenta, a lo largo de estas páginas, dos hipótesis de lectura. Por un lado, que la hiperrepresentación de la muerte en el narcoestado mexicano sería, siguiendo a Valencia, una consecuencia del hecho de que esta se ha vuelto el único negocio rentable para los sujetos marginales. Al mismo tiempo, dicho negocio llegaría a confirmar la supremacía del macho y estaría, por lo tanto, vinculado a la construcción identitaria nacional basada en el género.

II.7-a *El capitalismo gore y los sujetos endriagos*

Más allá de cuestiones de método sobre la ya citada epistemología situada y sus estudios sobre la representación de la violencia a través de la categoría de “fascinante violencia” a la que ya se ha hecho referencia, de Sayak Valencia aquí se utilizan algunos conceptos fundamentales, principalmente los de “capitalismo gore” y de “sujetos endriagos” (Valencia, 2010).

Valencia subraya cómo su concepto de capitalismo gore se ha desarrollado en un entorno, como el mexicano, donde lo que existe es un “patchwork” entre capitalismo, historia colonial y, por lo tanto, contexto actual poscolonial, en el que no se han superado por completo las relaciones y dinámicas feudales. La autora ha desarrollado una teoría que propone que la construcción binaria del género en México ha sido una performance política. De acuerdo a su planteamiento, en el contexto neoliberal mexicano,

la desmantelación del concepto tradicional de trabajo también trae cambios en cuanto a las políticas de género, ya que en las condiciones actuales se ve amenazado el cumplimiento de una de las principales demandas hecha por la masculinidad hegemónica hacia los varones: encarnar el papel del “macho proveedor”, ya que trabajar precariamente es considerado una deshonra que entra en conflicto con la legitimidad y pertinencia de estos dentro del sistema capitalista. (Valencia, 2012: 88)

Pero, antes del contexto actual, Valencia también recuerda, con Carlos Monsiváis, que el término “macho” está implicado en la construcción de la identidad mexicana, ya a partir de las luchas revolucionarias, como una “superlativación del concepto de hombre” (Valencia, 2012: 96), con características como la afirmación de la autoridad y el menosprecio del peligro. Sin embargo, en las páginas anteriores se ha mencionado el estudio de Martínez (2010) sobre el papel del deseo en la Conquista, deseo vinculado con subjetividades masculinas; si tal performatividad de género se ha dado incluso antes de este momento mencionado por Valencia, ¿cuál es la distancia entre dichos patrones de hombre? O, más bien, ¿cuál es su conexión?

Observamos que un elemento recurrente se presenta, a partir del tiempo de la Conquista, y luego a través de los años de la Revolución Mexicana, hasta llegar a nuestros días, donde, con el fin de las “grandes hazañas”, los sujetos con menos perspectivas de éxito social —en este caso claramente masculinos— buscan relatos que les hagan creer en otra posibilidad de ser, en otra

perspectiva de existencia, en algún tipo de ascenso. Sin embargo, volviendo a nuestro corpus y a nuestros días, y vinculado con estas observaciones que da Martínez, nos interesa el enfoque de Valencia porque la autora sugiere que, en la etapa actual, frente al “desmoronamiento estatal” (2012: 96), tanto el Estado como la clase criminal —que ella sugiere que están conectados— “detentan un mantenimiento de la masculinidad violenta” (2012: 96). En el México contemporáneo, los sujetos cuya característica principal, de acuerdo con Valencia, es la unión entre esta identidad de género masculina y el uso de la violencia como forma de empoderamiento, son los que llama “sujetos endriagos” (2012). Estos serían los que gestionan la violencia desde medios desautorizados (por el Estado), los “otros”, y combinarían:

la lógica de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción), la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias. Resultando anómalos y transgresores frente a la lógica humanista. (Valencia, 2012: 87)

Sayak Valencia y Héctor Domínguez Ruvalcaba —desde Tijuana y desde Austin-Ciudad Juárez, respectivamente— ofrecen dos miradas parecidas en la conexión que proponen entre violencia, empoderamiento y construcción de género. Sin embargo, mientras Valencia hace hincapié en el desamparo y la precarización de los sujetos, que llevaría a la búsqueda de un empoderamiento en el negocio relacionado a la violencia y a la muerte, el segundo destaca un aspecto “estructural”, un patrón histórico-nacional vinculado con los que define “lazos homo-sociales” (Domínguez, 2015).

Según Domínguez, quien habla de una “nación criminal” (2015), se habría dado en México una continuidad histórica entre masculinidad e ilegalidad, estando de todas formas las organizaciones criminales *dentro del* Estado. El machismo, en Juárez, habría nacido ya en las bandas de bandidos que gestionaban el control del territorio donde las instituciones no estaban presentes. Algunos de dichos bandidos, llegando a ser líderes revolucionarios, habrían llevado a una legitimación de los criminales. La creación del Partido Revolucionario Institucional tras la Revolución, entonces, sería, según Domínguez, la de un “partido criminal”, cuya estructura corporativista haría del crimen un grupo más, entre otros, a controlar. El machismo es, afirma el autor, la cultura que cohesiona estos grupos y el Estado con ellos. Si bien es cierto que en los últimos años se ha llegado a una fragmentación del Estado, los grupos criminales seguirían muy bien cohesionados.

Machismo y criminalidad, además, son algunos de los elementos a través de los cuales se hace concreta la idea del cuerpo como espacio político, según Domínguez. En particular, afirma, es en el cuerpo donde se articulan a la vez la política del miedo y la sociedad del goce. En “Los cuerpos de la violencia fronteriza” (2006), escrito junto a Patricia Ravero Blancas, el aspecto quizás más interesante —que pone en relación el análisis de los autores con el estudio sobre el

vínculo entre cuerpo social y cuerpo individual en las literaturas sobre violencia y sobre el narco (y que procede del trabajo de Antonio Negri y Michael Hardt de 2000)— es la siguiente afirmación: “Concebir el cuerpo como una construcción simbólica nos lleva a despsicologizar los actos de violencia y comprenderlos entonces como manifestaciones políticas” (Domínguez y Ravero, 2006: 143).

También los dos autores tienen como base la teoría de Foucault sobre biopolítica, especialmente con respecto a la idea de que el sistema de dominación conocido como biopoder se basa en formas internalizadas de control, que representan el influjo del miedo y del goce y que regularían la sociedad globalizada. En particular, el goce, de acuerdo con Domínguez y Ravero, que también hacen referencia a Žižek (1994): “consiste en la práctica de la posesión de los cuerpos vulnerables por fuerzas que actúan por encima de los parámetros legales, morales o éticos, y que ostentan una posición de dominio” (Domínguez y Ravero, 2006: 144). Además, refiriéndose a Ciudad Juárez, destacan la corporeidad de los procesos políticos, que muchas veces se expresaría en el mercado de la ilegalidad y “a través de asignaciones genéricas y sexuales donde las acciones de gozar y atemorizar juegan un papel vinculante” (Domínguez y Ravero, 2005: 143).

Si bien esta investigación se centra en la parte fronteriza de Baja California, el trabajo de los dos autores sobre Ciudad Juárez parece aportar útiles elementos comparativos sobre el tema de la violencia fronteriza. En particular, destacan otros elementos comunes entre los trabajos de Valencia, Valenzuela, y Domínguez y Ravero. El primero es el estigma. En el caso de las víctimas de feminicidios de Juárez —como más adelante se verá con respecto al juvenicidio según la perspectiva de Valenzuela—, sus muertes serían “justificadas” por parte de sectores de la población local por la “vida inmoral” que llevaban, de acuerdo con la opinión de los autores, que se basan en un estudio de Monárrez de 2000. El relato sobre estas muertes está vinculado a diferentes mecanismos de desacreditación. Dicho elemento cobra interés, dado que los autores del corpus, al revés, adoptan en su mayoría estrategias narrativas que se acercan tanto a las víctimas como a los victimarios, que miran de cerca sus cuerpos y sus historias, lo que resulta una primera herramienta tanto para oponerse al estigma “de grupo” (mujeres, jóvenes, pobres), como para narrar las identidades individuales y rechazar, así, el *ninguneamiento*.

Si, para Sayak Valencia, la muerte se ha vuelto el único negocio rentable de los sujetos endriagos, tan cercanos y tan lejanos a la vez de la sociedad del hiperconsumo, para Domínguez y Ravero: “esta sociedad del goce se caracteriza por el establecimiento de un orden social basado en la dominación de los cuerpos. Se establece entonces un sistema de privilegios que consiste en gozar y desechar los cuerpos de otros” (2005: 145). Otro punto en que parecen coincidir estos análisis sobre la violencia machista en las zonas fronterizas es de que el patrón de una

masculinidad violenta se generaría como un modelo colectivo de conducta, un modelo, además, deseable, promovido a nivel social. Ejercer violencia sería, también de acuerdo con Domínguez y Ravero, una facultad y un deber de la masculinidad hegemónica.

En muchas de las obras del corpus, las violencias públicas y privadas tienen como punto de encuentro la violencia de género. Los estudios de Valencia y de Domínguez en su conjunto, entonces, resultan oportunos por ofrecer un análisis de esta articulación entre público y privado, a través de la explicación de la formación de una performance de género vinculada con la identidad nacional. Por otra parte, tanto Valencia como, Valenzuela y otros (Rossana Reguillo, por ejemplo), hacen hincapié en la relación entre precarización económica y social y las demandas de hiperconsumo a la base de los fenómenos de exclusión, por lo que el uso de la violencia viene a ser una forma para tratar de salir de dicha exclusión.

Si en algunos autores este paradigma aparece absolutamente explícito (Yépez y Crosthwaite) en otros está igualmente presente pero matizado (Conde, Saavedra) y en otras resulta casi parodiada (Luna, Swain). De todas formas, queda como telón de fondo para todos. En algunos se vuelve el objeto de una narración, que encuentra sus símbolos más evidentes en la maquila, en el dinero del narco, en la relación conflictiva con la riqueza presente o imaginada al otro lado de la frontera; en otros queda presente simplemente como contexto de desarrollo de una acción que, también, tiene interés en hablar de temas distintos.

II.8 Juvenicidio e identidades desacreditadas

José Manuel Valenzuela, quien, como Sayak Valencia, es profesor e investigador en el Colegio de la Frontera Norte, coincide con Valencia y Domínguez en hablar de México como de un Estado adulterado o narcoestado (2015). Escribiendo sobre la violencia contra las mujeres (*Sed de mal*, 2012) y contra los jóvenes (*Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*, 2013, texto que ha coordinado), ahonda en temas ya abordados antes, en otros libros editados o escritos por él, entre los cuales destacan *Las maras. Identidades juveniles al límite* (2007) y *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México* (2002).

El análisis de Valenzuela, que tiene como principal objetivo de estudio el surgimiento de identidades desacreditadas en el contexto neoliberal, parte de la idea de que existen “amplios sectores de la población que devienen excedentes, superfluos o residuales para los poderes dominantes” y que (citando a Bauman) “la permanencia de esta población es negada por los poderes dominantes y sus formas de vida son degradadas por el neoliberalismo global” (Valenzuela, 2013: 16). Si bien es cierto que los jóvenes fueron víctimas de violencia masiva ya en

otros momentos de la historia mexicana —Valenzuela recuerda justamente la matanza de Tlatelolco en 1968—, las consecuencias de la economía neoliberal, entre todas, el desempleo y el subempleo, los empuja ahora a acceder a la informalidad y a la paralegalidad. En *Juvenicidio...* (2013), que publica ensayos de distintos autores sobre el tema, se leen muchas informaciones sobre el número de jóvenes asesinados, su procedencia y su condición social, en general subalterna o marginal. Según Valenzuela, más allá de la participación de los jóvenes en las actividades de los grupos criminales, cabe destacar el concepto de estigma, que en este caso se dirigiría al conjunto de la población juvenil y que llevaría a la formación de las que llama identidades desacreditadas, donde la descalificación llega antes y a veces *a priori* al cumplimiento de actos violentos o de crímenes de varios tipos. “El estigma —se lee— funciona dentro de sistemas de representaciones que desacreditan a la persona y al grupo de pertenencia” (Valenzuela, 2013: 20).

Los jóvenes constituyen un anillo más de la cadena entre espacio privado y espacio público. Tal como acontece con respecto a la relación entre géneros, y a la performatividad que está vinculada a estos, la juventud es un territorio en el que entran factores como la educación, las familias, los “valores” de una nación. Al mismo tiempo, los jóvenes constituyen un elemento frágil por sus precarias condiciones de acceso a la vida laboral. Asimismo, el estudio de la representación de la juventud permite confirmar una vez más la utilidad de una epistemología situada, pues es la única forma de contestar a la pregunta sobre ¿qué significa ser joven? Siendo las condiciones materiales, históricas, sociales y culturales las que en cierta medida definen la juventud, y cambiando, éstas, según el contexto de los sujetos, así como de los investigadores llamados a estudiarlos.

Estigma, estereotipos y prejuicios son también consecuencia de la creación de un discurso producido por la industria cultural. La política, sugiere también Valenzuela, como consecuencia de lo que se acaba de afirmar, a menudo criminaliza todas las manifestaciones vinculadas con la identidad juvenil, sobre todo la protesta social. No es difícil encontrar la relación entre lo que ha sido propuesto por Valencia y Valenzuela. Ahí donde hay una imposibilidad de acceso a las formas legales de trabajo y donde se da un estigma colectivo hacia un conjunto juvenil (más violento en el caso de jóvenes pobres o procedentes de grupos étnicos marginales), es más fácil (pero no obvio) que estos jóvenes busquen otras formas de afiliación, que les permita tener un trabajo en el mercado ilegal. Así, se plantea que, junto con la economía neoliberal y el contexto descrito por Domínguez, Valencia y Valenzuela, es también la descalificación *a priori* que lleva a la formación de sujetos endriagos. De esto se encuentra un excelente testigo en la crónica de Javier

Valdez Cárdenas, *Los morros del narco* (2007) escrito por el autor “para las morras y morros que, por vivir en este país, son suicidas” (1).

Es el mismo Valenzuela quien afirma que el contexto que se acaba de describir lleva a la aceptación y admiración hacia figuras antes proscritas, asociadas al así dicho “polo del mal” (2013), a estilos de vida sostenidos por actos inmorales. Según el autor, quien cita como fuente la Red por los Derechos de la Infancia en México, habría más de 30.000 menores empleados en el mundo del narco. Refiriéndose a un niño preso por afiliación a uno de los cárteles del narco, y por haber sido uno de sus más crueles sicarios, Valenzuela afirma: “Los Ponchis son prófugos de los mundos infantiles que salen a contar sus propios cuentos fuera de reinos imaginarios, reyes y princesas. Sus cuentos se forman de sangre y plomo, de dolor, muerte y tortura, de hazañas sin final feliz” (2013: 27). Pero Valenzuela, en el marco de esta “banalización de la vida”, opina que: “El modelo económico y social impuesto en nuestros países [...] reacciona de forma equivocada, pues su objetivo busca exterminarlos [refiriéndose a los Ponchis y a los Tonas y a otros niños criminales] en lugar de cambiar el modelo [...] que los genera” (2013: 27). El análisis de Valenzuela tiene muchos vínculos con el propuesto por Domínguez sobre los feminicidios, entre todos, porque ambos autores hacen hincapié y denuncian la desacreditación de las víctimas (con respecto a las cuales, muchas veces, se cuestiona su honradez, sus estilos de vida o hábitos sexuales, etc.). Siguiendo la teoría de Butler, además, vuelve aquí la idea de vulnerabilidad, asociada tanto a los cuerpos jóvenes como a los de las mujeres. De forma parecida a lo que acontece con la opresión de género “el orden adultocrático se expresa de forma distinta entre las diferentes clases y grupos sociales, aún cuando atraviere de forma transversal el conjunto de relaciones sociales” (Valenzuela, 2013: 28).

II.9 ¿Micro o macro? Puntualizaciones teóricas sobre una construcción pública del yo, el género

En la mayoría de las obras analizadas, las relaciones entre los géneros (dentro de las familias, de las parejas, así como simplemente en la ciudad y sus barrios o sus fábricas) cobran relevancia. Por esta razón, en el presente apartado nos detendremos en algunos conceptos utilizados por la teoría feminista y los estudios de género que serán clave en el análisis. Al mismo tiempo, se considera relevante destacar que, en el desplazamiento constante que en este capítulo se está señalando, entre lo “macro” y lo “micro”, entre la perspectiva poscolonial —materialista, cercana a la óptica marxista que destaca el protagonismo del capital transnacional en todas las dinámicas de poder (que podemos definir “analítica” o “deductiva”)— y las aportaciones de Foucault sobre la

necesidad de incluir dentro de este marco, también una dinámica más subjetiva de circulación del poder, vinculada a lo privado, a lo personal (que, en cambio, resulta más “inductiva”), las relaciones de género constituyen el anillo de conjunción.

En la relación entre los géneros confluyen e influyen las dos perspectivas antes presentadas. Además, tal como las corrientes feministas más recientes nos han enseñado, ser mujer en un contexto latinoamericano, poscolonial, no es lo mismo que ser mujer en Europa; ser mujer blanca no es lo mismo que ser indígena o negra; ser mujer migrante empleada en una maquila no es lo mismo que ser la hija del dueño de la maquila; ser mujer indocumentada que no puede ni siquiera trabajar en la maquila es algo diferente, también. Es decir, lo “situado”, a la hora de analizar las relaciones de género, permite vincular el objeto de estudio al territorio y, a la vez, hacer comparaciones con condiciones diferentes. A veces, sobre todo cuando se estudian las condiciones de género, se dan los dos elementos a la vez: desde una perspectiva situada, se hallan diferencias entre las situaciones de distintos tipos de mujeres, situaciones que pueden acercarlas a otros sujetos como (hombres) indígenas, indocumentados, pobres, etc. Por otra parte, hay algo, que a la condición de mujer se refiere, y que se “resiste” a las diferencias que se acaban de mencionar: Existen víctimas de feminicidios en todas las clases sociales, naciones, momentos históricos.

La expresión “identidad de género” fue utilizada por primera vez, de acuerdo con Asunción Oliva (2005), por el psiquiatra Robert Stoller en 1963 en el Congreso Internacional de Psicoanálisis y, luego, en su libro *Sex and Gender* (1968) —aunque la palabra “gender” ya había sido tomada en préstamo de la lingüística en 1955 por el médico John Money, al estudiar el hermafroditismo. Stoller acuñó un concepto fundamental, aunque todavía objeto de rechazo y lucha por una parte de la opinión común.⁶⁵ “El vocablo género no tiene un significado biológico, sino psicológico y cultural. Los términos que mejor corresponden al sexo son ‘macho’ y ‘hembra’, mientras que los que mejor califican al género son ‘masculino’ y ‘femenino’; estos pueden llegar a ser independientes del sexo (biológico)” (Oliva, 2005: 20).

Estas consideraciones fueron la base de la teoría de Kate Millet, quien en *Política sexual* (1970), repite, siguiendo a Stoller, la idea de que el papel genérico depende de factores adquiridos, independientes de la anatomía y la fisiología. Millet, que también se inspira en la idea expuesta en *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir de la mujer como una categoría cultural y no natural, hace hincapié en el papel del conformismo y del patriarcado en la construcción de la identidad de los sujetos:

[...] el hecho de que cada grupo sexual presente una personalidad y un campo de acción restringidos pero complementarios está supeditado a la diferencia de posición (basada en una

⁶⁵ En Italia, por ejemplo, todavía es común enfrentarse a críticas a la hora de defender la diferencia entre sexo y género, incluso por parte de interlocutores de clase media-media-alta y con buenos niveles de instrucción.

división de poder) que existe entre ambos. En lo que atañe al conformismo, el patriarcado es una ideología dominante que no admite rival; tal vez ningún otro sistema haya ejercido un control tan completo sobre sus súbditos. (Millet en Oliva, 2010: 20)

Como Oliva observa, cuando aparece la noción de género en la teoría feminista esta está vinculada a la idea de patriarcado —en la que nos detendremos más adelante— y de poder. Otra expresión que se utiliza en esta tesis es, evidentemente, la de “sistema sexo/género”, relacionada con la propuesta inicialmente formulada por la antropóloga americana Gayle Rubin en su artículo de 1975 “The Traffic in Woman: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”. Rubin, como De Beauvoir, empieza su análisis a partir de Marx y Freud, añadiendo la aportación fundamental de Lévi-Strauss. Sin embargo, su intención es superar los que percibe como límites dentro de dichos estudios. En particular, de acuerdo con Rubin, Marx, Engels y la tradición marxista posterior, colocarían la “reproducción”, o sea el segundo aspecto de la vida material, en segundo plano o bien dentro del ámbito general de la vida material. Sin embargo, para esta autora, el sistema sexo/género no se limita a la reproducción de algún modo de producción. La identidad de género se formaría, en cambio, como un modo de producción en el terreno específico del sistema del sexo, y el sistema sexo/género abarcaría más que la reproducción en un sentido biológico. Rubin habla de la importancia de Lévi-Strauss en construir implícitamente una teoría de la opresión sexual, habiendo descrito el nacimiento del matrimonio como un intercambio entre hombres, cuyo objeto era la mujer, y no como un libre intercambio entre hombres y mujeres. La teoría del parentesco de Lévi-Strauss llevaría consigo, así, también la obligación de la heterosexualidad vinculada con la división entre dos géneros, y una rígida regulación normativa de la sexualidad femenina.

La primera definición de género sería, entonces, la de una “división de los sexos socialmente impuesta” (Oliva, 2010: 24). A partir de Lévi-Strauss, Marx y Freud, pero con la intención de superar las limitaciones de sus teorías, que no logran describir la subordinación de la mujer como el resultado de las relaciones sociales en el marco de las que el género y el sexo se organizan, Rubin formula la noción de sistema sexo/género, donde cabe toda la gama de relaciones posibles entre hombres y mujeres: sociales, personales y económicas. Dicho sistema sería: “el conjunto de ajustes o disposiciones por los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en producto de la actividad humana, y mediante los cuales estas necesidades sexuales transformadas se satisfacen” (Rubin, 1975: 34).

La misma Rubin, en el artículo “Thinking Sex”, publicado posteriormente en la obra *Pleasure and Danger* (1984), revisó en parte lo que anteriormente había afirmado, entendiendo que fuera necesario analizar, también, de forma autónoma al sexo (como deseo sexual), por considerar que los dos elementos, incluso si están relacionados, tienen una existencia distinta dentro de la sociedad. Es

decir, aunque considerando que la teoría feminista sobre la jerarquía entre los géneros y la teoría sobre la sexualidad, a largo plazo, tendrían que dialogar y complementarse, a su tiempo Rubin opinó que era necesario un estudio independiente sobre el tema específico de la sexualidad, considerada ésta también como política, es decir, socialmente construida.

En general, ya a partir de los 70, el concepto de género así formulado ha recibido algunas críticas por parte de mujeres que no se sentían representadas por el feminismo existente: las feministas negras y lesbianas de Combahee River Collective; autoras, ya en los 80, como Adrienne Rich, Denise Riley, Audre Lorde; las chicanas, ya en los años 90, Gloria Anzaldúa, Chela Sandoval y María Lugones, entre otras. El eje central de la crítica a la noción de género realizada por estas mujeres es su rechazo a considerar el género como elemento prioritario de análisis o lucha, pues, de una perspectiva eurocéntrica, de acuerdo con ellas, esta elección no tendría en cuenta otros elementos como la orientación sexual, la raza y las condiciones económicas vinculadas con la procedencia del primer o del tercer mundo. Igualmente, las feministas más cercanas a la corriente posmodernista acusarán el feminismo anterior de basarse en la perspectiva de la mujer blanca y de Europa o EE.UU., añadiendo también una crítica más general a todas las generalizaciones y abstracciones, y haciendo hincapié en la fragmentación y la heterogeneidad.

Sin embargo, consideramos que, sin menospreciar las críticas de las corrientes que se acaban de mencionar y, al revés, añadiendo sus perspectivas (lo que significa, por ejemplo, destacar en el análisis de las obras preguntas sobre la distinta representación de mujeres procedentes de entornos diferentes, así como tener en cuenta la procedencia de las escritoras que nos ocupan), la idea de Rubin del género como categoría analítica resulta oportuna a la hora de utilizarla, como ella hace, como un elemento que forma parte del sistema de organización social. Más aún, y siguiendo la propuesta de Joan Wallace Scott (1993), se considera aquí el género como “una manera primaria para significar las relaciones de poder” (35) o, mejor dicho, como el campo “dentro del cual o por medio del cual el poder se articula” (Wallace, 1993: 37). Lo que interesa más de la propuesta de Wallace es el haber entendido que hace falta tener en cuenta tanto el sujeto como la organización social en la que este actúa.

Ya en el año 2000, Teresa de Lauretis propuso su definición de sistema sexo/género que pone en relación el sexo con ciertas características culturales que dependen de las jerarquías sociales y de los valores de la sociedad, afirmando que se trata, a la vez, de “una construcción cultural y un aparato semiótico, un sistema de representación que atribuye un significado (identidad, valor, prestigio, lugar en el sistema de parentesco, estatus de la jerarquía social, etc.) a los individuos dentro de la sociedad (de Lauretis, 2000: 9).

Tanto Scott, como de Lauretis y, finalmente, Butler, dialogan con Foucault, ya sea por su teorización de relaciones de poder individuales en el marco de un sistema de fuerzas más amplio y general (Scott) o, en el caso de Butler, de la “incorporación” de la ley en el cuerpo mismo de los sujetos, de forma tal que los cuerpos llegan a mostrarla como si se tratara de una esencia dentro de ellos.⁶⁶ Judith Butler, a partir de su conocida obra *Gender Trouble* (1990), en cambio, considera el género una parodia, pero una parodia sin un original por parodiar.⁶⁷ En este sentido, la teoría de la autora resulta rompedora por enseñar cómo la que tendría que ser la identidad “original” a partir de la cual el género se fabrica, es en sí misma una imitación de algo que no existe, una imitación sin original. Tanto el género como el sexo resultan entonces, según la filósofa y siguiendo la teoría de la sexualidad de Foucault, construcciones culturales. Sin embargo, también destaca que la coherencia de género ha actuado en la sociedad como una ficción reguladora, como un dispositivo normativo de acuerdo con el cual se han impuesto patrones a los sujetos, divididos en una de las dos categorías. Es más, según Butler ha sido la sedimentación de las normas de género la que ha creado ese fenómeno conocido como el sexo “natural”, que determina a su vez estilos corporales que aparecen como la representación reificada de los dos sexos. Aunque la idea de performance y de parodia haya causado varias críticas por parte del mundo del feminismo contra Butler⁶⁸ —pues estos conceptos parecerían subestimar o no tener en cuenta la dimensión real de la jerarquía de género, las reales condiciones de violencia, explotación y sufrimiento a veces vinculadas con ésta—, la autora subraya cómo el hecho de que los sujetos se constituyen a través de la deconstrucción y resignificación de identidades preexistentes no significa que no pueda existir una política feminista que, en cambio, podrá tener justamente en el fomento de la multiplicación de las configuraciones culturales para subvertir el binarismo de sexo y de género y evidenciar su artificialidad, su herramienta de lucha.

Por otra parte, otro recurso crítico que puede resultar útil a la hora de analizar obras, manifestaciones culturales y sociales, así como fenómenos y acontecimientos que afectan a “las mujeres”, es el que Gayatri C. Spivak y Rosi Braidotti han llamado el “esencialismo estratégico”. Esto es que aunque se considere al “sujeto mujer” como un conjunto fragmentado, heterogéneo, en la definición del cual concurren una multitud de factores (incluido, aquí se propone, el elemento performativo-ficcional de acuerdo con Butler, que fuerza de forma arbitraria la percepción y la autopercepción de las personas indicadas como pertenecientes a éste), el discurso

⁶⁶ Esta idea fue desarrollada por Foucault en *Vigilar y castigar* con respecto a las prisiones, tal como ha sido observado justamente por Oliva en el texto de 2010 antes mencionado.

⁶⁷ Lo que recuerda la idea de pastiche formulada por Jameson, como la copia idéntica de lo que jamás ha existido, y vincula estrechamente las teorías de Butler al contexto posmoderno.

⁶⁸ Véase por ejemplo, Sheila Jeffreys, *La herejía lesbiana* (1996).

“esencialista” o “universalista” puede ser utilizado, de vez en cuando, con finalidades epistemológicas y políticas. Afirma Braidotti, en *Sujetos Nómades* ([1994] 2000):

En la teoría feminista, una habla como una mujer, aunque el sujeto “mujer” no sea una esencia monolítica definida de una vez por todas sino, más bien, el lugar de una serie de múltiples, complejas y potencialmente contradictorias experiencias, definido por variables que se superponen, tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras. Una habla como mujer con el propósito de que las mujeres tengan mayor poder de activar cambios socio-simbólicos en su condición.

Dicha condición, además —y aquí volvemos a hacer hincapié en la doble vertiente micro-macro, local-global, analítica e inductiva que ha motivado las distintas aportaciones teóricas a la que se está haciendo referencia en este estudio—, se da en el marco de lo que se ha definido como patriarcado. Siguiendo la síntesis de Christine Delphy y de Asunción Oliva Portolés, este término es el que designa

el sistema de opresión de las mujeres. Tiene un sentido analítico (designa a un sistema y no a un conjunto de coincidencias) y sintético (se trata de un sistema político). El género es el sistema de división jerárquica de la humanidad en dos mitades desiguales. (Oliva, 2005: 54)

La feminista Celia Amorós, por su parte, opina que el patriarcado no es una categoría para eliminar, plantea que este término y la expresión “sistema sexo/género” no poseen el mismo significado, siendo el patriarcado “un sistema de dominación que se constituye mediante mecanismos de autodesignación que marcan la pertenencia al conjunto de dominadores y, correlativamente, mediante el de la heterodesignación, de las dominadas” (Amorós en Oliva, 2005: 55).

En las obras que siguen, claramente, se describen también los hombres. Antes de cerrar este largo, pero necesario marco teórico, cabe introducir una importante referencia al concepto de masculinidad. Aquí no se propone que se pueda brindar una definición generalizada de la masculinidad. Por el contrario, con Connell (1995), apostamos por el término “masculinidades”, que remite a la idea de una pluralidad heterogénea. Sin embargo, siguiendo el mismo autor, se opina que, si se considera cierta “normatividad” sobre “la” masculinidad”, esta se tiene que estudiar —tal como se ha hecho con respecto a las investigaciones sobre “la” mujer— no como un elemento aislado, sino como un aspecto de una estructura social mayor, históricamente determinada. Connell, por lo tanto, apoya la idea de una epistemología, con respecto a la definición de las características de las masculinidades, que depende del punto de vista de quienes la formula. Sin embargo, el estudio de Connell resulta particularmente interesante por brindar una tercera categoría, que se añade a la de hombre y de varón. “Masculinidad”, de acuerdo con un punto de vista normativo, representaría un modelo de lo que los hombres “deberían ser”, así como la femineidad representaría lo que, de acuerdo con un cierto tipo de sociedad, la mujer

debería ser, haciendo hincapié no tanto en las diferencias entre los dos géneros, sino en los grados distintos en que un hombre puede ajustarse a un patrón “ideal” de acuerdo con códigos históricos y culturales. Connell no olvida enseñar la contradicción según la cual, de acuerdo con un enfoque semiótico, la masculinidad se calificaría por un conjunto de características simbólicas que la aleja y distingue de la femineidad. Otra vez, se produce un cortocircuito entre perspectivas normativas, esencialistas y “positivistas”, es decir, entre estudios que buscan en el plan ontológico y otros que leen ciertos elementos a partir de una situación históricamente dada. Sin embargo, no podemos ahondar ahora en estudios sobre las masculinidades. Lo que se hará será, sin embargo, utilizar ciertas herramientas propuestas al respecto, para luminar las representaciones de las dinámicas de poder en nuestros autores. En este sentido, dicha categoría puede resultar interesante a la hora de medir la evolución de los personajes masculinos de Conde, Swain y, sobre todo, Luna. Por el contrario, dentro del mundo ficcional de Conde, los hombres tienen características bastante homogéneas.

SEGUNDA PARTE
ANÁLISIS

III. ENTRE EL AEROPUERTO Y LAS RUINAS DE AGUA CALIENTE: LA TIJUANA SENTIMENTAL DE FEDERICO CAMPBELL

Federico Campbell nació en Tijuana en 1941, pero ya en 1957 se movió a Hermosillo para cursar la escuela preparatoria y, en 1960, dejó el norte e inmigró al Distrito Federal. Sin pretender realizar un resumen biográfico, lo que se acaba de recordar constituye el centro del debate alrededor de su figura y de la de los otros escritores que, nacidos en el norte como él, han realizado su carrera desde el centro del país. ¿Es Federico Campbell bastante tijuanaense como para ser el primer escritor analizado en un estudio sobre autores tijuanaenses? Como ya hemos adelantado, se ha optado por no hacer un análisis específico de las obras de Campbell, asumiendo que su relación con el campo literario mexicano no se puede comparar con la de los otros escritores que integran el corpus. Sin embargo, por su importancia y por ser el primer autor mexicano que ha dedicado un significativo espacio a Tijuana, se considera imprescindible hacer un paréntesis para atender a sobre su figura. Las páginas que siguen, por lo tanto, son de corte descriptivo, mas no analítico, y quieren introducir ciertas características que, presentes “in nuce” en dicho autor, se desarrollan en las generaciones siguientes. La obra de Federico Campbell, aunque no sea homogénea con respecto al corpus aquí analizado, marca el antes y después de la producción literaria sobre la ciudad. Sin él, tal vez, no se habría impuesto la narración “otra” alrededor de Tijuana, en cuyo marco se manifiestan las características narrativas objetos de nuestro interés. Es el autor que marcó el precedente ha pasado a ser un referente indiscutible del tema que aquí nos compete.

Como destaca Miguel Angel Pillado en *La ciudad de una y mil caras. Nociones de Tijuana y la identidad tijuanaense* (2014), tal vez cierta “desorientación vocacional” (1) de los años juveniles de Campbell puede explicar la variedad de sus intereses y de su actividad. Entre sus obras se cuentan: novelas,⁶⁹ libros de ensayos,⁷⁰ una colección de cuentos,⁷¹ traducciones al castellano de obras de Leonardo Sciascia, David Mamet y Harold Pinter, y dos antologías,⁷² a las que se añaden sus trabajos periodísticos.

Aquí, interesa en particular iluminar tres elementos de la obra de Campbell: la representación de Tijuana, que, por haber roto con ciertos estereotipos, resulta innovadora; la

⁶⁹ *Pretextos* (1979), *Todo lo de las focas* (1982), *La clave Morse* (2001), *Transpeninsular* (2000).

⁷⁰ *La memoria de Sciascia* (1989), *La invención del poder* (1994), *Máscara negra. Crimen y poder* (1995), *Padre y memoria* (2009), *La era de la criminalidad* (2014).

⁷¹ *Tijuanaenses* (1989).

⁷² *La ficción de la memoria* (2013) y *El imperio del adiós* (2002). La primera dedicada a ensayos críticos sobre la obra de Juan Rulfo y la segunda en la que reúne sus propios textos narrativos.

frontera, presente en su trabajo como tema y como metáfora; y la observación y el estudio de las dinámicas de poder.

El primero es visible sobre todo (centrándonos sólo en las obras de ficción) en *Tijuanenses* y en particular en “Todo lo de las focas”.⁷³ Según Pillado, Campbell replantea la imagen de la ciudad que se ha venido trazando por parte de México y de EE.UU., y su narración sería una “contranarrativa”, que se opone a la imagen dada por parte del “régimen hegemónico de representación” (Pillado, 2014: 1). Este efecto se lograría gracias al hecho de que la ciudad representada por Campbell daría una impresión de ubicuidad, que abre la posibilidad de múltiples interpretaciones y que, al mismo tiempo, incluye entre estas la propia visión del autor. La experiencia del individuo, su vida y narración dentro del espacio urbano —en cierta medida la dimensión lírica de la ciudad—, constituyen la herramienta principal a través de la cual Campbell deconstruye el estereotipo de Tijuana y de la frontera. El elemento personal, experiencial (que, en el caso de Campbell se centra sobre todo en la importancia de la memoria) pone en relación a este escritor con el corpus de autores cuyas obras se analizarán más detenidamente. A través de la experiencia personal, tanto Campbell como todos ellos, deconstruyen el estigma que llega desde afuera. Hay que aclarar, sin embargo, que si la Tijuana de Campbell es un lugar “dorado” (Pillado, 2014: 2), en el sentido de que coincide con recuerdos y memorias de una edad más joven, manteniendo una fuerte relación con los sentimientos, este aspecto “positivo” no resulta tan común en los demás escritores, pese a que sí parece bastante evidente en “El Gran Preténder” (2009)⁷⁴ y en ciertos relatos de Rosina Conde, no existe en las novelas distópicas de Yépez, por ejemplo.

Cabe, en efecto, matizar esta narración “otra”, que comparten todos los autores objetos del presente trabajo. Como se ha afirmado, en dicha narración se hallan dos tendencias: la de la ciudad distópica (que hace un guiño a la leyenda negra pero también a la crítica posmoderna, sin coincidir con ninguna de estas por completo), y la de la ciudad de las raíces. Diana Palaversich, en su artículo “Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez” (2012), escribe que Crosthwaite y Campbell comparten la misma visión de la ciudad, como lugar en el que es posible tener raíces, un lugar también “sentimental”, mientras Yépez difundiría una visión “apocalíptica” de Tijuana (Palaversich hace referencia, en particular, a la novela *Al otro lado* [2008], del autor). Ella plantea que los representantes de ambas “tendencias” miran a Tijuana desde una doble perspectiva: desde adentro y desde afuera. En esta línea, los que observan la ciudad a través del filtro de la memoria,

⁷³ Aunque la fecha de la primera edición sea 1982, en este trabajo se hará referencia a la del libro *Tijuanenses* (1989), que recoge “Todo lo de las focas”, “Anticipo de incorporación”, “Tijuanenses”, “Los Brothers” e “Insurgentes Big Sur”.

⁷⁴ Se hace referencia a su publicación en *Estrella de la Calle Sexta*, publicado por Tusquets en 2000, reimpresión del 2009. Esta es la edición que aquí se ha consultado.

además, narran un lugar que se sitúa entre espacios concretos y el espacio de los recuerdos. Centrando su análisis en el protagonista de “Todo lo de las focas”, la autora afirma que este vive en el pasado, y que su experiencia de la ciudad es la de un lugar sitiado por presencias y ausencias pasadas. Al respecto, Palaversich recuerda la idea de “haunted place”, teorizada por Michel de Certeau, que, de acuerdo con él, sería: “the only one people can live in – and this inverts the schema of the Panopticon” (de Certeau, 1984: 108):

En las caminatas, la ciudad del presente se vuelve invisible y cede paso a la Tijuana de otras épocas evocada por la voz nostálgica del narrador-personaje, quien rememora la ciudad de su juventud de los años cincuenta y, mediante el recuerdo sobre la vida de su padre. (Palaversich, 2012: 102)

Como observa Palaversich, recuperar la ciudad del pasado significa recuperar la juventud misma del protagonista, por lo que se trata de una vuelta a un espacio-tiempo feliz, dorado. El paseo por las calles representa una práctica de autoconocimiento, a través de la recuperación y evocación de la juventud.

Un acercamiento completamente distinto a la ciudad, llevado a cabo siempre a través del acto de caminar, es el realizado por Francisco Morales en sus poemas recogidos en la *Ciudad que recorro* (1986). En la obra de Morales, destaca Palaversich, Tijuana cobra vida justamente como un elemento del presente, real, concreto, cuya presencia y verdad están desveladas por el poeta en su acto de mirarla y recorrerla. Palaversich hace hincapié en la evolución constante de la ciudad narrada por Morales. De esta forma, se propone que, mientras la ciudad de Campbell parece “protegida” por su memoria, como un ser pulcro, perfecto en su naturaleza de entonces, la Tijuana de Morales crece junto con el que la recorre. La mirada de Morales, además, discrepa de la de Campbell por ser, el primero, un testigo de la peculiar relación que se establece entre los que llegan a la ciudad y los que han nacido ahí. Mientras que la Tijuana de Campbell está vinculada con la historia personal y familiar de los personajes, la de Morales es un territorio adquirido, conocido poco a poco. En este caso —y de acuerdo con Palaversich— Tijuana pasa de ser madrastra a ser madre, a través de un proceso de adaptación y acercamiento a las que podríamos definir las “entrañas” de la ciudad. La ciudad de Morales es, entonces, un cuerpo vivo, que crece, tal como lo vemos en la voz del personaje al señalar: “la calle me respira, soy parte de tu atuendo” (Morales, 1986: 43).

Volviendo a Federico Campbell y a su narración personal/sentimental de la ciudad, cabe decir que esta representa el elemento innovador de su literatura ficcional, pero es también en el conjunto de sus textos (periodísticos, ensayísticos) donde se hallan informaciones y perspectivas interesantes sobre la historia, la imagen y el relato alrededor de la ciudad. La intertextualidad, por ejemplo, puede confirmar la actitud de Campbell con respecto a la así llamada leyenda negra. Lo

que puede quedar poco claro en sus textos ficcionales se expresa muy explícitamente en los ensayos o artículos. En “La frontera sedentaria” (2005), hablando del origen de ciertos negocios en la ciudad Campbell afirma:

Pero la verdad documentada es que Tijuana si no fue fundada al menos fue puesta a funcionar por gánsters disfrazados de “hombres de negocios”: el escaso caserío, la aldea que no llegaba a pueblo en 1916 tuvo sus primeros casinos y cabarets como resultado de la inversión de capital norteamericano. Según la indagación de Félix Berumen, Mavin Allen, Frank Beyer y Carl Withington, fundaron la ABW Corporation y pusieron la primera piedra de casinos como el Foreign Club, el Montecarlo y el Molino Rojo, que sólo daban trabajo a empleados estadounidenses. “Vivíamos como extranjeros en nuestro propio país”, llegó a decir Francisco Rodríguez “El Bocabrava”, líder de los trabajadores gastronómicos. (2005: s/p)

Campbell ofrece un elemento interesante de reflexión, haciendo hincapié en el hecho de que las actividades “ilegales” o, por lo menos, los capitales necesarios para que estas se empezaran a llevar a cabo, fueron llevados por los estadounidenses. Después de la primera “época de oro” de la Ley Seca, siguieron otros momentos, en su mayoría vinculados a la política exterior de EE.UU., que motivaron la dirección elegida por los inversionistas en la ciudad, cada vez más locales o mexicanos en general:

Después vinieron las guerras, la Segunda Mundial, la de Corea, la de Vietnam, y tuvieron una repercusión determinante en una ciudad sin industria ni agricultura: con la derrama de dólares que traían los soldados y el aumento de empleos en el sur de California se fortaleció la infraestructura de servicios. Más adelante, el flujo migratorio procedente del sur la metió en otra dinámica sociológica y antropológica. El pueblo ya no era una pequeña ciudad y por su población flotante el conteo estadístico tenía que ser incierto; a lo largo de no muchos años, sus habitantes nacidos en todas las ciudades del país superaban en número a los nativos. (Campbell, 2005: s/p)

Otro aspecto relevante, a la hora de representar la vida tijuanense más allá de los estereotipos, es recordar que ciertos elementos, temas o motivos que podrían considerarse parte del folklor en otros contextos (la frontera, por ejemplo, así como la cercanía con EE.UU., los dólares, la Babilonia creada por la convivencia de personas procedentes de rumbos distintos, etc.), en Tijuana forman parte de lo cotidiano y, por esta razón, no tienen ninguna característica “folklórica”. En cierta medida, Campbell utiliza conceptos parecidos a los empleados por Parra (2005) en su conocida respuesta a Lemus (2005), tras el ataque de este a la literatura nortea. ⁷⁵ Si Parra afirma que la violencia o el narco representan sencillamente parte del contexto vivido por los autores norteaños, Campbell escribe:

Es difícil explicar a alguien venido de afuera que en la dimensión de la vida cotidiana, por ejemplo, el tijuanense vive a medias en Estados Unidos. Lo gringo le resulta natural porque allí estaban los rubios desde siempre. Se mueve en un mismo territorio, en ninguna parte delimitado

⁷⁵ Desde las páginas de *Letras Libres*, Lemus llevó a cabo, en 2005, una crítica a la literatura norteaña, que se puede resumir con su afirmación: “toda literatura del Norte es literatura sobre el narco”. Lemus, además, cuestionó lo que le parecía un abuso de recursos como la mimesis del lenguaje y llegó a menospreciar la literatura norteaña como un simple fenómeno editorial. Parra, en cambio, defendió la literatura del norte de México, entre otras cosas explicando y contextualizando la presencia, en esta, de la violencia.

por la “línea internacional”. Trasladarse del centro de Tijuana a un cine de Chulavista no comporta en la práctica franquear ninguna barrera tangible. Es como desplazarse en la misma zona de una cotidianidad que tiene como marco el espacio binacional, sin telones de por medio. (2005: s/p)

Resulta evidente, por otra parte, que la posición de Campbell a nivel social parece motivar una visión “feliz” de esta frontera, hasta llevarlo a afirmar que el cruce para ir al cine “no comporta franquear ninguna barrera tangible”. Tal como afirma Fiamma Montezemolo (2008), y asume el mismo García Canclini (2008), y tal como está narrado por otros escritores, la línea fronteriza se vuelve muy tangible según el censo y la posición social de los que quieran cruzarla. Sin embargo, aquí cabe dar un paso atrás, dejando estas reflexiones sobre la naturaleza “concreta” y cotidiana del espacio fronterizo para las páginas siguientes, y ahondar un poco más en los aspectos ontológicos.

¿Qué significa, de acuerdo con Federico Campbell, ser tijuanaense? En “La frontera sedentaria” el autor desafía nuestro tiempo, el de las fronteras-fortezas y de las ciudades cuya vida está representada de forma constante bajo el peligro supuestamente llevado por “los de allá”, los extranjeros, etc. Cita a Montesquieu a través de un texto de Leonardo Sciascia, en el que reformula el concepto de identidad gracias a su conjugación con (y no de su oposición a) una exaltación del elemento cosmopolita del ser tijuanaense:

Es como plantearse qué significa ser siciliano o persa. A Leonardo Sciascia le gustaba citar unas líneas entresacadas de *Cartas persas*, el libro de Montesquieu: “Pero si alguien, de casualidad, comunica a los aquí presentes que soy persa, enseguida empiezo a oír murmullos a mi alrededor. Ah, ¿el señor es persa? ¡Qué cosa más extraordinaria! ¿Cómo se puede ser persa?” Como si ser persa entrañase una diversidad y unas dificultades vitales para los demás. Tijuanaense significa ser de todas partes y ninguna, un ser colocado ante el umbral, entre un país y otro, una lengua y otra, pero al mismo tiempo culturalmente autónomo.

Nativo o inmigrante, el tijuanaense va incorporando a su vida —infancia, adolescencia— el ser de la ciudad. Se mueve en ella como en su propia piel. Y se impone la conclusión natural: uno no es de donde nació sino de donde lo quieren. Uno es del lugar de sus afectos, sus hijos y sus muertos. (2005: s/p)

Puede que no todos los que viven en Tijuana hayan nacido ahí —de hecho, es muy probable que sea así— pero esto no significa que se trate de una ciudad de paso. Al revés, Tijuana representa el símbolo, según Campbell, de los lugares a donde se llega y donde, de paso en paso, se echan raíces. Paradójicamente, Campbell destaca que es justo con el neoliberalismo cuando se erige la muralla divisoria “como resultado de un constructivismo burdo, pragmático y ‘estratégico’” (2005: s/p), recordando las teorías sobre la relación entre globalización y miedo al Otro descritas por Arjun Appadurai.

Con una muestra de humildad no común en todos los escritores, Campbell afirma que sólo entrados en el siglo XXI Tijuana, la que se definía como “una novela sin novelistas”, empieza

a encontrar sus escritores. Campbell los halla en la nueva generación de autores, cuyo rasgo particular sería, entre otros, también el de escribir una literatura “escrita en tijuanaense: una refundición del habla colectiva”. El autor hace referencia aquí, en particular, al hecho de que la heterogeneidad y el collage, la refundición de materiales, representan a nivel formal la herramienta del lenguaje tijuanaense, tanto en lo literario como en las artes plásticas, siendo la expresión más evidente de lo heterogéneo de su identidad. La mirada subjetiva, la atención a las experiencias personales son estrategias que tienen como objetivo, justamente, el de romper el esquema, la categorización, la generalización donde, muchas veces, tiene sus raíces el estigma, el prejuicio. Las miradas de Campbell y las de los otros escritores que han decidido escaparse de la representación estereotipada no quieren ser una estrategia compensatoria (de hecho, en algunos de ellos, como se ha adelantado, predomina la visión apocalíptica), sino ofrecer un abanico de nuevas miradas posibles.

En este sentido, de acuerdo con Pillado, “Todo lo de las focas” representaría el primer texto en el que el autor trata de dar una vuelta de tuerca a la “leyenda negra”, salvando, de Tijuana, lo que recuerda como esplendoroso. El texto contrapone la Tijuana del presente del narrador-protagonista a la del pasado, que se extiende aproximadamente desde los años 20 a los 80. La evocación de la historia de la ciudad incluye también la época en la que él no había nacido todavía: cuando las estrellas de Hollywood, al comienzo del siglo XX, la tenían como meta favorita. En estas épocas incluye a Beverly, un personaje ficticio quien desempeña el papel de interlocutora y amante. La Tijuana del pasado y la del presente del narrador, la recordada/imaginada y la mirada por él en el momento en que está narrando, tienen como único elemento en común la relación con el protagonista, el filtro de su mirada y de su pensamiento.

Por otro lado, en relación con la centralidad de la memoria en Campbell, Pillado cita a Sean Scanlan y a Nicholas Dames. Del primero, toma el concepto de la memoria como elemento capaz de ir más allá de las constricciones de la realidad, mientras que de Dames hace hincapié en la idea de la memoria como algo que puede ser usado, eligiendo de entre los recuerdos sólo los que pueden ofrecer una versión placentera de determinados hechos o contextos. La Tijuana de Campbell destaca por parecer, en contraste con la representación más común, un lugar cuasi-ideal. Particular relevancia, en el texto, la tienen ciertos lugares: el aeropuerto y el complejo de Agua Caliente, que son lugares que remiten a la naturaleza cosmopolita y de “diversión” de la ciudad, pero que aquí se vinculan con lo lírico, con las vivencias concretas y profundas del protagonista. Y podría parecer contradictorio volver a hacer referencia a de Certeau, dentro de una tesis que ha prometido recurrir a una crítica “situada”. Sin embargo, la referencia al historiador aquí parece tener sentido en la medida en que, en un texto como *La invención de lo*

cotidiano (2000),⁷⁶ pone su atención en la vida ordinaria, mirándola desde adentro. Esto nos permite encontrar un respaldo a la hora de trazar la historia de una ciudad a partir de las vivencias individuales, lo que, dicho sea de paso, corresponde al planteamiento de este trabajo, de establecer conexiones entre lo privado y lo público siendo, además, Foucault uno de los mayores pilares teóricos del historiador. De Certeau se interesa en el hombre común (según una elección típica de la que se ha conocido también como “micro-historia”), otorgando particular relevancia a la relación producción-consumo. Más allá de este punto, otros dos ejes guían su investigación: la creatividad de lo cotidiano y cierta ritualidad o formalidad de las prácticas. El consumidor, de acuerdo con de Certeau, lleva a cabo una metaforización del orden dominante, en cierta medida teniendo la opción de oponer a este otro tipo de producciones, su misma creatividad en las formas de emplear los productos. Esta creatividad cotidiana, o desviación de las direcciones propuestas desde “arriba”, se realiza en el quehacer cotidiano. Aquí es donde el intelectual dialoga con Foucault, afirmando, con referencia a *Vigilar y castigar* (1979),⁷⁷ que la sociedad no se reduce a la vigilancia que se actúa sobre ella; al revés, acciones diarias y personales juegan con la disciplina, negociando espacios nuevos en el sistema sociopolítico. El autor, entonces, “exhuma” esta creatividad heterogénea de grupos o individuos. Esto también tiene continuidad en el grupo de escritores que seguirán ya que, desde perspectivas distintas, se afirma, sin lugar a duda, que su práctica de la escritura es, también, una forma de resistencia que juega con la disciplina y que negocia, dentro los textos o a partir de ellos, espacios de libertad en la creación.

En este marco, nos interesa particularmente la “práctica del espacio”. De Certeau habla del consumo como de una “lectura”, mientras que la producción sería una práctica de “escritura”, en una sociedad que podría interpretarse como un “texto”. Siendo también, claramente, influenciado por la semiótica, de Certeau no se limita a considerar la lectura de dicho texto como una “interpretación” de señales. Al revés, esta acción de la lectura tendría sus tácticas, la mayor de las cuales consiste en una apropiación, metaforización y creación de paisajes nuevos y originales, no necesariamente existentes. Aquí, pensamos, se puede situar a Campbell. Aunque él empiece por un contexto real y concreto —Tijuana con sus referentes “físicos”— estos están situados en un espacio lírico y pasado que, como se ha dicho, deja lugar para la acción creativa del recuerdo y de su reformulación en el acto de la escritura. Dicho con de Certeau, a través del paseo por la urbe, la práctica de la ciudad, y junto con la práctica de la lengua, se puede decir que la narración sobre la ciudad, el discurso en sí mismo, llega a ser un territorio practicado.

⁷⁶ Dividido en los dos volúmenes *Artes de hacer y Habitar, cocinar*.

⁷⁷ Se trata de la fecha de publicación original. Aquí se ha consultado la edición de 2005, de Siglo XXI de España Editores

Tanto Pillado como Diana Palaversich hacen hincapié en la diferencia entre el “paseo por la ciudad” del narrador-protagonista de “Todo lo de las focas” (1989) y el flâneur. La Tijuana narrada en “Todo lo de las focas” es también una ciudad vivida por un narrador cuya perspectiva está filtrada y moldeada radicalmente por los medios de comunicación. Dichos medios cambian la forma en que percibimos un evento y en la novela este concepto está representado por el “american way of life”, que se entiende, de acuerdo con Pillado “como sistema de gratificación inmediata a través de la simulación” (2014: 8). La narración de Tijuana llevada a cabo por parte del protagonista, entonces, está afectada por los mensajes que, desde los EE.UU., le llegan a través de la publicidad y del cine. Su mirada, cabe repetirlo, al mismo tiempo surge desde adentro y desde afuera o, para decirlo con una imagen, se trata de una mirada dirigida tanto a la ciudad como a la imagen reflejada por esta en el espejo regido por “los de afuera”. La misma Beverly, de acuerdo con una interpretación de Villamil, representa el símbolo del otro lado de la frontera, y Pillado articula esta hipótesis sugiriendo que Beverly es una metáfora de “la experiencia cinematográfica arraigada [...] en la subjetividad del narrador” (2014: 9).

III.1 Frontera recordada vs frontera vivida

Campbell y nuestros escritores comparten una idea de la frontera que no coincide con la que ha llegado a ser hegemónica (Tabuenca Córdoba, 1987), o sea la chicana, que la interpreta como un “tercer espacio”, en cierta medida autónomo con respecto tanto a México como a EE.UU. Este último aspecto se matizará en los siguientes capítulos; a nivel general, sin embargo, se puede afirmar que Campbell junto con los demás, aun destacando la importancia de evaluar a Tijuana como parte de una dinámica global, marcan las diferencias que existen con respecto a las experiencias de las vidas fronterizas que se producen en EE.UU. y en México. Aunque Campbell no comparta la interpretación “metafórica” de la frontera relacionada con la corriente chicana, Daniel Basave, escritor, periodista y crítico fronterizo, en *El lobo en su hora* (2016), utiliza justamente la frontera como metáfora útil para entender la obra de Campbell:

Federico Campbell es, ante todo, un escritor de frontera. La frontera entre el sueño y la vigilia; entre la memoria y la fábula; entre la calma y el arrebato; dividido y fragmentado; rehén entre literatura y periodismo, ese romance de tormentosa naturaleza, de convivencia casi imposible. (Basave, 2016: 11)

Es necesario aclarar que lo que se va a afirmar con respecto a la relación entre Campbell y Tijuana (y la frontera), “mediada” por el recuerdo, se refiere únicamente a su obra de ficción. En sus artículos y columnas, la descripción del entorno social es tan atenta como realista. De hecho,

como el mismo Basave recuerda, en Campbell la obra periodística precede la ficcional⁷⁸ y determina en cierta medida la hibridez global de su escritura. Las palabras de Basave ofrecen una perspectiva interpretativa muy interesante a la hora de entender el peso y la naturaleza de “lo fronterizo” en y de Federico Campbell. Escribe Basave que:

[...] lo fronterizo encarnó como un territorio narrativo pero sobre todo como una condición ontológica. La frontera es línea o fisura; umbral o cicatriz; límite o punto de partida. En Federico Campbell la frontera fue *pathos* y karma. No fue un ritual de cruce o un parteaguas, sino una condición omnipresente en su existencia. La frontera encarnó en él y no pudo nunca dejarla atrás. Fue su Ítaca y su Luvina; la tierra mítica a la que siempre estaba retornando [...]. (2016: 13, la cursiva es del original)

Se propone que, a la hora de medir la distancia o la cercanía entre Campbell y el corpus de este estudio, lo que Basave afirma representa el elemento que aleja al escritor de sus sucesores. Si, por un lado, Campbell abre el camino a esta “representación-otra”, marcando un elemento de cercanía, tal como se ha propuesto, por el otro, la distancia temporal entre la Tijuana recordada por él y la vivida-narrada-creada por los demás escritores se puede resumir en los elementos concretos de la Tijuana fronteriza, presentes en las obras de unos y “sublimados” a través de la lente del recuerdo de Campbell (se insiste, en sus obras de ficción). La Tijuana “real” no falta en las páginas de la novela. A través del mismo personaje ficticio e imaginario de Beverly, por ejemplo, quien muere durante un aborto espontáneo en la aduana, a la presencia de un oficial de la emigración, conocemos el hecho de que, en los años más recientes cambian las condiciones del cruce para los mexicanos que quieren migrar a los EE.UU y, al mismo tiempo, tenemos una referencia, aunque no muy directa, a la práctica de los abortos en la zona fronteriza. Sin embargo, no se percibe en estas citas de los elementos concretos la “urgencia” que estos parecen tener en otros autores más recientes, o en la misma Rosina Conde, la más cercana de ellos a Campbell.

“No fue un ritual de cruce” es la afirmación que colocaría a Campbell muy lejos de la experiencia de los personajes de Crosthwaite —con su *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002)—, de sus coches, de la espera en la línea, del sudor, la ansiedad y la neurosis causada por un dispositivo concreto de selección y filtro de los que pasarán al primer mundo un día más y de los que, en cambio, podrían no lograrlo. Y, sin embargo, Basave sugiere que la frontera de Campbell, por muy poco “concreta” y cotidiana que sea, no deja de ser un elemento existencial omnipresente en el autor. El material de la ficción de Campbell, de acuerdo con Basave, no brotaría tanto de su labor periodística como de su memoria, no tanto de la observación puntual del presente (a la que da voz en artículos y columnas) sino de una reelaboración del pasado. Campbell es un autor nacido en la frontera y de esta lleva a cabo una narración que rompe con los estereotipos; sin embargo, por lugar de enunciación, por lejanía espaciotemporal (por

⁷⁸ Campbell formó parte de la guardia vieja del periódico *Proceso*, junto con Julio Scherer, Leñero y Enrique Maza.

recrearla desde el centro) con la frontera de Crosthwaite, Yépez y Saavedra, o con la frontera descrita por Conde, donde lo subalterno se mira en parte desde una perspectiva de género, no comparte sus referencias y sus posiciones. Basave, quien hace hincapié en la voluntad de ruptura de Crosthwaite, Yépez y Saavedra, opina que Campbell se acerca a Daniel Sada, Élmer Mendoza y Eduardo Antonio Parra, aunque “el norte” de cada uno de ellos difiera ligeramente.

Volviendo al “lugar de enunciación” de Campbell, cabe decir que la vida y la experiencia de este autor hace de él, más que un escritor mexicano, un cosmopolita. Entre Washington, donde fue corresponsal, Barcelona e Italia, que no conoció sólo a través de las palabras de Leonardo Sciascia, la experiencia “transfronteriza” de Campbell no se limita a una sola frontera, ni a los dos países divididos por esta, sino que adquiere una naturaleza “universal”.

III.2 Centrípetas y descentralizados

Yépez, en su artículo “Los norteados” (2000), define a Campbell, Sada y Conde autores “centrípetas”, esto es: “aquellos intelectuales que habiendo nacido en el Norte [...] con el tiempo se dirigieron hacia el centro del país y desde ahí escribieron su obra”⁷⁹ (2000: 45). Yépez explica que la elección de dichos autores no ha de entenderse sólo por razones personales o debido a las mayores y mejores oportunidades en términos de publicación y de trabajo cultural, sino también por motivos críticos. Todos ellos, de acuerdo con Yépez, se identifican con la tradición mexicana central. Yépez los diferencia de los que él llama como los descentralizados (refiriéndose a Luis Humberto Crosthwaite y a Gabriel Trujillo, en particular); y les señala como característica la de identificarse con la cultura mexicana, pero sin querer escribir desde su centro. Permaneciendo en el Norte, buscarían un diálogo con el centro, donde, según él, se encontrarían sus intereses. Sobre la mayor o menor pertenencia de Campbell al norte no comparten la misma opinión todos los jóvenes (y menos jóvenes) escritores norteros. Élmer Mendoza, por ejemplo, en la introducción a *El lobo en su hora*, afirma que Campbell fue un “tijuanaense de pura cepa” (Mendoza en Basave, 2016: 7) y hace hincapié en su función con respecto a los demás escritores de la zona, influencia que tuvo importancia justamente en el sentido de un acercamiento, reivindicación y una identificación con el territorio. Dice Mendoza: “nos mostró que era posible contar una región, señalar nuestras ciudades con nuestro lenguaje y nuestras historias” (Mendoza en Basave, 2016: 9).

Desde el punto de vista del lenguaje, Campbell no lleva a cabo una hibridación. Al contrario, cuando utiliza palabras inglesas lo hace poniéndolas entre paréntesis o en cursiva, es

⁷⁹ Se destaca que, el mismo Yépez subraya la importancia de Conde por haber sido una de las primeras escritoras que ha enseñado cómo se puede escribir de Tijuana desde Tijuana. Es posible que la opinión del crítico haya ido cambiando a lo largo del tiempo, o se haya matizado.

decir, haciendo una marca gráfica, que permite marcar la acotación, la diferencia. El español no sufre ningún cambio bajo la presión del inglés y este se ve limitado a las situaciones donde hay algún tipo de comercio, de transacción económica. En “Todos los de las focas” Campbell escribe:

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 i son, the show i son!) 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. (1989: 47)

Según Pillado la escena no minimizaría los contrastes fronterizos; al contrario, revelaría claramente la jerarquía social y la fricción entre mexicanos y norteamericanos. Campbell no confunde los dos idiomas. De hecho, en otro texto, un artículo titulado “La frontera del lenguaje” (2014), denuncia su hibridación, enseñando una postura que puede parecer purista o esencialista en relación al castellano. Yépez, por ejemplo, destaca la contradicción de actitud en Campbell, quien, aun sabiendo a nivel teórico que los idiomas cambian, se transforman y mueren, luego lleva a cabo denuncias contra su “corrupción” (2006: 54 y 59). Sin embargo, aun con ciertas diferencias en el uso del inglés, cabe aclarar que tampoco —como veremos a continuación— el mestizaje lingüístico realizado por Yépez, Saavedra, Crosthwaite se reduce a una simple mezcla de idiomas o a un “spanglish estético”, por lo que este no deja de hacer visibles las fricciones y las diferencias sociales de los habitantes de los dos lados de la frontera.

Otro aspecto muy relevante, con respecto a la relación de Campbell y de los demás con el centro del Estado mexicano, es la representación del poder, que, como se verá, está vinculada con la representación de la violencia. Pillado destaca un elemento que resulta particularmente interesante en el marco de este trabajo: el conocimiento de Campbell de la obra de Michel Foucault. En particular, se centra en la reflexión llevada a cabo por el escritor tijuaneño sobre el poder y su relación con el Estado, en *La invención del poder* (1994) y en *Máscara negra* (1995), donde dicha reflexión se acompaña de un análisis sobre el crimen y la “(in)existencia del Estado” (Pillado, 2014: 1). El vínculo entre Estado, violencia y criminalidad, del que ya hemos hablado, es justamente uno de los aspectos que, de una u otra forma, cruza los textos que aquí se han seleccionado. La mirada crítica sobre el poder, entendido en particular como biopoder, es el otro aspecto que sugiere una “continuidad en la diferencia” entre Campbell y los autores que le siguieron.

Cabe, por lo tanto, introducir algunos elementos más sobre la idea de la relación entre Estado y poder, de acuerdo con Campbell. En textos como la *Invencción del poder* (1995b), *Máscara negra* (1995) y *La era de la criminalidad* (2014), que reúne los anteriores, como Basave justamente subraya, Campbell muestra haber entendido la que hoy muchos denominan la inminencia del

estado fallido, así como la insurgencia del narco. En la variedad de los temas tratados, Campbell supo llevar a cabo un cuestionamiento constante de los poderosos, que no se limitaba a denunciar un partido o una persona en particular, sino que ilumina “la estructura mafiosa del poder” (Basave, 2016: 15). En este sentido, desde una frontera no tan geográfica (ya escribía desde el centro del país) sino de géneros, supo decir, tanto en sus textos periodísticos como de ficción, lo que Domínguez (2015) denuncia en *Nación criminal* desde la teoría y la crítica historiográfica, al hablar de los lazos que, a lo largo de la historia de México, habrían unido política, bandidos y también, en cierta medida, revolucionarios.

Por otro lado, Campbell representa el poder también en su libro *Pretextos o el cronista enmascarado* (1979), donde relata, en particular, el período entre final de los años 60 y comienzo de los 70, entre el movimiento estudiantil y su represión, y la que se conoce como “guerra sucia”. De acuerdo con Yu Jin Seong (2013), en dicha novela Campbell retrataría el poder, siguiendo las teorías de Foucault, como una red de relaciones. La imagen del Archivo, centro del texto, se tendría que interpretar como una metáfora del Estado mismo, que actúa según la estructura del panóptico, o sea un lugar donde, la mirada del que vigila llega a todos los vigilados, sin que estos logren entender desde dónde dicha mirada procede. Seong sugiere que la estructura del archivo de *Pretextos* reproduce la “de una gran fábrica o penitenciaría” (2013: 12), queriendo recordar la cárcel de Lecumberri. Aquí propongo que este mismo mecanismo de control “invisible” y biopolítico será presente también, aunque con diferencias, en las maquiladoras narradas en las novelas distópicas de Heriberto Yépez.

IV. ROSINA CONDE: SITUAR LA VIOLENCIA QUEBRANDO FRONTERAS. LAS FAMILIAS COMO DISPOSITIVOS DE CONTROL

Rosina Conde⁸⁰ (Mexicali, 10 de febrero de 1954) es escritora, cantante, *performer*, modista, editora y profesora en la Universidad Autónoma Metropolitana. Trabajó en el Colegio de la Frontera Norte y fundó las editoriales independientes Panfleto y Pantomima, y Desliz y también ha sido fundadora de las revistas *El Vaivén*, *Tercera Llamada*, *La línea Quebrada/The Broken Line* y *Revista de Humanidades* (Universidad Autónoma de Baja California). Ha sido traducida al inglés, francés y alemán.

En su obra la relación entre violencia privada y violencia pública tiene en la pareja, en la familia y en la narración de sus dinámicas internas, sus ejes principales. Para abordar el estudio de esta violencia se utilizan, entre las referencias teóricas presentadas anteriormente: la perspectiva de género, un acercamiento “generacional”, con una atención específica a la categoría del juvenicidio; un enfoque vinculado con los estudios fronterizos —donde también la violencia familiar y de género forma parte de un contexto económico, histórico y social que hace que esta adquiera características específicas, a veces vinculadas también con el mundo criminal—, y referencias teóricas que investigan la presencia del mito. Como se ha adelantado, dicha presencia se puede explicar de acuerdo con una resignificación de la historia mexicana desde las orillas de su territorio. Por lo tanto, empezamos aquí a utilizar un criterio que quiere hallar cómo se articulan, en los textos narrativos de la autora, los “micropoderes” con los “macropoderes”, y qué estrategias pone en escena Conde para representar resistencias individuales, cuestionamientos de las posiciones de poder en lo cotidiano, en el marco de un contexto fronterizo poscolonial, o neocolonial, si tomamos en cuenta la influencia de EE.UU.

Desde el punto de vista estético y formal, la atención se focalizará en la mimesis de la oralidad y en una “traducción” de lo fronterizo en un lenguaje que —aunque sin llegar a los niveles alcanzados por Yépez, Crosthwaite o Saavedra—, nunca olvida por completo la “cercanía” con el inglés y con los vecinos anglófonos.

El corpus de obras estudiado para llevar a cabo esta propuesta de lectura de la obra de Conde contempla los libros de cuentos *Arrieras somos* (1994, Premio de Literatura Gilberto Owen en 1993), y *Los infantes de la calle diez* (2014); las novelas *La Genara* (1998) y *Como cashora al sol* (2007); y sus poemarios *Poesía reunida* (2014b), *Poemas por Ciudad Juárez* y *Quiero palabras fuertes*

⁸⁰ Rosina Hilde Conde Zambada; sin embargo, aquí se indicará siempre como Rosina Conde.

(2016). Se hará referencia, además, a un relato publicado en *En la tarima* (2001)⁸¹: “Viñetas revolucionaras”.

Si, por un lado, se puede observar cómo en la obra de Conde los temas antes citados son presentes de forma más o menos continua, a lo largo de la mayoría de sus trabajos y de forma “transversal”, también es cierto que cada libro parece arrojar luz sobre uno o dos aspectos de forma preferente. Así, se estudiarán *La Genara* y *Como cashora al sol* con respecto a las dinámicas familiares, a la relación de las familias con la criminalidad y con la sociedad; *Arrieras somos*, donde también se encuentra el asunto, de enorme peso, de las dinámicas familiares, presenta un palimpsesto más amplio de tensiones específicas de las parejas. El análisis de *Los infantes de la calle diez* permitirá comentar la atención que presta la autora hacia la violencia juvenil, y *Poemas para ciudad Juárez* y *Quiero palabras fuertes* abrirán una ventana específica sobre el mito.

IV.1 Rosina Conde ante la crítica

El trabajo de Rosina Conde ha sido comentado y analizado por distintos críticos de literatura fronteriza. De Édgar Cota Torres aquí se comentarán el capítulo dedicado a Conde en *La representación de la Leyenda Negra en la frontera norte de México* (2007) y su artículo “El cruce de fronteras en *la Genara* y en *Como cashora al sol* de Rosina Conde” (2009). Cota destaca, en primer lugar, la capacidad de la escritora de subvertir el discurso centralista sobre la frontera. En este sentido, de una forma parecida a lo que se puede leer también en las obras de Luis Humberto Crosthwaite, Conde brinda una “construcción literaria del fronterizo olvidado por el discurso centralista y estadounidense sobre la frontera” (Cota, 2007: 177).

Reconociendo, en particular, su papel en la representación de la condición de las mujeres en la sociedad de la zona fronteriza, Cota, quien también cita a Trujillo Muñoz y su *Mensajeros de Heliconia: capítulos sueltos de las letras bajacalifornianas, 1832-2004* (2004), afirma que son tres los elementos destacados en la producción de Conde: el conflicto de poder entre los géneros, la reivindicación de la acción de las mujeres y el elemento fronterizo. Este último se tiene que mirar desde una doble perspectiva, según se puede entender, analizando los distintos temas propuestos por Cota. Por un lado, emerge el aspecto concreto, vinculado con las condiciones materiales que se dan en el entorno de la frontera; por el otro, el aspecto “metafórico” de esta, que llega a ser una pauta a través de la cual se articulan otros elementos semánticos y formales de la autora. Cota cita a Gloria Anzaldúa, en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), cuando Anzaldúa ofrece uno de los más conocidos ejemplos de esta visión “metafórica” de la frontera que, como

⁸¹ Fecha original de la obra: 1984. Aquí se ha consultado la edición de 2001, y a esta se hace referencia.

se ha dicho anteriormente, representa un rasgo característico de la lectura crítica chicana sobre este tema: “[...] psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands [...]” (Anzaldúa en Cota, 2007: 180). En este sentido, las fronteras presentes en los textos de Conde son tanto geográficas como sexuales —lo que aparecerá de forma muy evidente también en Mayra Luna y Regina Swain, pero, con matices distintos—. La perspectiva brindada por Cota permite situar a nuestra autora, entonces, con respecto al panorama de estudios fronterizos que se ha dado a conocer ya a partir de los años 80.⁸² Como se ha dicho, existe cierta interpretación metafórica vinculada con la frontera (a su vez, legado de la producción chicana). Sin embargo, aquí se propone que Conde conoce y hace hincapié en los estudios fronterizos desarrollados en el lado mexicano de la línea, con sus aportaciones de tipo descriptivo-concreto, atentas a la situación real del entorno físico, social y económico de esta. De acuerdo con Tabuenca Córdoba, es:

[...] indispensable anotar la diferencia entre el punto de vista mexicano sobre la llamada literatura de la frontera y el no mexicano. Esta tarea se antoja problemática ya que, por un lado, comparar siempre crea una jerarquía de valores y, por otro, se estarán exponiendo dos expresiones culturales diferentes, las cuales comparten algunos rasgos que parecerían ser similares, sólo que por su posición geopolítica se distancian y entran en contradicción. (1997: 5)

No obstante algunos rasgos que parecieran “hermanarlas”, si ponemos en perspectiva “lo global” y “lo local”, la asimetría entre Estados Unidos y México marca también la diferencia en ambos proyectos y expresiones culturales. Los fenómenos globales de transnacionalización se vuelven binacionales y locales al referirse a la zona fronteriza México-Estados Unidos. Por consiguiente, tal disparidad coloca a las referidas manifestaciones culturales de ambos países en distintas posiciones de poder: la literatura de la frontera en Estados Unidos sería la dominadora y la de México, la dominada. En este sentido, no hay duda de que la literatura chicana es una expresión de un grupo minoritario en Estados Unidos; sin embargo, 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:

[...] En el repaso bibliográfico de las literaturas de las fronteras de 1986 a 1994 destacan dos puntos de vista muy definidos: la perspectiva mexicana, que se enfoca hacia la literatura producida en esa zona y se caracteriza por ser más descriptiva que teórica, y la estadounidense, que analiza las letras chicanas y latinoamericanas dentro de un discurso teórico bien delineado. En Estados Unidos la metáfora de la frontera ha constituido la ruptura de estructuras monolíticas. (1997: 86-87)

El uso que hacen los autores que aquí nos competen de “lo fronterizo” es doble, como ya se ha afirmado en la breve presentación de la obra de Federico Campbell: por un lado, conocen y utilizan la dimensión metafórica de la frontera, como herramienta hermenéutica, expresiva, crítica; y por el otro, no pierden nunca la atención a la frontera real del lado mexicano, a las

⁸² Aunque las obras en que se centra nuestros análisis de la autora son posteriores.

coordinadas geográficas, históricas, políticas, de clase y de género que en dicha frontera se dan. Volviendo al análisis de Cota, se entiende que su interés se halla, justamente, en el reconocimiento del vínculo entre el tema del poder y el de la frontera en la obra de Rosina Conde, y en el poder se centra también Humberto Félix Berumen, quien, en “Expresión y sentido en la poesía y la prosa de Rosina Conde” (1990). En particular, Félix hace hincapié en los rasgos demoledores de la crítica de la autora hacia todas las relaciones sociales en las que el papel de la mujer se enmarca. Como muy acertadamente observa, en efecto, Rosina Conde cuestiona todos los límites de la sociedad patriarcal, capitalista y fronteriza, representando múltiples cruces de dichos límites. La autora pone en tela de juicio, por tanto, sobre todo las limitaciones marcadas por el encasillamiento de la mujer en la sociedad, en los lugares de trabajo, en las familias y en las parejas. Por esta razón, Cota afirma que, en los textos de Conde: “la mujer es un ser fronterizo no sólo en la frontera sino en la sociedad mexicana, en todo México” (2007: 181). La imagen de la mujer, su idea de sí misma, se construye basándose en la aprobación por parte del hombre, sobre todo en las parejas, y este elemento, junto con la necesidad de satisfacer el placer masculino o de respetar el ideal de la virginidad, representan “una frontera tan difícil de cruzar como la con Estados Unidos” (Cota, 2007: 185).

En “El cruce de fronteras en *La Genara* y en *Como cashora al sol* de Rosina Conde” (2009), el mismo autor aclara que dichos límites, dichas fronteras del espacio accesible a las mujeres representan, también, posibilidades. Estas mujeres deciden no respetar el lugar que les ha sido asignado por la historia y la sociedad y, a partir de esta desobediencia, se vuelven agentes, sujetos de sus propias acciones y no más, simplemente, objeto de un discurso de los demás. En particular, resulta contundente la definición brindada por Cota sobre el ambiente fronterizo: “amorosamente conflictivo” (2009: 91), debido al hecho de que permite introducir la doble vertiente de este entorno. Marcado por el patriarcado,⁸³ como se verá más detenidamente enseguida, este, a la vez, pretende limitar la acción y la vida en casillas establecidas, pero, al hacerlo, “protege” a las mujeres de forma paternalista de un “afuera” que les resulta hostil. Cota, al respecto, retoma una idea ya expresada por Ruth Vargas Leyva, quien afirma que la narrativa de Conde muestra un mundo de valores masculinos, donde la figura femenina parece ser irreverente ante los vínculos familiares, oponiéndose a cualquier forma de autoritarismo. (Cota, 2009: 62). El

⁸³ A las definiciones del concepto por parte de Millet, Rubin y Delphy, que ya se han introducido, se añade aquí también la de Gerda Lerner (1986). En *The Creation of Patriarchy* explica que se trata de una forma de organización social en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, denominado “patriarca”. La autoridad del patriarca se puede extender a los parientes lejanos del mismo linaje. El concepto puede extenderse a todas las organizaciones sociales en las que existe un desequilibrio de poder entre varones y mujeres, en favor de los primeros. Dicha definición nos interesa por seguir, con las anteriores, enfatizando en el patriarcado como estructura social más allá de la familia, y por confirmar que se trata de un tipo de estructura desequilibrada, donde el desequilibrio se encuentra en favor de los hombres.

valor de este artículo de Cota se encuentra en su importante labor de haber centrado, reuniendo las opiniones dadas por otros conocidos críticos o autores bajacalifornianos, el estudio sobre la desobediencia que las protagonistas llevan a cabo en las obras de Conde, dentro de un mundo patriarcal y fronterizo, donde las dinámicas de poder se muestran a través de un lenguaje directo, tan simple como puede serlo el habla de la calle, sin silenciar o esconder nada, recurriendo a todas las herramientas de dichos, caló, regionalismos. En definitiva, como se verá, situándose dentro de este mundo cuyas barreras pretende romper, o, para usar las palabras de Trujillo Muñoz en *La literatura bajacaliforniana contemporánea: el punto de vista femenino*, citado por Cota: “Rosina Conde fue la primera escritora bajacaliforniana en explorar, sin ninguna clase de cortapisas, la relación amorosa en un mundo de dominados y dominadores” (Trujillo, 1990: 181).

Por otro lado, el trabajo de Debra Castillo y de Maria Socorro Tabuenca Córdoba (2002) hace hincapié en el hecho de que la obra de la autora destaca por su originalidad dentro de la literatura de la frontera. Más que nada, Conde representa según las estudiosas un tipo de literatura subestimada⁸⁴ tanto por los grupos chicanos como por los mexicanos centralistas, y apunta a la subversión del encasillamiento de mujeres y hombres según las categorías de pasivas vs agresivos. Dicho encasillamiento se volverá a analizar en las próximas páginas porque, a partir de la distinción entre “chingón” y “chingada”, propuesta por Octavio Paz, tal como recuerdan justamente las autoras, representa un eje interesante para entender el papel de los dos géneros en el marco de la identidad nacional y, por esto, ya puede sugerir una primera pista para interpretar la presencia de mitos sobre lo femenino y lo masculino en la obra de Conde que, justamente, esta performance nacional de género quiere cuestionar. El trabajo de Castillo y Socorro resulta un punto de vista extremadamente útil a la hora de entender la relación frontera-géneros-poder. Las autoras recuerdan cómo se ha producido una “feminización” de la imagen de Tijuana, debido a su identificación con un territorio en el que hombres de EE.UU. “penetran” para comprar sexo.

Por su parte, Graciela Silva (2007), en *La frontera nortea femenina. Transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza* analiza *La Genara* (1998), y sitúa otra vez a Conde en el cruce entre estudios fronterizos y estudios de géneros. Tras explicar brevemente la génesis de la novela, Silva hace hincapié también en la subversión del discurso hegemónico llevado a cabo por

⁸⁴ Como se ha afirmado en el marco teórico, y como ha sido denunciado por Giménez (2007), la literatura fronteriza, a partir de la publicación de *Borderlands...* de Anzaldúa, ha sido identificada con la chicana. Conde y nuestros otros autores escriben una literatura “fronteriza” pero no chicana. Se trata, por lo tanto, de una literatura que no entra en el canon nacional y que, sin embargo, no es la literatura fronteriza más conocida. También cabe afirmar que, justamente a partir de autores como Crosthwaite y Yépez, pero también como Cristina Rivera Garza, esta “subalternidad” de la literatura mexicana fronteriza con respecto a la chicana ha sido redimensionada.

la autora.⁸⁵ *La Genara* fue publicada en el suplemento de un periódico por entregas, retomando una característica del folletín que, sin embargo, actualizó, escribiendo cada parte como texto de un correo electrónico intercambiado por las dos hermanas protagonistas del libro y por algunos otros personajes (la madre de estas, algunos amigos, etc.). Tres son los elementos para destacar, en el análisis de Silva. En primer lugar, la relación entre la escritura de Conde y la realidad concreta de su contexto. Citando una afirmación de Conde en Cota, se lee, sobre las razones que la empujan a escribir: “son los problemas cotidianos [...] las cosas que oigo en la calle [...] los conflictos [...] la realidad es la que me motiva a seguir escribiendo, la realidad que está cabrona” (Silva, 2007: 128). De dicha razón principal, Silva presenta dos elementos más, que con este se relacionan estrechamente. Por un lado, la condición histórica y concreta en la que se enmarca la escritura de Conde. Por el otro, este vínculo con la realidad de la calle sitúa a Conde en una línea de continuidad con otras autoras (Castellanos, Poniatowska, entre todas), y permite iluminar las razones de su escritura. Al respecto, se opina que dicho enlace con su territorio y sus lectores y lectoras ayuda a interpretar la función autorial de Conde —como se hará evidente en el caso de Mayra Luna también— en el sentido de una función comunicativa, siendo el autor un elemento con una función social determinada y específica con respecto a la comunidad a la que en cierta medida parece dirigirse.⁸⁶

Desde su posicionalidad y como miembro de su generación, Rosina Conde cuestiona los proyectos de identidad y los valores de la cultura androcéntrica; en su lugar, tiene como base una transgresión de los personajes femeninos tradicionales, la autoridad paterna, los convencionalismos sociales y el tradicional sometimiento conyugal, a través de los cuales subvierte el discurso dominante y fractura el sistema hegemónico de representación. (Silva, 2007: 129-130)

Las lecturas de textos escritos por mujeres o que tienen por protagonistas a mujeres, de acuerdo con Silva, desempeña en *La Genara* un papel fundamental en el proceso de emancipación de las dos hermanas protagonistas, Genara y Luisa: “a través de la afirmación del discurso subalterno, se refuta el legado utópico del poder patriarcal sobre la heterotopía feminista. Por medio de *La Genara*, Conde avanza la posición de la mujer involucrada y excluida por el orden simbólico patriarcal” (Silva, 2007: 131). Silva también hace hincapié en la descripción de la subordinación económica de las dos hermanas con respecto a su padre. Este, dueño de una maquiladora,

⁸⁵ A nivel cultural, se sigue la definición de hegemonía formulada por Antonio Gramsci. Sin embargo, con respecto a las cuestiones que se refieren al género, también se utiliza el término de acuerdo con la perspectiva brindada por estos estudios, donde el papel hegemónico es el del hombre.

⁸⁶ Aquí se hace una referencia a los estudios sobre autorialidad realizados por Meri Torras Francés (2013) y Aina Pérez Fontdevilla (2015), quienes han creado una perspectiva crítica que, a partir de los conocidos trabajos de Foucault (1998) y Barthes (1994), y de las aportaciones de Cróquer (2012), Díaz (2015) y Even Zohar (1999) entre otros, estudian al autor como complejo dispositivo de performances, prerrogativas, imagen y auto-creación. En particular, aquí la referencia es al texto de Díaz, “Cuerpo del autor, cuerpo de la obra...”, y a su propuesta con respecto a las distintas funciones que este puede desempeñar (heurística, demoníaca, crítica, comunicativa, estética etc...). Estas perspectivas de estudio no son el centro de esta propuesta de lectura y, por esta razón, de momento no se desarrollarán. Sin embargo, en el capítulo dedicado a Mayra Luna y Rafael Saavedra, se volverá más detenidamente a ellas.

encarna los dos pilares del poder patriarcal: en la familia (que se rige, toda, gracias a su aportación económica) y en la sociedad (la maquiladora da trabajo a multitud de obreras, que dependen económicamente de este “padre”). Cabe destacar la contradicción del sistema capitalista liberal al respecto: las obreras dependen de un hombre-inversor, cuyo negocio, sin embargo, no funcionaría si no contara con el trabajo barato de la fuerza de trabajo femenina.

IV.2 Producción y reproducción en la frontera norte

Las obras elegidas se van a analizar, en este capítulo, de acuerdo con un criterio temático. Las “inquietudes” de la autora en cierta medida se repiten; por lo tanto se ha apostado por una exposición de los temas que opta por un diálogo entre los textos seleccionados, de forma “transversal”, considerando este acercamiento más productivo de una división por obra.

En *Como cashora al sol*, Conde nos lleva a la frontera norte en los años sesenta, cuando ya existen el contrabando y el crimen a los dos lados de la línea, pero, por lo menos al comienzo del texto, a los lectores parece encontrarse en una situación más “inocente” de la que ha estallado a partir de los 90, debido a la guerra entre los cárteles del narco. En cierta medida, para lectores contemporáneos y enterados de la situación actual en la frontera, las primeras páginas del texto parecen un testimonio de la “adolescencia” de una ciudad que, tal como la protagonista María Antonieta, todavía cree en “ciertos” valores (el amor, la familia, la casa, la posibilidad de construir un futuro) y que, junto con el desarrollo de la narración, asiste con decepción a la traición de estas expectativas. Las dos hermanas, María Antonieta y Cristina, se marchan de la casa de sus padres muy jóvenes para casarse. El matrimonio de la primera parece tener más suerte que el de la segunda, aunque las dos sufren maltratos y violencia por parte de sus esposos: el primero, titular de un taller de coches que cubre su más lucrativa actividad de contrabando y, el segundo, dueño de una licorería y drogadicto. La novela sigue, en particular, el recorrido de María Antonieta, quien, tras cometer el homicidio de la amante del marido, logra finalmente escaparse con su hijo. La obra está escrita con un registro coloquial, que resulta ser un calco del habla fronteriza en aquellos años. Oralidad, ritmo y diálogos dominan la estrategia estética de la autora en el texto (y en general en la mayoría de sus obras), en tercera persona, con un narrador extradiegético, quien, sin embargo, no añade comentarios u observaciones personales y deja que la acción se desarrolle a través de las voces de sus protagonistas, cada uno desde su punto de vista parcial y reconocible:

—¡Ira! —decía María Antonieta mientras corría a la cama de Cristina—, ¡ira, tócalas!
—¡Qué! —contestó Cristina con indiferencia, viendo su tejido con tono molesto.

—Mis shishis...
—¿Qué...!?
—Mis shishis, íralas, ¿no las notas raras? (Conde, 2007: 11)

La novela empieza en medias res, cuando la protagonista descubre estar embarazada. El cambio de su cuerpo anuncia lo que será la transformación de su vida, y todas las páginas siguientes se pueden resumir como una “premonición” que su hermana —Cristina— le hace, sugiriéndole recurrir al aborto, opción que María Antonieta descarta:

—...yo no pienso casarme con Miguel. ¡Ni de local, yo sólo quiero divertirme, ir a fiestas, bailar, ¡y mira que sí sabe bailar!, disfrutar de la vida antes de casarme.
—¡Estás vacía!
—Ja, ja!, como tú estás rellena...; pero estás shiflada, ¡loca! —gritaba Cristina haciéndole señas con el dedo apuntando su sien— ¡loca de remate!: dentro de cinco años estarás llena de hijos y de criada de la suegra. Estarás igual de gorda que ella, y amargada porque tu Pedrito te va a mandar a la shingada por otras más shicas que tú. (Conde, 2007: 17)

En este texto de la autora el lenguaje es a menudo violento, caracterizado por gritos, risas, señas de puntuación, de exclamación, adjetivos que ofenden, sacuden. En este caso, se trata de bofetadas que la hermana da a María Antonieta para que ella reaccione (la relación decisiva entre hermanas vuelve en *La Genara* también, aunque el contexto de esta novela resulte más “burgués”, racional, mediado por el filtro del tiempo que se interpone entre cada mail que las hermanas se envían). El espacio del yo que aquí describe la autora es un espacio sitiado, por los y las que defienden una opción social (ser buena mujer y madre) o la otra (abortar). En un mundo donde el papel de la mujer está tan estrechamente establecido, su posición tan encasillada, no hay lugar para terceras o cuartas opciones, parece decir Conde. Sus historias, por lo tanto, se presentan desde el comienzo como una búsqueda de esta tercera opción aparentemente imposible, como una huida a espacios de bienestar y silencio, de aire libre, donde la palabra no tenga que ser necesariamente impuesta o determinada *a priori*, por ser la respuesta a instancias violentas.

Por otro lado, cabe mencionar que el embarazo es un elemento común en varios textos de Conde, quien, en este caso, pone referencias intertextuales al primer cuento de *Arrieras somos*, “Arroz y cadenas”, donde la protagonista, también muy joven y embarazada, está tejiendo algo para el niño que espera. En *Como cashora al sol*, se lee:

Cristina no contestó, siguió viendo su tejido mientras cruzaba las agujas en reveses y derechos; deslizaba una basta y tejía dos puntos al derecho; otra basta, dos puntos juntos al revés...
—¿A qué hora terminará de llover? Estoy harta del ruido de la calle.
Tres puntos al revés y otra basta...
—Prestame tu tejido, a ver si me calmo un poco. (2007: 14)

La aceptación del embarazo por parte de los padres es el pensamiento que más pesa sobre María Antonieta, para nada ayudada por su hermana Cristina, quien, más libre que ella, está segura de

que el niño que va a nacer acabará con cualquier posibilidad de felicidad de su hermana. La imagen de la “mater dolorosa” de la que pone en guardia Simone De Beauvoir en *El segundo sexo* está presente aquí, entre triste y amenazante. Cabe recordar que Conde ha leído a la autora, según afirma sobre sus lecturas existencialistas en varios textos, entre los cuales destaca “De infancia y adolescencia” en *Desnudamente roja* (2010). El embarazo en los textos de Conde es entonces el símbolo de una moral moderna que estaría vinculada con la historia política de los cuerpos, de acuerdo con Foucault (1990: 19), con su control, regulación en el espacio de la sociedad moderna, patriarcal. En “Arroz y cadenas” (en *Arrieras somos*) la protagonista, quien padece el estigma y el aislamiento de sus padres tras haberles anunciado el embarazo, también trata de calmarse tejiendo:

Dos puntos al derecho, dos puntos al revés, una basta; dos puntos al derecho, dos puntos al revés, una basta. ¿Cuántos aumentos tendrías que hacer en la siguiente vuelta? ¿De qué tamaño será un bebé recién nacido?, dos puntos al revés, una basta. ¿A quién preguntarle sobre la medida correcta para hacer una chambrita? Todo lo estás haciendo al tanteo, así como lo has hecho todo a lo largo de tu vida... (Conde, 1994: 11)

El tejido da ritmo a la narración y, al mismo tiempo, aquí se propone que puede representar una línea de continuidad en la experiencia femenina. Las mujeres han tejido desde los albores de la Historia. Tejido y embarazo representan las líneas de continuidad en el desarrollo de la posición de las mujeres en la sociedad, producción y reproducción.⁸⁷ Conde sitúa la historia de sus protagonistas en el marco de una experiencia histórica común y compartida, y, a la vez, hace de su “trabajo” (en este caso no se trata evidentemente de un trabajo remunerado), el “cuarto propio” en el que refugiarse, en el que pensar, solas, buscando huir de las presiones de la sociedad.⁸⁸

Sin embargo, aquí se propone que el marco compartido por las mujeres representadas por Conde no es común al de las mujeres europeas o norteamericanas. A partir de su lenguaje, de la diferencia de posibilidades que se da entre “sus mujeres” y otras en diferentes partes del mundo, de sus referencias al contexto económico y social donde se sitúan sus historias, las protagonistas de Conde son específicamente mujeres mexicanas y, más precisamente, fronterizas, las diferencias entre ellas dependiendo, sobre todo, cuando se dan, de su posición de clase y educación. Para situar las mujeres, las “personajas”, tal como las define Conde, hay que empezar por sus “límites”. El cuarto de la casa, el espacio impuesto a la mujer por su sociedad es el *locus* que la define a

⁸⁷ Sobre estos dos ejes en el desarrollo de la mujer en la familia, la referencia es a los estudios de Friedrich Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1870). Sin embargo, recordamos las críticas llevadas por Rubin a Engels, por haber colocado la “reproducción”, como elemento en segundo plano en la definición de las condiciones de subalternidad de la mujer. En cambio, la especificidad y la relevancia del “modo de producción” específico del sistema del sexo, es decir, el género, cobra relevancia de acuerdo con Rubin, lectura a la que nos adscribimos..

⁸⁸ La referencia es evidentemente a Virginia Woolf. La posición de Conde sobre las restricciones sufridas por las mujeres (y, más, por las que tienen algún anhelo artístico), permite esta referencia, que sería aún más justificable al ahondar en los textos críticos y académicos de Conde que, sin embargo, en esta lectura no ocuparán el centro de la atención, por haber elegido otro enfoque específico.

partir de sus limitaciones; es el espacio donde y a partir del cual la mujer empieza a tener consciencia de lo que es. Tal como lo ha sugerido Virginia Woolf in *Un cuarto propio* (1929)⁸⁹, estos espacios privados forman parte de la identidad históricas de las mujeres y, queriendo parafrasear las palabras de la escritora inglesa, Rosina Conde nos permite ver ese punto pequeño, no mayor de una moneda, escondido tras la cabeza de los hombres mexicanos...

IV.3 Romper las coordenadas de la violencia de género

Muchos textos de Rosina Conde tienen como objeto de narración parejas heterosexuales,⁹⁰ y aunque sus personajes femeninos y su autora no dejen de intentar un acercamiento y una relación con el universo masculino, el *leit motiv* de muchos de ellos es la guerra perenne entre los sexos. Violencia (sobre todo verbal y psicológica, pero también física), decepción, y cierta toma de consciencia de que los sexos, por la forma en que la sociedad los ha traducido en género, son destinados a no poder dialogar resultan los pilares de esta narración, en la representación de Conde. La narrativa de la autora es una muestra excelente de cómo ha funcionado el reglamento de los géneros en Tijuana y en la frontera oeste desde los años 60 hasta nuestros días. Aquí realmente cabe hablar de sistema sexo/género porque todas las relaciones de poder entre hombres y mujeres⁹¹ —cuyos papeles están rígidamente codificados y respetados por la sociedad, a partir de las familias— pasan por la relación entre los sexos y por la rígida imposición de la heterosexualidad. El acto sexual a menudo es el gesto a través del cual el sexo masculino impone su poder hacia el otro. Al mismo tiempo, dentro de las normas socialmente impuestas al marido y a la mujer (pero también a las amantes), el sexo se considera una forma de “compensación” por parte de mujeres que no tienen muchas otras satisfacciones en la vida y que dependen, en esto, de un solo hombre. Mientras a este se le permite gozar de su actividad sexual con una pluralidad de cuerpos, para las esposas el hombre es, también, el único “proveedor” de sexo posible, lo que aumenta aún más su poder. Finalmente, pero sólo para mujeres que se salen del patrón aceptado socialmente (el de esposas), el sexo constituye un medio para negociar: prostitutas, amantes, mujeres con papeles “no oficiales”, que a través del acto sexual tratan de salir de sus posiciones

⁸⁹ Se trata de un texto que Conde indica como parte de su formación, véase entrevista en anexo. La fecha indicada se refiere a la primera publicación, en inglés. La edición consultada es la italiana, editada por Feltrinelli (2005): *Una stanza tutta per sé*.

⁹⁰ Destaca el caso particular de “Sonatina”, en *En la tarima*, donde se narra la relación de una pareja lesbiana. En este relato también, sin embargo, Conde muestra dos mujeres que desempeñan, respectivamente, el papel de “hombre” —con elementos de agresividad, de control, con una vida que se desarrolla “afuera” del hogar— y el de “mujer” —más pasivo, enfocado en la atención a la belleza del cuerpo, sin ambiciones laborales o intereses particulares afuera de la casa. A través de Sonatina se puede tener un ejemplo más, por parte de nuestra autora, de una construcción “social” de los papeles de género, y, a la vez, de la imposibilidad, en nuestras sociedades, de salir de este sistema binario.

⁹¹ Es decir, entre los géneros, considerando el género como una construcción histórica y social, de acuerdo con las propuestas de Millet, Rubin, Braidotti entre otras.

marginales para lograr mejorar sus condiciones de vida. Cabe destacar que la narración de Conde resulta “situada” también a nivel temporal. La autora es testigo de imposiciones sociales que en los últimos 15-20 años tal vez han llegado a ser menos violentas. Por lo tanto, en la obra de la autora entran testimonios de vida en los años 60, 70 y 80, mientras que Luna y Swain, como se verá, se concentran en “su” presente, con los cambios relativos a la organización social de las parejas —y a su mayor o menor “oficialidad”—, con las diferencias que de esto dependen.

Las relaciones de poder descritas por Conde entre hombres y mujeres, la constante subestimación —por ejemplo, por parte de las madres y de los padres, así como de las parejas— de las posibilidades de las segundas de llegar a imponerse como sujetos autónomos y autosuficientes, hacen de estas mujeres, antes de su rebelión, seres “minusválidos”. Su trato por parte de los demás apela a la necesidad de algún tipo de “gobierno” de las mismas.⁹²

En la representación de la dinámica entre los géneros llevada a cabo por Conde destaca la naturaleza de las performances sociales vinculada con estos. Códigos precisos, deberes, expectativas: nadie, en el mundo que sus “personajas” tratan de subvertir o, por lo menos, del que intentan huir, parece ser libre de decidir su destino, hasta quebrar los códigos antes mencionados.⁹³ Esta característica performativa del género, tal como es relatado por la autora, la pone en relación con las ideas de Judith Butler, particularmente las expuestas en su artículo “Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” (1998), donde afirma que la estructura jerárquica impuesta por el patriarcado se sustenta en la asimetría sexual,⁹⁴ y señala que uno de los principales objetivos del feminismo es la desnaturalización de las concepciones ideológicas sobre los géneros, asumiendo que estos son determinados socialmente, por sistemas de representación cultural y de significado. En este artículo, Butler plantea que en tanto que representación performativa el género es un ‘acto’ en amplio sentido. Como veremos, Conde muestra justamente los rituales sociales, las performances a las que Butler hace referencia a la hora de describir el género como actuación.

Parte de este ritual social se refiere a la esfera sexual y a las performances establecidas para el macho y la hembra, y aquí es donde todos los estudios de género europeos o estadounidenses se enfrentan a México, a sus “mitos”. Los cuerpos femeninos o feminizados

⁹² Aquí se remite a lo expuesto por Michel Foucault con respecto a sujetos específicos (alienados, enfermos, criminales) en *Tecnologías del yo* (1990) y *Vigilar y castigar* (2005). Bajo esta idea se propone que Conde quiere mostrar cómo la situación de las mujeres en la sociedad que contesta se acerca mucho a la de estos tipos de sujetos, cuya afirmada (por parte de la sociedad) incapacidad de autogobernarse hace de ellos objetos de un control ajeno obligatorio. En el caso de las mujeres, a dicho control se aplica la lógica paternalista del patriarcado.

⁹³ A partir de ahora se utilizará el término de “personajas”, proveniente de XXXXXX, sin comillas.

⁹⁴ Como se ha dicho, la definición de patriarcado ya estaba presente en Millet y Rubin, entre otras, antes de Butler. Aquí se hace referencia a esta autora por su elaboración de la idea de performance.

llegan a ser territorios de conquista, a partir de la conocida división propuesta por Octavio Paz⁹⁵ en *El Laberinto de la soledad* (1950)⁹⁶ entre chingón y chingada.

Sin embargo, aunque sólo sea para mejor entender los cuestionamientos, o las críticas explícitas, que a ciertas narraciones nacionales se han dirigido —sobre todo a partir de la frontera— no se puede prescindir de una breve reseña. Esta se concentrará en las narraciones y los mitos sobre los aspectos que son objetos de interés en este estudio: en la violencia y en la relación entre los géneros que, se afirma, además que “respetar” ciertas dinámicas de poder comunes a dicha relación a lo largo del mundo, adquieren en México ciertas específicas características violentas, debido a la historia y a la formación del Estado moderno mexicano. De acuerdo con Paz, la Chingada es:

la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la “sufrida madre mexicana” que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre. (1998: 35)

Pero Paz recuerda que, en casi todos los países de habla hispana, “chingar” significa “fracasar”, y que, dentro de la gran variedad de posibles significados, vinculados con el término “chingar” haya un sentido de agresión. “El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar —cuerpos, almas, objetos—, destruir. Cuando algo se rompe, decimos: “se chingó” (36). Chingar es, de acuerdo con la definición recordada por Paz, un verbo masculino, agresivo y violento; mientras que lo chingado se define, en oposición, como algo abierto, inerte y pasivo. La forma activa y pasiva del verbo definen a lo masculino y a lo femenino. Paz, también, opina que en esta doble vertiente se expresa la idea de la vida según los mexicanos: un campo de batalla donde o se gana —se chinga— o se fracasa —se es chingado—. La Chingada sería, para los mexicanos “la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza” (37), siendo la violenta humillación de la madre una característica (de acuerdo con Paz) característica, por lo menos, del vocabulario compartido por los mexicanos, así como una igualmente violenta afirmación de la figura paterna. No es posible ahondar en el recorrido que Paz desarrolla, a partir de la diosa Tonantzin para llegar a la Virgen, proponiendo que el paso del mundo azteca al mundo cristiano asociado con la Conquista se configura como el paso definitivo a un mundo de un Dios masculino. Sin embargo, cabe tal vez recordar, para volver a nuestros años y a la influencia que todos estos discursos míticos han tenido en los discursos y en el sentido común compartido (si es que tal cosa exista, más allá de la producción cultural), la definitiva diferencia

⁹⁵ Paz, representante del “centralismo” mexicanista, ha sido debatido por los autores fronterizos, y, en particular, por Heriberto Yépez. Por razones de orden y coherencia de la exposición, estos aspectos serán desarrollados en el capítulo dedicado a este.

⁹⁶ Se trata de la fecha de publicación original. La edición consultada es la de 1998.

que se establece de acuerdo con Paz entre la Madre violada (la Chingada) y la Guadalupe (la Madre virgen). El símbolo histórico de esta Chingada, como es sabido, es la Malinche, cuya virginidad traicionada ha llevado a la derrota de la Conquista. Algunos conceptos desarrollados por Paz han sido luego cuestionados por Roger Bartra en su *La jaula de la melancolía* (1987). Aquí, el autor destaca cómo ciertas ideas vinculadas con la “identidad mexicana”, lejos de representar un corpus social homogéneo, han sido producidas por la cultura hegemónica. El interés del trabajo de Bartra se encuentra, entre otras cosas, en individualizar, en las narraciones y los mitos sobre la identidad y la historia mexicana que se dan a final del siglo XX, las herramientas de opresión que “fortalece[n] la dominación despótica del llamado Estado de la Revolución Mexicana” (Bartra, 1987: 17). Bartra, en su cuestionamiento de la visión binaria Chingada vs Virgen de Octavio Paz, propone un mismo mito original que daría lugar al arquetipo de la mujer mexicana (la Virgen europea que llega a ser “Madre” y “morena”, dejándose penetrar por el mundo indígena, mientras que las reales mujeres indígenas —y Malinche primera—, se entregan a los europeos conquistadores). Pero la imagen de la Malinche y su leyenda negra (y aquí es donde es útil reflexionar sobre el género como componente del discurso nacional), según Bartra se forman “en relación directa con el establecimiento de la idea de nación [...] la idea que Malinche traicionó a su patria” (1987: 204).

La dicotomía entre lo masculino y lo femenino permitiría entender, en su conjunto, la empresa colonial misma, parte de la Historia en la que México está inscrito, es decir, parte del nivel “macro” con el que los niveles “micro” dialogan y negocian. Josebe Martínez, al respecto, formula su propuesta del deseo como motor y herramienta principal de la máquina colonial, de una forma que nos permite hallar una línea de continuidad entre la historia colonial y la formación del Estado-nación mexicano (según la propuesta de Domínguez), ambas regidas por lazos homosociales y por el mismo desprecio a la mujer y a lo femenino en general:

El hombre, que en su poder tenía el nominativo de la raza humana, no incluía en su deseo a la *mujer* que, como recalcan los tratados, compartía su etimología con muelle, “por su carácter informe, sin firmeza”. El deseo homosocial estaba conquistando, al iniciarse la Era Moderna, el espacio y la ciencia: las estructuras del sentimiento histórico estaban listas para cristalizar la evolución de Occidente: los actantes del Mediterráneo, viriles y poderosos, debían conquistar, penetrar, poseer. (Martínez, 2010: 52, la cursiva es del original)

Esta imposición del deseo masculino, o de una “pasividad normativa” de las mujeres en lo que al sexo se refiere, en las obras de Conde se representa a través de escenas en las que el hombre reivindica su poder y control, a menudo, a través de la penetración de cuerpos “desobedientes”, rebeldes, o, como se verá en uno de los apartados siguientes, con respecto a “la Quimera”, como parte de un acto de punición. En *Como cashora al sol*, María Antonieta, mucho antes de adquirir una consciencia o tan sólo de empezar a pensar en planes de huida o en otras opciones de vida,

reprende a su esposo el abandono. Al hacerlo, está hablando desde la perspectiva de una mujer perfectamente consciente de los respectivos roles sociales. Insatisfecha, no puede hacer otra cosa que reprocharle a su marido el no ser lo suficiente “hombre”. El “cuidado” o “cariño” que pide es el único que sabe poder recibir; no plantea una subversión de los roles, sino, simplemente, en este momento, la parte de “derechos” que, aun desde su posición subalterna, le toca:

—¿Me pones los cuernos?
Él salió de la cama de un brinco.
—¡Qué te pasa! —gritó.
—¡Por qué no me pelas! —contestó ella desesperada.
—¿Cómo que no te pelo?!
—¡Estás viendo que me derrito como una idiota, y no me pelas!
—Es que no podemos...
—¿Quién lo dice?
—¿No ves que ya va a nacer?
—¿Y eso qué? Igual me dan ganas. Igual te dan ganas a ti.
—¿Con esa panza?
—¿Qué tiene mi panza? Tú me la hicistes [sic].
—Yo no hice nada.
—¿Cómo que no?
—No. Fuiste tú.
—Sí. ¡Espíritu Santo!, inocente palomita. ¿Te crees etéreo?
—¡Tú también?
—¡Yo también ¡qué!?
—Tú también vas a empezar a shingar. (Conde, 2007: 88)

En este momento, María Antonia se da cuenta que su marido tiene una amante, y lo amenaza con matarlo. Una vez más la autora elige un diálogo que, hasta para el lector, resulta algo cansino. Se puede llegar a sentir la molestia de los gritos, de las quejas repetidas, de los reproches. La ironía de la protagonista nos inspira una sonrisa y es ahí cuando llegamos a sentir cierta empatía hacia ella, quien acierta en sus acusaciones hacia el esposo. Pero, pronto después, sigue otra ráfaga de acusaciones algo llorosas. María Antonia oscila entre el victimismo y unas, esporádicas, señales de reivindicación, acompañadas por cierta agresividad. El marido no puede ganar en el plan de la dialéctica. Decide utilizar el único medio del que dispone, su cuerpo, para acabar con los lloriqueos gritones de su pareja:

—Ya te dije que no tengo otra, mi cielo —dijo con tono tranquilizador.
María Antonieta se calmó. Pedro regresó a la cama.
—Más te vale, guey —advirtió.
Él la abrazó.
—¡Es que no me pelas! —repitió ella haciendo pucheros.
Pedro empezó a besarle el cuello.
—¡Ya no me quieres! —lloriqueó.
A acariciarle con cuidado sus hinchados senos.
—Ya ni me haces el amor —decía ella mientras hipaba.
A sobarle la panza con una pierna.
—Te da vergüenza salir conmigo porque estoy panzona.

A jugar con su clítoris jugoso y fresco.
 —Llegas de madrugada y te duermes —dijo chantajeándolo—. ¡Ya no me quieres!
 A voltearla de espaldas para acomodar su pene entre sus nalgas. (Conde, 2007: 90)

La penetración hace que la mujer, finalmente, calle. Pedro ya no tiene que tener miedo por la posibilidad que la mujer lo “chingue”, y restablece, en este sentido, su papel activo.

Pedro repite el estigma de la mujer-puta: casi atrapado en su papel de hombre-macho, desarrolla a su vez algo parecido a una resistencia, un cansancio. Su respuesta a la expectativa que su esposa y sus varias amantes tienen hacia él, es el desprecio. Las mujeres que lo rodean son todos menos el modelo “etéreo” e ideal de un ser “todo alma”. Las mujeres que lo rodean son seres de carne y hueso, con los mismos deseos y las mismas ganas que él tiene, y esta “corporeidad”, en cierta medida, llega a molestarlo, a agobiarlo. Es aquí cuando recurre al estigma social hacia la “chingada” para justificar su negativa o su incapacidad a satisfacer los deseos de sus parejas:

Namás stán pensando en eso: en coger.
 Igual la Shishilia.
 Igual la Antonia.
 Igual la gringa casada con el viejillo que colecciona carros.
 Igual la migra con la que transo el cruce de la mois.
 ¿Pero cómo puede querer coger la María Antonieta con esa panza?
 ¡Ni embarazándolas se están quietas!
 Ni antes de casarse ni casada ni embarazada.
 ¿Pa qué nos casamos, tons?
 Si ya me amarró, ¿por qué no se stá quieta? (Conde, 2007: 90-91)

Pedro entiende el sexo de la mujer como parte de una transacción, un momento de una performance social finalizada al matrimonio, o a otro tipo de “negocio”. El placer femenino está asociado a un estigma y, más aún, cuando no tiene “finalidad”. Aquí es donde la normatividad heterosexual encuentra la normatividad de género, al atribuir ciertas características específicas y ciertos límites al sexo practicado por las hembras en un contexto social, es decir, al sexo practicado por las mujeres, limitado a la actividad procreativa, privado del goce y el placer, o a su posición subalterna con respecto al varón de la casa, el hombre.

Para tratar de leer el contexto en el que las obras han sido escritas, cabe pasar de los mitos a la realidad, pasando por Foucault. El filósofo francés, en el marco de su “ontología histórica de nosotros mismos” (1990: 22), afirma que para entender quiénes somos como sujetos, a partir de Kant, hace falta traducir la pregunta en su versión más precisa ¿quién somos en este momento preciso de la historia?, otra vez situando la ontología en el contexto concreto del presente.

Si a la hora de representar lo femenino, Rosina Conde ahonda en una observación más atenta a los sujetos, a sus diferencias y matices, cuando se refiere a los hombres, en cambio, la impresión que se obtiene de la lectura es la de una generalización. Este aspecto es muy visible en

la otra novela de Conde, *La Genara* (1998). En esta, la autora nos presenta a dos hermanas, Genara y Luisa, escribiéndose correos electrónicos, entre Tijuana y la Ciudad de México, en los años noventa. Hijas de una familia acomodada (el padre, como se ha dicho, es dueño de una maquila) y conservadora, ambas deciden separarse de sus esposos, enfrentando la reacción negativa de los padres que, hasta, amenazan con dejar de enviar a Luisa el dinero que le permite seguir su maestría en la capital. Las dos mujeres viven entre el deseo de emanciparse y la presión que el entorno provincial de la frontera les opone. Luisa, no logrando elaborar las muchas dificultades de su vida, el desarraigo y los desafíos de una carrera académica, llega a ser anoréxica.

Aunque Genara escriba a su marido “tampoco creo que todos los hombres sean iguales (Aunque creo que los no iguales ya están felizmente casados)” (Conde, 1998: 11), los personajes masculinos de los relatos de Conde son objeto de cierto estigma, y este, a su vez, parece proceder de un resentimiento. La autora considera la “traición” por parte de los hombres como un elemento de estas violencias perpetradas contra las mujeres. Los hombres⁹⁷ son relatados, en general, como seres empujados por instintos “animales”, incapaces de gestionar sus compulsiones eróticas, y bastante caprichosos. La relación de pareja resulta parecida a un desafío, o una competición, donde es frecuente que los hombres “ganen” por gozar de la posibilidad de tener más relaciones a la vez, sin que esta incapacidad de quedar en una relación monogámica comporte una especial censura por parte de la sociedad o de la familia. En este caso, la “debilidad” del hombre hace que, paradójicamente, la responsabilidad de su conducta caiga sobre las mujeres. Algunas, por “busconas”, por no tener nada mejor que hacer en la vida, sino seducirlos; otras, las mujeres y esposas “legítimas”, por no entender la debilidad de sus hombres, por no tratar de entenderlos. Se llega así al teorema que, este tipo de mujeres “cruces” no merece hombres “débiles”, y, por lo tanto, tan “sensibles”.

Si a las mujeres se les enseña a callar o llorar, a encerrarse material y simbólicamente, a los hombres, por el contrario, se les impone algo que se podría definir como una hipertrofia del yo: el hombre que supera y viola los confines de la pareja, el hombre bulímico, el de las relaciones extraconyugales, el de la vida fuera del hogar, el hombre que no respeta la ley, sino que la usa, es la imagen misma de todo lo que es activo, visible, escuchable, respetable. De acuerdo con Conde, estas características son impuestas desde afuera, responden a ciertos criterios de obediencia social y, en caso de no respetarlas, conllevan algún tipo de censura, en un mundo regido por lazos

⁹⁷ Tal como se ha adelantado en el marco teórico, no se quiere brindar una definición generalizada de la masculinidad. De acuerdo con la propuesta de Connell (1995), en cambio, apostamos por el término “masculinidades”, que remite a la idea de una pluralidad heterogénea, aunque determinada o afectada por una estructura social mayor, históricamente determinada. En este sentido, aunque sea socialmente determinada, existe, según Connell, una categoría —la masculinidad— que, desde un punto de vista normativo representaría un modelo de lo que los hombres “deberían ser”, así como la femineidad representaría lo que, de acuerdo con un cierto tipo de sociedad, la mujer debería ser.

homosociales ya a partir de su formación como nación (Domínguez, 2015). A su vez, la formación de la nación mexicana se sitúa en una historia colonial y poscolonial, en la que ya habían empezado a ordenarse ciertos patrones de comportamientos, importados e impuestos desde Europa al territorio latinoamericano. Estos patrones, a través de la independencia y de la formación del Estado, se habrían transmitido a través de la educación y, sobre todo, de las familias hasta nuestros días. Si bien es cierto que, desde la Colonia, la evangelización ha sido el medio a través del cual la regulación del deseo se ha llevado a cabo, la familia, moldeada por normas católicas resulta hoy el más evidente legado de esa maquinaria que empezó a ordenar el deseo, hace 500 años. Las Reducciones jesuíticas, que, de acuerdo con Martínez, tuvieron una “importancia celular” (2010: 61) en el ordenamiento de la vida, es como si hubiesen sido “fragmentadas” y, a la vez “multiplicadas”, después del fin de la acción jesuítica en las colonias de España, encontrando en la familia su altavoz, su dispositivo de reproducción de cierto orden, claro está, sin llegar a tener que regular “los encuentros sexuales a toque de campana” (Martínez, 2010: 61)...o casi.

El único elemento no normativo dentro de las relaciones familiares, en *La Genara*, pasa por el diálogo que se establece entre las dos hermanas, que se envían cartas a la distancia. Luisa, la mayor, quien vive y habla desde “afuera” y que, en función de este elemento, representa una mirada otra y opuesta con respecto a las voces hegemónicas en el mundo provincial de Tijuana, le reprocha a Genara su victimismo y su resentimiento. Si bien Luisa escribe desde el centro del país y Genara desde Tijuana, ambas coinciden en que Tijuana resulta más provincial que la Ciudad de México, más conservadora. Luisa es el alter-ego capitalino de Genara, su posibilidad de vivir de acuerdo con ideas, visiones y posibilidades distintas, independientes. Tal vez Luisa representa la “habitación propia” a la que la escritora-mujer aspira. Sin embargo, pronto la novela descubre la falacia de esta quimera. Luisa no se encuentra bien, su fuerza es sólo aparente. Esta Mery Breton-hermana mayor de Genara parece mirarse al espejo por primera vez, o mirar a su alrededor y darse cuenta de no encontrarse en Cambridge, con sus mariposas sulfúreas. Sucumbe a la presión de un mundo académico que no deja de ser violento, explotador o excluyente. Luisa, como Bartleby, decide no comer más, esto es, no vivir más. Ante esta situación, Luisa vendría a representar la consciencia de no poder encontrar ni siquiera en el centro del país un lugar de “civilización” que se parezca a la habitación propia. Es decir, es el símbolo de la modernidad fallida del país, la consciencia de haber entrado a la posmodernidad sin haber pasado por la etapa

anterior. Este símbolo, debido a la característica masculina de la modernidad mexicana, no podía ser otra cosa que una mujer: la heterotopía de este espacio patriarcal.⁹⁸

En el marco de lo que ha sido afirmado por Cota Torres, o sea, de una tendencia a empujar sus personajes a violar los límites (la frontera...) impuestas por su género, se nota el repetirse de situaciones parecidas. Las mujeres huyen, amenazan hacerlo, se divorcian, viajan a otra ciudad, o su huida resulta metafórica, al no ceñirse a papeles o a decisiones tomadas sobre ellas por parte de la familia o de la pareja.

Estas mujeres adquieren, a lo largo de la narración, una especial capacidad de “crearse”, como sujetos independientes que reivindican la libre acción individual como parte de una idea general, de un plan sobre sí mismas. En este sentido, se auto-crean, traduciendo el tópico de la maternidad en un plan distinto, lo que les permite salir del binomio virgen vs madre. Esto acontece cuando ambas deciden divorciarse, pero también en la forma de vivir sus relaciones extraconyugales. Al final de la novela, Luisa lleva a cabo un intento “extremo” al alejarse lo más posible de su familia, identificada con el entorno tijuanaense en su conjunto, y al proyectar un futuro autónomo a través del trabajo intelectual. La suerte “alterna” de los intentos llevados a cabo no depende de la fuerza de las dos hermanas, sino del contexto que, a veces, se muestra difícil de superar.

IV.4 La prostitución

En distintos textos de la autora se da una referencia específica al tema de la prostitución, indicada a menudo, dentro de los límites impuestos por la sociedad, como una de las pocas opciones permitidas a las mujeres en Tijuana, junto con la maternidad y el matrimonio. Al mismo tiempo, dicha actividad representa el símbolo de su leyenda negra (Cota Torres, 2007), y, como iremos viendo, también un símbolo de las relaciones sociales en un contexto de mercado local y global. El cuerpo de la mujer es el objeto de relaciones de fuerzas, de relaciones de poder y, cosificado, llega a ser objeto de intercambio comercial. En “Viñetas revolucionarias”, cuento que forma parte de *En la tarima* (2001), se muestra explícitamente dicho aspecto. Escrito como una secuencia de viñetas, que de alguna manera recuerdan la experiencia misma del cliente de los bares y de los clubes donde las mujeres se exhiben, en la Avenida Revolución de la ciudad, el cuento presenta otra vez esta imagen metafórica de la ciudad, mientras que, al mismo tiempo,

⁹⁸ La dualidad de la autora misma (quien ahora vive en la Ciudad de México), aquí se ve reflejada en Luisa y Genara, y permite vislumbrar otros conflictos que aquí no será posible estudiar: el norte/centro, el capital/provincia, la academia (esto es, también, campo literario) vs escritores independientes, que de este campo quedan afuera (tal vez reivindicándolo y, tal vez, sin ni siquiera quererlo).

describe una de sus situaciones concretas y reales.⁹⁹ Con respecto al tema de la prostitución, sin embargo, es la última viñeta la que tiene particular interés, al ser la única que menciona explícitamente el comercio de sexo en cambio de dinero, en este relato. El cuerpo de Zarina, protagonista que cree estar embarazada, se describe como imperfecto —tal como se notará también en ciertos textos de Yépez que describen las prostitutas de la ciudad—. Su condición social es precaria (la mujer tiene ya dos hijos y pregunta a un compañero de trabajo, quien le comenta que podría dejar el negocio, si no le gusta: “¿Tú vas a mantener a mis hijos?” [Conde, 2001: 44]). Se destaca en este punto el protagonismo que hay en el texto de la fisicidad de Zarina. En él las ficciones, el maquillaje y lo glamuroso de las viñetas anteriores no caben:

Zarina eructó con la boca abierta y el rugido llegó hasta los oídos del cantinero que volteó asombrado.

—¿Fuiste tú? —le preguntó riendo.

—No, fue la papa que se tiró un pedo —contestó ella con seriedad. (2011: 44)

El vocabulario, el registro lingüístico más que realista, aquí reproducen los elementos físicos, orgánicos, que permiten quitarle al ser humano, por lo menos en apariencia, todo tipo de trascendencia, destruyendo la frontera entre ficción y realidad, entre cuerpo y discurso. Si Zarina lleva todo el peso de este cuerpo, de sus antojos, de sus náuseas, de su barriga o pechos hinchados, esta naturaleza “material”, concreta del cuerpo, lo acerca en el imaginario a un objeto. Este cuerpo, que le pesa tanto a Zarina, le sirve al cliente, quien le tira veinte dólares para tener sexo con ella. Al mismo tiempo que, y cerrando este comercio circular, le sirve a Zarina para seguir comprando comida, para sacarse los antojos y para mantener a los hijos, nacidos, tal vez, como consecuencia de este mismo negocio.

Entre Zarina y el cliente gringo, los dos polos del comercio, hay también una frontera, que no coincide sólo con la geográfica. Es la frontera entre cliente y vendedora: el primero tiene el dinero, la otra el bien para vender, su mismo cuerpo. En “Viñetas revolucionarias” la relación de poder hombre-mujer se solapa a la geopolítica y económica. En distintas ocasiones, Conde destaca que los clientes son gringos y, a menudo, marines procedentes de la cercana ciudad de San Diego. La Leyenda Negra de Tijuana, como Cota Torres afirma, hace que la ciudad desempeñe el papel de prostíbulo para el vecino del norte. En este marco la relación de género hombre-mujer, en este comercio, asigna el papel “femenino” de cuerpo, o de sujeto colectivo que comercia con su cuerpo, al lado mexicano de la frontera, mientras que el papel masculino, con su

⁹⁹ De acuerdo con Cota Torres (2007), todas las bailarinas buscan un empoderamiento a través de la ficción. Realidad y ficción llegarían a ser dos elementos divididos por una línea que los personajes femeninos constantemente cuestionan o cruzan, durante su trabajo. Castillo y Tabuenca Córdoba, en *Border Women. Writing from la Frontera*, además, sugieren que la dualidad entre realidad y ficción representaría otra metaforización de la frontera.

acción de penetración física y política, es de los estadounidenses, que cruzan la frontera de norte a sur para satisfacer sus deseos en el “cuerpo” del territorio mexicano, y con su dinero.

Sin embargo, como Cota Torres enseña, en el cuento de Conde las mujeres no son objetos de una acción masculina, no se quedan en una posición pasiva. Ellas son las protagonistas activas de estos espacios donde los hombres entran y de donde se marchan poco después, como también ha sido observado por Castillo y Tabuena Córdoba. Desde una subversión de la dinámica pasiva/activa de mujer/hombres, es decir, tratando de escaparse de los límites mismos del patriarcado, a través de un ejemplo basado en el mundo de la prostitución, Conde también, a la vez, simboliza y cuestiona la relación entre mexicanos (en particular, fronterizos) y estadounidense, buscando en momentos puntuales, en breves acciones de comercio y de dialéctica económica, tal vez, la subversión de la dinámica colonizado-colonizador.

Al mismo tiempo, la prostitución es también el estigma, la definición social que amenaza a las mujeres que buscan romper los límites impuestos por la sociedad (Cota Torres, 2007). El estigma social es tan poderoso y las barreras sociales tan estrictas que, como acontece en el cuento “¿Estudias o trabajas?” de *Arrieras somos* (1994). Aquí la protagonista, María Elena, describe sus intentos por ser aceptada como una persona independiente, que trabaja y que quiere tener un futuro más allá de su relación con los hombres, y su final renuncia a dicho intento, frente a las dificultades que encuentra con los que la rodean; la mujer acaba reflejando que “eso de navegar con bandera de liberada no te conviene” (Conde, 1994: 27). El único elemento de subversión propuesto por la autora (quien, sin embargo, no renuncia a proponer formas de empoderamiento femenino), es la mentira. María Elena parece rendirse, y de hecho renuncia tanto a trabajar como a estudiar, pero adquiere, en cierta medida, el poder económico sujetándose a las mismas normas del patriarcado: “ahora, cuando co-nozco [sic] a un chavo y me pregunta ‘¿estudias o trabajas?’, yo le contesto como pendeja: ‘¡Ay!, ¡pues ni estudio, ni trabajo!’, porque eso es lo que ellos quieren: mujercitas idiotas que ni piensen, ni sean autosuficientes económicamente. Finalmente, me pagan *todo*” (Conde, 1994: 27; cursiva en el original).

Prostitutas, niñas “de buena familia” o desobedientes: todas buscan, y a menudo encuentran, en los textos de Conde, una forma para violar las fronteras que les han sido impuestas. Este es el objetivo de Rosina Conde: en el marco de una sociedad que no ofrece opciones, crearlas; en una sociedad donde las pocas opciones que existen, quedan invisibilizadas, mostrarlas: “Mi papel —y esta es un apalabra demasiado enfática— consiste en enseñar a la gente que son mucho más libres de lo que se sienten, que la gente acepta como verdad, como evidencia, algunos temas que han sido construidos durante cierto momento de la historia, y que esa pretendida evidencia puede ser criticada y destruida” (Foucault, 1990: 143)

IV.5 Poder privado y poder público: familia y continuidad social

Graciela Silva, en *La frontera norteña femenina* (2007), en el que analiza la construcción del género en México, lleva a cabo un recorrido, justamente, en la historia del papel de la mujer en la familia mexicana, a partir de los textos de Françoise Carner, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX” (1992), y de François Giraud, “Mujeres y familia en la Nueva España”, del mismo año. También ofrece un estudio del trabajo de Margarita Dalton Palomo en *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria* (1996). El objetivo de Silva en ambas publicaciones es ahondar en la historia que ha relegado a las mujeres mexicanas —por no decir del mundo— al espacio privado y familiar, ya a partir de la sociedad azteca, la cual era patriarcal, clasista y autoritaria. Silva destaca la importancia de los años entre 1880 y 1910, cuando se desarrolló la migración de los grupos rurales a las ciudades, lo que, de acuerdo con ella, determinaron una menor presencia de los hombres en la familia y el aumento de la bigamia, así como del abandono de mujeres e hijos. La educación burguesa, luego, hizo hincapié en la necesidad de hacer de la virginidad una virtud para preservar, como fuente de honra y razón de respeto. Cabe aclarar que, hasta este punto, la situación de la mujer en México no resulta especialmente distinta de la de las mujeres en, prácticamente, cualquier país del mundo en esa época. El mismo Friedrich Engels explica la subordinación de las mujeres en el marco del proceso social de producción, tanto la del trabajo como la de la familia, en *La evolución de la familia y el materialismo histórico* (1870), y Claude Lévi Strauss, citado por Silva, propone a su vez en *Las estructuras elementales del parentesco* (1947) que esto es “una imposición de la organización cultural de los derechos de la procreación biológica [...] [y] es una descripción de la sociedad que no asume un sujeto humano abstracto y sin género” (2007: 60).¹⁰⁰

Como se mostrará a continuación, en la mayoría de los textos de Rosina Conde la familia funciona como un dispositivo de control, reafirmación e imposición de patrones sociales sobre el género, la pareja y las relaciones sociales en general.

La Genara (1998) representa el ejemplo más evidente de lo que se acaba de afirmar. La educación es la responsable, incluso, de actitudes que llevan a las mujeres a estar privadas de intereses, de ambición, de espíritu de libertad. Los momentos más entretenidos del libro, donde el punto de vista de la autora emerge, al destacar tanto la incoherencia de los hombres como la incongruencia en el sistema de valores transmitido por las familias, son los que presentan desde el punto de vista masculino quejas del sistema patriarcal y de la educación femenina que, tal vez, de acuerdo con los más jóvenes, no resultan más adecuados a los tiempos: “Yo, realmente, no

¹⁰⁰ Recordemos que, aunque Rubin haya querido superar también la concepción del antropólogo, destacó la importancia de los estudios de Lévi-Strauss por haber entendido la relevancia de la heterosexualidad como elemento vinculado con la división social entre los géneros.

entiendo cómo educan a las mujeres: siempre quieren estar pegadas a uno como changuitos, haciéndonos piojito y cuidándonos y volteándonos de cabeza como si fuéramos muñecos. ¿Por qué no se buscan algo que hacer?” (Conde, 1998: 9).

Poco antes, sin embargo, Genara describe a su hermana la acción llevada a cabo por la familia en el intento de salvar la honra del primo y de la chica que se ha ido con él:

[...] su huida se había sabido por toda Tijuana después de que su madre fuera corriendo a gritarle al padre de Ernestina que se la había robado. Fueron días difíciles, sobre todo porque su madre se había empeñado en que se casaran de blanco. “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”. Al padre de Ernestina, en realidad, todo le valía un cacahuete. Después de que se la robara, Ernestina no representaba ya nada para él. “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, todo se arregla, sobre todo si el primero es hombrecito”. (Conde, 1998: 8)

Los hijos —los que hacen de una pareja, una familia— representan el elemento de continuidad a través del cual se repiten patrones, modelos. Los hijos hacen que las mujeres ya no sean “sólo” mujeres, sino que cobren el papel, social, simbólico, de madre. A nivel formal, que una mujer tenga hijos hace que sea más respetable. Hablando de su pareja, quien acaba de dejarlo para ir con otro hombre, el primo de Genara y Luisa afirma: “Si yo fuera tradicional, ya la habría matado por traicionera’, repitió como tres veces cuando estábamos en el cerro [...]. ‘Es que tú no comprendes’... agregó, ¿‘Cómo no voy a quererla si va a ser la madre de mi hijo? Y uno no puede odiar a la madre de sus hijos, por más cuzca que te salga. Tú eso no puedes entenderlo porque eres mujer” (Conde, 1998: 8-9).

Frente a afirmaciones como esta, la protagonista reacciona con risas, aunque en muchos casos se trate de una risa silenciosa. Sin embargo, más allá de destacar características ridículas de un particular sujeto, la narradora de la Genara no deja de hacer hincapié en los rasgos comunes de los hombres a ellas más cercanos, incluidos los que presumen ser “liberados” o que han coqueteado con la revolución sexual.

“Hembras de pura sangre”, según el modelo familiar que se impone, son las que aguantan, las “mártires”. Y, según se representa la familia en los relatos y novelas de Conde, las que tienen el papel específico de permitir la transmisión y continuación de dicho patrón, son las mujeres: madres, hermanas, amigas.

“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, Cuernavaca, La Paz, una vez hasta se la llevó a Europa! [...] ¡Si bien dice mi madre que nosotras no aguantamos nada! (Conde, 1998: 10-11)

El ejemplo de las madres, según el relato más común de la sociedad narrada por Rosina Conde es, al fin y al cabo, “positivo”. Las madres parecen haber —hasta cierta medida— elegido su sumisión silenciosa, como parte de una estrategia (tal vez la más fácil posible), con el objetivo no sólo de no recibir la sanción del resto de la sociedad sino, también, de recibir ciertos “bienes” o “beneficios”. ¿Cómo considerar dichas estrategias femeninas de sumisión ‘voluntaria’? Hasta cierto punto, podrían parecer los símbolos de este poder foucaltiano que “circula entre los sujetos”, negociado y renegociado, según equilibrios que cambian constantemente. Sin embargo, aquí se propone que Conde no considera estas acciones femeninas estrategias de empoderamiento sino, simplemente, de sobrevivencia. Se trata, esto es cierto, de estrategias que buscan el mayor espacio posible de bienestar, dentro de la pareja y de la familia, pero Conde apuesta (y sus protagonistas rebeldes lo demuestran) por opciones distintas: revolucionarias, de ruptura, aunque en lo cotidiano.¹⁰¹

Destaca, sin duda, el horizonte extremadamente limitado de las expectativas femeninas en este tipo de sociedad, la falta de ambición que permite considerar unos cuantos viajes algo que se puede alcanzar sólo a través del trato con un hombre, de un matrimonio bien logrado. La madre de Genara lee la correspondencia de la hija, defiende al marido de esta aunque la haya traicionado por otra mujer, grita en contra de su hija, quien no quiere perdonar a su esposo y volver con él. La madre de Genara repite el estereotipo femenino, al dar espacio a la idea de que a las mujeres se les exige mucho en el espacio privado, mientras que no pueden tener ambiciones en el espacio público. Las madres trabajan constantemente, en los textos de Conde, para rebajar el nivel de expectativa de las hijas sobre su mismo presente y futuro. Su función de “protección” hacia las hijas se traduce en frustración de expectativas, actitud pesimista antes que sumisa, una síntesis de experiencia en fracasos y, tal vez, inconfesable resentimiento hacia su misma condición femenina. La madre de Genara ama lo masculino porque, tal vez, representa esa condición inalcanzable, que le hubiera permitido lo que ahora no puede permitir a su propia hija.

Si bien *La Genara* está ambientada en 1989, lo que explica que ciertos hechos narrados nos puedan parecer superados, sin embargo, el retrato de la madre de la protagonista —y, a través de este, el de toda la sociedad—, no deja de parecer el de alguien y algo demasiado conservador y reaccionario, incluso en el marco de aquella época. Genara considera el divorcio como la posible causa de futuros sufrimientos para su hija, de estigma social y algo que impediría a la hija tener otra oportunidad con otro hombre. “El pasado” forma parte del currículum de una mujer, especialmente en el ambiente provinciano de Tijuana, tal como lo describe Rosina Conde. Así, otra mayor preocupación de la madre de la protagonista es lo que la gente puede pensar de su

¹⁰¹ En los personajes femeninos de Luna, como se verá, a menudo dichas estrategias se concentrarán en una opción: la huida, la desaparición, el “autoexilio” de la sociedad.

otra hija, quien, también, aunque sin haberse casado en una iglesia (lo que hace menos “grave” su culpa) se ha separado del marido: Lo único que me consuela de que estés en México es que allá podrás encontrar un hombre de bien al que no le importe tu pasado. Aquí en Tijuana sería muy difícil, ya ves cómo son” (Conde, 1998: 20-21), escribe la madre de Luisa y Genara a la primera, buscando, sin lograrlo, marcar algún tipo de distinción o de separación entre sí misma y “ellos”, los de Tijuana, ciudad a la que ella misma pertenece y cuyo pensamiento, tal vez sin quererlo, comparte.

IV.6 “Alianzas” de género dentro del patriarcado

Las maquiladoras forman parte del “paisaje” fronterizo también en el caso de las obras de Conde, aunque la autora no se detenga en narraciones específicas de estas. Casi al final de *La Genara*, aprendemos que el padre de las dos hermanas dirige una maquiladora. Dos páginas después, siempre por la voz de la madre de las dos mujeres nos enteramos de que Eduardo, el ex esposo de Genara, ha sido agarrado por contrabando y otras actividades vinculadas con el crimen organizado. Al mismo tiempo nos enteramos de que estaba involucrado también el primo, Federico, de cuya muerte los lectores sabemos desde el comienzo de la novela, pero sin conocer la razón de esta.

Ambas informaciones vinculan de manera muy fuerte la dimensión familiar con la pública, lo privado con lo económico, y con dos actividades específicas. Estas líneas (en las páginas 93 y 95 de un libro que contiene tan sólo 120) marcan un antes y un después en una novela que, hasta este momento, no ha presentado particulares sorpresas. A partir de este punto miramos chocar dos códigos éticos y dos visiones del mundo definitivamente, sin posibilidad de una vuelta atrás. Los padres, aunque decepcionados, defienden la “solidaridad familiar” (Conde, 1998: 97), de acuerdo con la cual una mujer (en este caso Genara) tendría que apoyar a su marido en cualquier situación, no importando las fallas en la moral de este. Las hijas, por su parte, tienen una confirmación de que el mundo que las oprime y del que tratan de salir es un mundo irrecuperable, podrido, cuya coherencia se apoya en hipocresías y compromisos.

Estamos frente al mundo que ha producido los sujetos endriagos;¹⁰² un entorno caracterizado por la estrecha relación entre lo criminal y lo legal, a través de sujetos específicos (hombres). Lo criminal, indica Héctor Domínguez (2015) como se ha visto, constituye un

¹⁰² Recordamos que, siguiendo a Sayak Valencia (2012), los sujetos endriagos gestionan la violencia desde medios desautorizados, y resultan “transgresores” al combinar “la lógica de la carencia [...] [y] la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación [...] con pulsiones de odio y estrategias utilitarias” (87).

complejo cultural que se distribuye en amplias zonas de la vida social. Pero, lo que aquí interesa destacar de la propuesta teórica de este autor, tan atento a la relación entre la frontera norte y la identidad nacional mexicana, es el hecho de que en el Estado mexicano esta hibridez o colaboración entre las estructuras legales y las ilegales se apoyaría en alianzas de género, las que Domínguez define como “lazos homosociales”. Ya a partir del siglo XIX, de acuerdo con el investigador, en el México poscolonial se ha generado una cultura criminal. Pero incluso estas organizaciones criminales, según el autor, “son parte constitutiva de las fuerzas de control social”, (Domínguez, 2015: s/p)¹⁰³ justamente el control del que las protagonistas de *La Genara* quieren liberarse. Si la criminalidad, en sus organizaciones más estructuradas, adquiere las características organizativas de una familia, Domínguez afirma que, a su vez:

al hablar de las normatividades que forman al criminal tendremos que remitirnos al sistema sexo-genérico, así como al discurso religioso y a las marcas de identidad nacional, y encontrar en estos las claves de la subjetividad en el México moderno en sus tres etapas: la formación del Estado liberal en el siglo XIX, la época revolucionaria y posrevolucionaria, y el periodo dominado por la política neoliberal. (2015: s/p)

Por su parte, Macías González (2017) recuerda que los términos “machos” y “machistas” llegan del mexicano y que, luego, han sido incorporados al léxico global. Es más, de acuerdo con este autor lo masculino ha sido parte de las transformaciones históricas de México y “los acontecimientos políticos, sociales, económicos del país fueron formando el significado de ‘lo masculino’” (Macías-González, 2017: 56). El vínculo entre identidad nacional y género sería tan estrecho que, opina Macías-González, toda la reflexión sobre la identidad nacional a lo largo de los dos siglos pasados no sería otra cosa sino “una larga meditación sobre la masculinidad” (2017: 56). El autor, al igual que Domínguez, hace hincapié en los espacios homosociales, enfocándose en instituciones como la escuela, el ejército u otras, a través de las cuales se ha repetido un conjunto de valores que tendrían que caracterizar a los hombres, en oposición con los que, en cambio, se consideran típicos de las mujeres y, por lo tanto, por evitar. De acuerdo con Macías-González los estudios sobre la masculinidad en el contexto mexicano han empezado a partir de los años 90 y han sido llevados a cabo sobre todo desde la antropología y la sociología. Un aspecto interesante analizado por el investigador es la corriente historiográfica de los estudios sobre la masculinidad. Esta se caracteriza, justamente, por enfocarse en la relación entre individuos e instituciones y, al hacerlo, seguiría el ejemplo de Michel Foucault, compartiendo su idea de que “las personas emplean su estatus de género para conseguir lo que ellos necesitan de las instituciones políticas, culturales o religiosas. Eso es, ellos despliegan el conjunto de palabras,

¹⁰³ E-book, sin número de página.

las imágenes, las historias y las ideas acerca de género que ya están disponibles para formar sus argumentos” (Macías-González, 2017: 64).

Volviendo a la novela de Conde y atendiendo a esta idea de los vínculos entre masculinidad y sociedad mexicana, se puede entender cómo, al negar la solidaridad al esposo, en prisión por contrabando, Genara desobedece entonces a tres órdenes a la vez: el religioso (el matrimonio en la iglesia no se puede cancelar); el social (la familia no se traiciona, sobre todo si la falta de apoyo puede delatar a uno de sus miembros frente a la justicia y a la opinión pública); el de género (no se puede cuestionar la autoridad de los hombres de la casa). Todas estas limitaciones parecen más estrictas en el contexto fronterizo, provincial, donde la actividad ilegal del contrabando es más común y, por lo tanto, su organización más presente en el territorio y el tejido social, y donde todos se conocen, en particular dentro de una misma clase social.

Sin embargo, Luisa es la demostración de que es imposible huir de Tijuana (que simboliza la familia, más en general), porque esta acaba persiguiéndote. Luisa cae enferma por las noticias que le llegan de Tijuana, al enterarse de la muerte de su primo. El eco de la violencia acaba con su psique, tal vez ya debilitada por la competencia del mundo académico y el desarraigo.

En la imagen del padre no se hallan particulares motivos de interés, al ceñirse tanto al arquetipo de padre-patrón-proveedor, económicamente cumplidor pero frío, sancionador (culpa a la hermana mayor por haber sido un “ejemplo negativo” para la otra, al no haberse casado en la iglesia y haber empezado, así, la que considera una ruta de pecado e inmoralidad).

En el desenlace de la novela, Luisa explica a la hermana la verdad sobre su matrimonio y, al hacerlo, relata una vida de violencia en la pareja. En este momento, Conde establece una clara relación entre familia, educación y subalternidad de la mujer. Al describir lo que le pasó tras su separación, Luisa afirma: “yo no estaba preparada para vivir sola” (Conde, 1998: 115). Sin embargo, este momento de alejamiento de la pareja, coincide con el comienzo de su toma de conciencia. Empieza a trabajar en la maquiladora, y se da cuenta de que su situación es parecida a la de muchas obreras:

Estas, con frecuencia, llegaban los lunes con traumas del fin de semana. Un día, dos chavas no se presentaron a trabajar. El martes llegó una pidiéndome dinero para ir al doctor, y, agregando acción a palabra, se desabotonó la blusa de su vestido frente a mí (vi sus senos morenos amoratados), se bajó el vestido y se volteó para mostrarme su espalda. ¡Ay, mi querida Genara, las pinturas más morbosas de Jesucristo no despiertan tanto horror...! La otra trabajadora mandó el certificado médico con una compañera: costillas rotas (a patadas por su hombre), y las radiografías que le tomaron para ver si le había afectado los riñones. Ambas volvieron una semana después; pero la de las costillas rotas sólo se presentó un día y no regresó por los dolores. (Conde, 1998: 115)

Aprendemos de Luisa que su trato por parte del esposo no se diferenció mucho del que sufren las obreras, aunque su situación económica y social es completamente distinta. Luisa dice: “(aun

cuando se supone que tengo más educación que ellas)” (Conde, 1998: 116). Lo que no parece saber, pero tal vez no se le escapa a Rosina Conde es que, si a nivel de instrucción, el recorrido de las obreras y el suyo son completamente distintos, la “educación” recibidas por todas (esto es, el sistema de valores en el que las han hecho vivir), es exactamente el idéntico: patriarcal. Dicho sistema de valores, cuyo primer “núcleo-amplificador” es la familia, se repite, luego, en los lugares de trabajo. Luisa (quien, en este momento, parece representar la voz de la escritora), cuenta:

[...] si bien había estudiado una carrera y trabajaba como académica en la universidad, no dejaba de ser la hija de familia que había salido de la casa de sus padres para irse a vivir a la del marido. Por eso es que para mí fue tan dura la separación, sobre todo, porque el Martín se empeñó en hacerme la guerra hasta el punto de quererme sacar de la universidad. Para empezar, apoyado por sus amigos, sobre todo por José Carlos, hizo correr la idea de que yo era lesbiana y le ponía los cuernos, y justificar, así, que lo hubiera abandonado. Para mí fue muy duro, también, enfrentarme a la división, no sólo de los bienes, sino de los amigos. (Conde, 1998: 116)

Los temas presentes en *La Genara* se repiten en los demás textos de la autora. La centralidad de la madre en la imposición de ciertas reglas y de ciertos roles sociales, por ejemplo, se encuentra también en los cuentos recogidos en *Arrieras somos* y en *Como cashora al sol*.

En “Arroz y cadenas”, destaca la imposibilidad del diálogo madre-hija, a partir del momento en que esta llega a ser “adulta”, tras su primera regla. El cuerpo de la mujer, su sangre, su barriga que se hincha, cuando, pocas líneas después, nos enteramos de que han pasado años y está embarazada, representa en cierta medida el objeto de la contienda familiar. Los contrastes familiares dependen del hecho de que este cuerpo de mujer no sea “regularizado” y, más aún ahora, tras el embarazo. La protagonista no está casada, y no quiere rebajarse a hacerse amante del hombre más rico del pueblo, tal como le sugiere su mismo padre. A partir de esta “desobediencia” llega a ser objeto del *bulling* familiar: los padres no le dirigen la palabra y la madre, en las pocas ocasiones en las que esto acontece, le habla despectivamente. El cuento es, entonces, un monólogo desde la soledad. Los muchos puntos de interrogación que se leen representan la cantidad de preguntas destinadas a no tener nunca respuesta.

Por otra parte, en *Como cashora al sol* (2007), ambientada en los años 60, los jóvenes personajes femeninos no muestran las mismas señales de emancipación que se pueden hallar en *La Genara*. La dependencia económica de las protagonistas a los hombres de la familia (el padre, antes, y los esposos, después), no se puede ni siquiera cuestionar. Sin embargo, la novela mantiene ciertos elementos de continuidad con respecto a los textos ambientados en años posteriores. En primer lugar, el papel de los padres con respecto a las hijas. El padre desempeña un papel fundamental hacia el exterior de la familia: es el proveedor económico (y quien vigila que los esposos hagan lo mismo); es el custodio del “buen nombre” de la familia hacia las autoridades de la ciudad, la policía; es el “protector”-vengador de los abusos (situación que se da sobre todo en

el momento en que la hija mayor, Cristina, queda desfigurada tras ser golpeada por su pareja, Miguel, (quien, volviendo a casa drogado, sumerge la cara de la mujer en la sopa hirviendo, desfigurándola), y el padre ordena la acción de los otros hombres en contra de él), etc. El episodio de la venganza se puede interpretar como un símbolo de los lazos homosociales antes mencionados, así como un ejemplo de violencia ritual o iniciática, como parte de la formación de la identidad masculina.¹⁰⁴

¿Cómo la ve, ésse [sic], lo tiramos en la presa? —dijo Beto al entrar.

—Don Elías namás quiere que le póngamos [sic] una buena putiza.

—Malíciala, carnal: mejor lo tiramos en la presa pa que se le quite lo culero.

—Nel, guey, don Elías no quiere que la Cristina sentere, porque ella dice que “no fue su culpa”: que andaba borrasho y alucinño quesque los fideos eran lombrices.

—¡Pinshi Cristina!: ¡y todavía lo defiende la pendeja! Igul yandaba cruzado el saico ese.

—Ps igual; pero mejor hacemos como que lo asaltaron y lo dejaron tirado por ahí donde la Pansho Villa.

[...]

—¿Pero..., por qué no me habló, brón? Yo le dije que me hablara si ese culero le hacía algo.

—¿U por qué te habría de llamar a ti, pinshi Beto? Pareso tiene familia. (2007: 132)

Las dinámicas sociales y familiares son codificadas. Dichos códigos se sitúan claramente en un contexto que la autora reproduce y enseña recurriendo a un lenguaje fiel al habla de la frontera en un determinado momento histórico. Hasta la transcripción de las palabras sigue la pronunciación que, de acuerdo con ella y con sus críticos, es la misma que ella escuchaba en su ciudad, en su juventud.

La importancia del padre, y la capacidad de este de prevenir la violencia contra las hijas, queda “redimensionada” tras el desplazamiento de una de ellas a Mexicali. La violencia de Pedro, el esposo de María Antonieta, empieza a darse sin frenos en este momento. Él comienza a imponer su autoridad pegando a la mujer y al niño pequeño, violándola y tratándola, ahora sí y sin frenos ni inhibiciones, de “puta”. María Antonieta, lejos de su familia, se enfrenta a un lugar hostil, con un calor inaguantable y sin la vida y la actividad de Tijuana. El conjunto de estos elementos parece tener consecuencias nefastas en la psique de los personajes, aumentando su agresividad reprimida. Paradójicamente, es en Mexicali donde, finalmente, se produce la reacción de Antonia, quien no puede ser más “contenida” por la otra influencia que se encarga del equilibrio familiar: la de su madre.

Ella desempeña papeles específicos con respecto al mundo “interior” de la casa. Educa a sus hijas a seguir actuando según la tradición femenina dentro del mundo patriarcal. Es la otra cara del patriarcado, la que no hubiera sido posible sin acciones de autocensura por parte de las mujeres, sin ciertos mecanismos de aceptación y uso del patriarcado y de sus mecanismos incluso por parte de ellas, que así reproducen tales mecanismos y dinámicas hegemónicas de género.

¹⁰⁴ Véase Gilmore (1995)

De hecho, papel destacado de la madre es el de garantizar el bienestar de sus hijas dentro del sistema patriarcal. Su acción es la de mostrar, sugerir, fortalecer estrategias de sobrevivencia en este. Si esto implica evitar oposiciones abiertas al hombre, la madre actúa en esta dirección hacia sus hijas, enseñando cómo vivir mejor en la pareja, dentro de los papeles establecidos. Así lo vemos, por ejemplo, en este episodio en el que avala que el padre golpee a su hijo como parte de su formación:

- Pedro le pegó al niño, mamá.
- Por algo sería, mijita.
- Pero...¿no te das cuenta?
- Claro, mijita.
- Te digo que le pegó.
- A veces, es necesario pegarle a los hijos.
- Pero no así, mamá.
- Es la ley de la vida.
- Pero...(Conde, 2007: 184-185)

La madre parece no escuchar la queja “concreta” de su hija. Traduce todo lo que ella le dice, situándolo en un nivel más general. Luego, le aclara a su hija que quitarle autoridad al marido se volvería en contra de ella misma.

- Y tú debes apoyar a tu marido.
- Pero, entiende: yo no puedo apoyarlo así, mamá.
- Porque, si no lo apoyas, le quitas autoridad, y luego ni tú vas a poder controlarlo. (Conde, 2007: 185)

Otra vez, destaca cómo la madre enseña a la hija cómo apoyarse en alguien (ya no puede ser el padre, así que tiene que ser el esposo), quien, con su autoridad, la ampare. Esta circunstancia de la mujer, cabe repetirlo, se apoya en su situación histórica. Su dependencia económica determina, antes, la obediencia que les debe rendir a sus padres y, luego, la que tiene que mostrar a su marido. Las madres, quienes antes que sus propias hijas han vivido y sufrido todo esto, lo saben, y, cuando se trata de recordar a las hijas (quienes, en los 60, empiezan a enterarse de otras formas de vivir al otro lado del muro) que en la sociedad de la que forman parte no pueden sobrevivir “de forma decente” sin depender de un hombre, no dudan en hacerlo:

- Bueno, ¡y qué!: ¿piensas separarte de él?
- ...
- ¿Eh? A ver...respóndeme.
- No...este...
- ¿Quién los va a mantener? ¿O crees que tu padre va a cargar siempre con ustedes?
- No.
- Él ya está viejo y cansado. Ya trabajó toda su vida en los fils de jitomate.
- Sí, mamá, yo sé, pero...
- Atiende a tu marido, mijita, si no, te va a dejar por otra. Y entonces, ¿qué vas a hacer? ¿De qué vas a vivir?
- No sé...
- ¿De mesera?

- No.
—...de costurera...
—No.
—...cocinera...
—No.
—...sirvienta? ¿Te vas a ir a la maquila?
[...]
—Y entre hombres se alían. Acéptalo. Tu hijo no se va a aliar contigo, sino con él; si no, es que es joto. Y cuando se les pega, saben con quién deben aliarse.
—Sí, mamá.
—En esta vida se aprende a golpes. Yo sé lo que te digo, mijita.
—Sí, mamá.
—Aprende de mí. (Conde, 2007: 186-187)

Esta cita, que nos entrega varios elementos de reflexión: en primer lugar, la idea de un aprendizaje realizado mediante la violencia y, como consecuencia de esto, la internalización y normalización de esta por parte de todos y todas, hombres y mujeres, aunque en posiciones diferentes. Luego, nos da cuenta, entre otras cosas, de cómo las “alianzas” se construyen dentro del mismo género. Las madres son la “memoria histórica” y la posibilidad de repetir y mantener patrones de comportamiento que garantizan y regulan la existencia “segura” del género subordinado. Ahora bien, lo que los personajes femeninos de Conde muestran, situados a partir de un preciso momento histórico —en el que empiezan, lentamente, a mostrarse otras opciones de vida— no es la intención de sobrevivir adaptándose, sino de quebrar los equilibrios, de buscar romper las casillas de la zona de “comfort” hasta entonces considerada la única para ellas. En este caso, la autora sitúa a los personajes también en un preciso entorno fronterizo-de clase subalterna y la de la madre, más allá de ser una estrategia “femenina” tiene que interpretarse, también, como una estrategia de empoderamiento subalterno. La mujer utiliza la palabra “fils” para referirse a los fields, los campos al otro lado de la frontera, donde su marido ha trabajado como bracero. En este caso, sus palabras a la hija no se tienen que entender sólo desde el punto de vista de género, sino, también, desde la posición de una madre angustiada por no poder hacer frente a las necesidades de su hija (cuyo marido está haciendo una escalada social, gracias a sus negocios ilícitos), y que no quiere que su hija se rebaje a hacer negocios que no considera adecuados al estatuto social que el esposo, con los sacrificio de su trabajo al otro lado de la frontera, ha permitido.

La madre de la protagonista de *Como cashora al sol*, entonces, apela a la situación económica de las hijas por razones muy distintas de las que motivan el chantaje económico que lleva a cabo la madre de las hermanas Martínez Luna en *La Genara*. En este caso, ya en los 90, la mujer, quien también se dirige a hijas que no tienen una completa autonomía económica, resulta más preocupada por la reputación de la familia, habla desde una perspectiva acomodada cuya imagen tiene que ser protegida, y se dirige a mujeres que, aunque todavía en parte dependientes

del dinero del padre, con sacrificios y obstinación podrían liberarse de dicha dependencia. Por esto, su tema es el sentido de culpa, la moral, y la religión, mientras que los temas de la madre de María Antonieta son, evidentemente, más prácticos, de madre a otra madre, ambas sin recursos económicos propios.

La familia es, también, un dispositivo a través del cual se sanciona, como se ha dicho. En *Como Cashora al sol*, la violencia sufrida por Cristina por parte de su marido Miguel tiene como consecuencia la punición llevada a cabo por el marido de María Antonieta, la hermana de la víctima, y por sus amigos, ya acostumbrados a este tipo de actividad, debido al mundo ilegal en el que trabajan. Dicha punición, además, ha sido “encargada” por parte del padre de Cristina y María Antonieta. La defensa de la mujer se traduce en un poder o una prerrogativa más otorgada a los componentes masculinos de la familia. Más que “protección”, esta acción adquiere en el texto una semblanza de “custodia” paternalista. Para entender la dimensión “tribal” vinculada con este tipo de venganza, cabe aclarar que Miguel, el marido de Cristina que ahora tiene que ser sancionado, no es mexicano. Vive en Tijuana, pero nació en los EE.UU., y, tras su negativa a participar en la guerra de Vietnam tuvo que quedarse en México, sin la posibilidad de volver al norte. Miguel, más allá que hombre violento, es un “cuerpo extraño” en el grupo social homogéneo formado por los demás miembros de la familia. Extranjero, “cobarde” (el pacifismo no resulta una opción comprensible, por parte de hombres que sólo querrían tener el derecho a vivir al otro lado de la frontera y que ven, en él, alguien que no merece la suerte que le ha tocado), y, además, drogadicto. A las culpas de Miguel, se suma el hecho de haberse “adjudicado” a Cristina, cuando uno de los hombres y amigos de Pedro, Beto, estaba enamorado de ella. A menudo la sensación es que la verdadera “culpa” de Miguel es sobre todo no haberse mostrado a la altura de una mujer mexicana que, de acuerdo con las leyes no escritas del barrio o de la ciudad, habría tenido que estar destinada a otro miembro de ese colectivo. Es derecho de los hombres proteger a la mujer o vengar la violencia que ha sufrido por otro hombre (siendo ella incapaz de defenderse por sí misma y, además, de elegir un marido adecuado, habiendo preferido un gringo drogadicto en lugar de los hombres locales), si dicha venganza tiene el visto bueno del padre de ella y, más aún, si se ejerce en contra de un “extranjero”, cuyos valores contradicen el modelo masculino-mexicano. Como veremos, este “derecho de venganza” también se encontrará en otros textos (por ejemplo, en “El Gran Preténder” de Luis Humberto Crosthwaite) y, siempre, estará vinculado con esta relación entre sistema sexo/géneros, actividades criminales, familia y valores “territoriales”.

IV.7 Entre sacrificio y rescate: el mito prehispánico en dos poemas

Otra demostración del interés de la autora hacia el tema de la violencia es la presencia del mito prehispánico en su obra. Dicha presencia resulta visible y explícita sobre todo en dos textos: “Poemas por Ciudad Juárez” (2014) y “La Quimera”, publicado en *Los infantes de la calle diez* (2014).

En el primero de ellos cabe atender a cómo se representa el mito de la diosa Coyolxahhqui, y qué función desempeña. El desierto, la luna, la mujer, pero también el tema del sacrificio son elementos donde se halla una relación con el mito, aunque con un tono general de decepción y de impotencia. El poema, se publicó inicialmente en *Poesía reunida* (2014) y luego, al año siguiente en la edición especial y numerada titulada *Poemas por Ciudad Juárez y Quiero Palabras fuertes*. Es interesante, y a modo de paratexto, la imagen de la portada de esta segunda edición, que corresponde a una ilustración de la diosa realizada por la propia autora.

Como en otros escritores, en la obra de Rosina Conde el tiempo y el espacio donde aparece el mito tienen cierta relación con lo marginal (Usandizaga, 2015). En el caso de las mujeres de Juárez se relaciona con lo aniquilado, lo invisibilizado por la violencia, antes económica (la mayoría de las asesinadas trabajaban en las plantas maquiladoras, cuyas condiciones de empleo precario y desgastante han sido objeto de interés y crítica) y, luego, física (pondría aquí más información sobre qué violencias físicas se representan). Si bien es cierto que el feminicidio define un acto de violencia extrema contra las mujeres, en una cultura patriarcal, también es cierto que, en el caso de Ciudad Juárez, tiene que ver con la condición social, económica de sus víctimas, tal como ha sido enseñado por Manuel Valenzuela en *Sed de Mal. Feminicidio, jóvenes y exclusión social* (2012), o por Héctor Domínguez en sus múltiples estudios sobre el tema.¹⁰⁵

El entorno social en que se produce el feminicidio, en la frontera norte (la maquila, la migración, la ruptura de los lazos sociales de estas mujeres, la falta de servicios sociales, la “nulificación” de la víctima, o el estigma hacia sus comportamientos),¹⁰⁶ es objeto de atención de la mayoría de los estudios que han tratado de arrojar luz sobre el tema. Si, por un lado, Valenzuela ha ahondado en el análisis de las condiciones que favorecen la violencia, afirmando que en el imaginario de las zonas fronterizas la violencia y el miedo cobran centralidad porque se sitúan en un contexto de precarización social donde los sujetos llegan a ser residuales o excedentes (aquí Valenzuela se refiere a los trabajos de Bauman sobre el tema), por el otro ha comentado el

¹⁰⁵ Entre ellos, aquí se destacan “Los cuerpos de la violencia fronteriza”, de 2005, y “La batalla de las cruces. Los crímenes contra mujeres en la frontera y sus intérpretes”, de 2003, ambos escritos con Patricia Ravelo Blancas. No es un caso que Conde haya dedicado la edición numerada del Poema a los últimos dos investigadores.

¹⁰⁶ Las mujeres de las maquilas, quienes, con su sueldo semanal, pueden, por lo menos, llegar a pagar los gastos del viernes por la noche, cuando salen de la planta, han sido a menudo definidas como “maquilocas”. El estigma preventivo, de acuerdo con Valenzuela, contribuye a determinar las condiciones de su victimización, antes verbal que física.

elemento “simbólico” producido por esta precariedad. Según él, tanto en el feminicidio como en el juvenicidio, la reproducción de condiciones sociales de desigualdad está asociada a una falta de capital simbólico y social (idea que desarrolla siguiendo los estudios de Wacquant y Bourdieu).

Domínguez y Ravelo, por otro lado, han contribuido a enseñar cómo ha sido representada la violencia del feminicidio, desde el punto de vista de las víctimas y de los victimarios. Elaborando el que en su obra más reciente ha llegado a ser el núcleo de la teoría sobre el vínculo entre lazos homosociales y creación del Estado-nación mexicano, Domínguez, con Ravelo han denunciado las relaciones entre cultura cotidiana, violencia y política en Ciudad Juárez. Al respecto, proponen que el cuerpo se tiene que entender como un “espacio político”, donde se articulan tres principios: “la política del miedo, la sociedad del goce y la colectividad concebida como víctima” (Domínguez y Ravelo, 2006: 142). Las formas de control existentes en México, de acuerdo con los autores, ante la falta de un sistema efectivo y homogéneo de justicia, son formas de control de cuerpos “caracterizadas por el binomio del goce y del miedo, atravesado por la dualidad masculino/femenino” (Domínguez y Ravelo, 2006: 143). Pero corrigen en parte la visión de Foucault al respecto, opinando que no es exacto dividir la sociedad entre gozadores y atemorizados, sino que, la que se daría, sería más bien “la constitución de los cuerpos (sexuados) del mundo globalizado como el resultado de la integración de estos dos factores [...] los cuerpos son articulados (en un orden simbólico donde las asignaciones de género aluden a la producción y reproducción de símbolos represores, discriminatorios y excluyentes tanto entre gozadores/as como entre atemorizados/as” (Domínguez y Ravelo, 2006: 143).

Comprender la naturaleza simbólica del cuerpo en un contexto social es útil, de acuerdo con los autores, para conocer las redes de los tráficos que, a través de la búsqueda de goce y placer dirigidos a la masculinidad hegemónica, buscan mantener una “política del miedo y una cultura del terror” (Domínguez y Ravelo, 2006: 143). Las fuerzas de policía y el ejército, en dicha situación, y en virtud de los lazos antes mencionados, pasarían a desempeñar un papel de “terror” y coerción según Domínguez y Ravelo.

¿Por qué Conde utiliza el mito para su homenaje a las víctimas del feminicidio? De acuerdo con Mauricio Zabalgoitia, el retorno del mito a las prácticas artísticas o de escritura pasadas, no sólo permite iluminar los enigmas del presente, sino entender con antelación el rumbo de futuros posibles. Dichos “retornos al pasado”, a su vez, se producen en momentos particulares, de tensión humana y política, que no han encontrado amparo y representación por parte de las narrativas fuertes (2015). En este sentido, el uso realizado por Conde, así como por Yépez, se aleja completamente del de Paz, y, en general, en el marco de los “metarrelatos nacionales impuestos” (Zabalgoitia, 2015: 1). Las asesinadas de Juárez no encajan en la

representación mexicana de la muerte como metáfora mítica, imagen presente tanto en la cultura popular del país como en la culta. En este caso, la muerte, en lugar de desempeñar el papel de “mito contemporáneo funcional” (Zabalgoitia, 2015: 2), estableciendo “un grado máximo, inequívoco, único, de identidad nacional” (Zabalgoitia, 2015: 4), hace evidente la ruptura del cuerpo social, su imposible continuidad.

Desde la frontera, las muertas de Juárez y los muertos, o marginados, precarios, invisibilizados cuerpos de obreras, migrantes, jóvenes, cuestionan tanto mitos nacionales como nuevos mitos neoliberales. Por ejemplo, el de la hibridez, tal como ha sido formulado en primera instancia por García Canclini. La frontera pone un punto de interrogación frente a cualquier afirmación “homogeneizadora” de la identidad nacional. Sin embargo, no se puede negar que también desde la frontera se lleva a cabo un uso del mito. En este caso, dicho uso sería realizado al margen del imaginario procedente de la literatura “fuerte”/central/nacional, pero en cierta medida esta no se sería considerada completamente ajena por parte de los escritores fronterizos. Los guiños de Yépez, el homenaje-crítico de Conde, tal vez, podrían ser comprendidos bajo esta perspectiva. Y, sin embargo, el ejemplo de Conde se aleja de producciones más recientes, como las vinculadas a la Santa Muerte. Proponemos que, a través de los versos, Conde actúa en una dirección opuesta a estas: la autora usa el mito para volver al territorio, y no para crear, de este, un mito. Una vez más, se sugiere que Conde “sitúa” el mito en un entorno específico y conflictivo, haciendo del primero algo completamente distinto de esa herramienta simbólicamente unificadora y pacificadora, como parte de una acción mitopolítica (Zabalgoitia, 2015).

Conde busca en un espacio mítico una redención imposible para las mujeres y los hombres de la frontera, atendiendo a la violencia privada, a las maquilas, y los feminicidios. La presencia del mito revela entonces aquí un conflicto y hace que este conflicto no se olvide. Tiene una función crítica y simbólica que, en este caso, no deja ningún espacio a la ironía.¹⁰⁷

El mito de Coyolxauhqui, cuyo nombre significa “la que tiene cascabeles en el rostro” surge cuando Coatlicue (la tierra), al barrer su templo en el cerro de Coatepec, queda preñada por unas plumas de colibrí provenientes del cielo. Este hecho disgusta a su hija, Coyolxauhqui, quien, junto con sus hermanos, decide matarla al considerar ese embarazo, una afrenta. Sin embargo, justo cuando la luna y las estrellas están a punto de asesinarla, nace Huitzilopochtli (el sol), quien, ataviado para la guerra y armado con una serpiente de fuego, decapita a Coyolxauhqui y la arroja del cerro de Coatepec. Al caer, esta se va desmembrando, simbolizando así la forma en que muere la luna cada mes, derrotada por el sol.

¹⁰⁷ Aquí se distancia la autora de Yépez, por ejemplo, ya que en su novela *A.B.U.R.T.O* (2005) el protagonista suela con ser un Guerrero Águila.

Las referencias al mito, en el poemario *Poemas por Ciudad Juárez y Quiero palabras fuertes* (2016), son explícitas en distintos momentos. “Igualmente lloro cuando [...] aparecen los miembros de una mujer esparcida en el desierto” (Conde, 2016: 5; vv. 9-11); “la Supermujer vomitó el polvo que había tragado del desierto, / polvo mágico que la mantenía incólume ante la Amenaza Sangrante. / No sabía si los poderes le alcanzarían para unir los miembros de las Coyolxahquis norteñas, / ni si llegaría a salvaguardar a las hembras / que florecían en las plantas industriales” (Conde, 2016: 8; vv. 3-7); “Adolorida en sus fueros / la diosa de la tierra aspira el cansancio de las hembras que han floreado el desierto...” [...] “Cual diosa azteca se calcinan en la cama de arena; entre ortigas y yucas resplandecen en la sangre del buitre” (9; vv. 1-2 y 5-6).

En el marco de lo que se ha presentado hasta ahora como una correspondencia entre violencia privada y violencia pública, entre cuerpo humano y cuerpo social, aquí es toda una ciudad, Ciudad Juárez, la que está representada como una mujer hecha pedazos, enseñando de esta forma la ruptura definitiva de todos los lazos sociales. La “Gran Mujer”, la que “intentaron eliminar [...] a tiros / después a cuchilladas / más tarde, con una ka-cuarantaisiete / y dispersaron sus miembros por la ruta del olvido” (Conde, 2016: 16; vv. 1-4) es, de hecho, la misma Ciudad Juárez. La ciudad llega a ser el símbolo de la diosa en la tierra, como ella hecha pedazos y distribuida por el desierto. La parte por el todo, las mujeres hechas pedazos son parte de un cuerpo vivo, el de la ciudad, también hecho pedazos.

Por otra parte, las referencias míticas no se limitan sólo a la diosa. Aparecen “las huellas de una ninfa” (11; v. 4) y, también, el desierto descrito como un “antiguo mar de sirenas cercenadas” (12; v. 3).

En una primera lectura, tres significados aparecen, en el uso del mito en el poemario. En primer lugar, el hablar de sirenas, ninfas, diosas, por un lado, hace que las mujeres violadas, finalmente, vuelvan a recuperar la integridad de su cuerpo, la belleza de un cuerpo entero. Si es cierto que, como sugiere Adriana Cavarero, refiriéndose a la imagen de Medusa, su cabeza cortada tomada como símbolo del horror: “repugna al cuerpo su desmembramiento, la violencia que lo deshace y lo desfigura. El ser humano, en cuanto ser encarnado, es aquí ofendido en la dignidad ontológica de su ser cuerpo y, más precisamente, cuerpo singular” (Cavarero, 2009: 24), el gesto de Rosina Conde, al comparar los cuerpos desmembrados al cuerpo de una de las mayores diosas del pantheon azteca, apunta a tratar de sanar este “vulnus”, a recuperar estas identidades violadas, vinculándolas, en una cierta medida, a lo mejor que pueda ofrecer el repertorio de la identidad nacional.

Al hacerlo, Conde quiere rehabilitar los cuerpos y los destinos de estas mujeres, sacarlos de su condición de desecho, de cuerpos basurizados. Si bien es cierto lo que acabamos de leer

sobre la tesis de Cavarero, con respecto a cuerpos despedazados y al horror que estos producen, también es cierto que esta misma imagen, estos restos-cuerpos, pueden ser leídos desde múltiples perspectivas. Una, que también parece muy pertinente, y de hecho ha producido investigaciones y discursos críticos, sobre todo en América Latina y a partir de su condición poscolonial es, justamente, la reflexión sobre el cuerpo-basura. Paso seguido a la cosificación, a la transformación de los cuerpos en objetos —de placer, de intercambio, de comercio— es, una vez que su utilidad se acaba, que pasan a ser nada más que “nuda vita”, según las palabras de Giorgio Agamben, al transformarse en basura. Si la cosificación era la obsesión en la era del capitalismo, en la etapa en la que este se iba imponiendo —refiriéndonos a los discursos de Pier Paolo Pasolini, de Adorno y Horkheimer—, en la era del capitalismo tardío, en el mundo de las maquilas, donde no se produce, sino que se ensambla, los cuerpos sobran. Estos cuerpos son los excrementos del sistema económico en la frontera norte, basado en la economía de las maquiladoras. Al mismo tiempo, señalan la presencia amenazante de algo que, aunque perteneciendo al sistema, no puede ser completamente integrado en este, y queda al margen. La marginalidad, tal como descrita por Reguillo, Bauman y Butler (2007, 2005, 2006), produce las que Daniel Castillo Duarte ha definido, con respecto al continente latinoamericano, “culturas excrementicias” (1999).

El gesto de Conde, según la primera interpretación que se sugiere, es el de quitar los cuerpos de estas mujeres del basurero, para llevarlos al cielo, es decir, a estos restos de un sistema que no sabe más qué hacer con ellas devolverles su trascendencia, belleza y valor, a través del mito.

Ahora bien, cabe observar que lo que se acaba de comentar con respecto a las mujeres se puede aplicar a todo el “cuerpo social” de la ciudad. En este caso, quizás no sería de más recordar lo que distintos estudios sobre el significado de la presencia de cuerpos heridos, cortados o hechos pedazos tiene, en cierta literatura. Felipe Oliver Fuentes en *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (2013) habla de la relación entre cuerpo “individual” y cuerpo social. El tercer sentido de la presencia del mito es aquí el de una invocación a algún ser superior, algún héroe, para que acabe con la violencia y los muertos (no sólo las mujeres). Todo el poema tiene el ritmo de una invocación o una lamentación. Así, por ejemplo, empieza con la repetición del verbo “llorar”, seguido por varias imágenes del contexto de la ciudad (migrantes que tratan de cruzar la frontera, balas, obreras, niños). Al respecto, la autora lo afirma de forma explícita: “Nos arrojamos en el laberinto del suspenso / y pagamos por un sueño de acción, / convencidos de que el vengador del futuro / llegará con arrojo y firmeza a resolverlo todo; / pero no hay héroes que basten: al igual que los semidioses griegos, / los contemporáneos han ido cayendo poco a poco/ y los del futuro aún no nacen...” (Conde, 2016: 7; vv. 8-14).

El laberinto de Paz aquí llega a ser un “laberinto del suspenso”, y la inmovilidad, la falta de reacción, es lo que parece condenar a la muerte. En “Esto que ves ya no existe. Mitos y embrujos en literaturas del norte de México” (2015) de Mauricio Zabalgoitia se afirma que en las literaturas regionalistas se darían alegorías nacionales (Jameson, Sommer, Schmidt-Welle) que, en cierta medida, participan de los macroprocesos fundacionales. En el caso mexicano, la construcción de una continuidad mexicanista ha conectado un pasado glorioso, anterior a lo hispano, en dichas ficciones de fundación. Sin embargo, como es sabido por los distintos debates que se han producido al respecto, y como Zabalgoitia destaca, el norte tiene una relación complicada con la centralidad mexicanista (cuyo centro simbólico es la Gran Tenochtitlán): el norte, sobre todo el que está más cerca de la frontera, con su continuidad específica, ha tenido una relación con el centralismo mexicano constantemente problemática, desde el punto de vista de la política, la economía y la cultura. La referencia de Conde a las plantas maquiladoras enseña una distancia evidente con respecto al imaginario mítico: las plantas de ensamblaje marcan, por el contrario, la cercanía con culturas e influencias transnacionales, y, a la vez, una lejanía con el centro de esas presencias míticas que se evocan.

En el poemario, ningún poder, ni natural ni sobrenatural, contesta a los gritos o a las peticiones de los familiares: “Más nadie responde. También el silencio es violencia” (2016: 16; vv.20-21), escribe la autora. El Estado no contesta; la gran nación queda lejos, callada. Hay mucho silencio en el poema: “Un grito apagado se esparce por el viento de Juárez / desierto plagado de pendones/testigos mudos de silencio...” (11; vv. 1-3).

Se da entonces este doble significado en el uso que Rosina Conde realiza del mito. Por un lado, las peticiones están destinadas a no encontrar respuestas y a hacer visible la muerte de los dioses; por el otro, sin embargo, la petición misma acaba con el silencio. La función crítica del uso del mito se da aquí, más allá de su contenido semántico, por el simple hecho de permitir la creación de un discurso, de una narración, de palabras. Las únicas diosas en las que la autora cree son las víctimas, y el espacio lírico, el lugar a ellas dedicado, es donde pueden seguir viviendo por lo menos en las palabras, es el único espacio posible de existencia del mito.

Por otro lado, la presencia del mito parece adquirir un sentido distinto en “La Quimera”, cuento recogido en *Los infantes de la calle diez* (2014) y ambientado en Tijuana. Como ya se ha dicho con respecto a los demás textos publicados en esta obra, los protagonistas del relato son chicos. El Gordolobo, ayudado por sus amigos —El Frankenstein, el Indio y el Pichojo— decide vengarse del profesor de literatura, quien tiene una relación con su ex novia, a su vez alumna del hombre. Volviendo aquí a repetirse el tópico “chingón vs chingada”, la razón que empuja el Gordolobo a planear la punición en contra del profesor es la frase con la que su chica

lo ha dejado, afirmando que prefiere “un palo de cuatro horas, que seis de cinco minutos” (pág). Los amigos deciden entonces secuestrar al profesor, tras haberle convencido a quedar con ellos durante una tarde de alcohol y porros, y con la ayuda de la *Quimera*, un transexual quien desempeña un papel fundamental en el engaño y, luego, en la violenta punición. Es la *Quimera* quien, primero, violará el profesor, después de haberle revelado ser un hombre, pero tras haberlo seducido haciéndole creer ser una mujer, con la ayuda de los demás chicos.

La presencia del mito en este corto relato se halla en el tema del sacrificio ritual. Toda la tarde y noche son una parodia de lo que acontecía —según las palabras de Gordolobo, quien afirma repetir el contenido de una clase del profesor sobre los aztecas— a los presos de guerra antes de que fueran sacrificados: “Usted nos platicó que primero los agasajaban como por un año, y les daban todas las mujeres, comida y bebida que se les antojaba, ¿no?, y luego los entregaban a los dioses” (Conde, 2014: 42). Al profesor, que, borracho y drogado no logra entender exactamente qué está pasando, Gordolobo contesta:

—Bueno, pues nosotros ya lo agasajamos. Claro que no por un año, porque usted, la verdad, no lo vale; pero no se podrá quejar, que bastante gastamos en usted esta noche. Ora nos toca a nosotros ver cómo se paran las gaviotas en las estacas.

—Se posan retebonito, ¿no? —comentó el Pichojos riendo socarronamente.

—Sí, ahí se quedan como por “cuatro horas” en los palos —contestó el Gordolobo. (Conde, 2014: 42)

La violencia de la escena se hace clara de repente también al desdichado protagonista profesor, mientras que los lectores han tenido el tiempo de entender las intenciones de los jóvenes a lo largo de las páginas anteriores. Pero es sólo cuando el profesor mira la estaca que lo espera en el rancho a donde lo han llevado, que la crueldad de la punición se hace clara a todos, a nosotros los lectores también. Los elementos para comentar en este caso son: la traducción de la parodia y de la “metáfora” a su uso literal; la repetición del tema del sexo como herramienta de dominio y empoderamiento masculino, a través de la violencia; y el uso del mito.

El “palo de cuatro horas” deja de ser parte de un argot juvenil; el lenguaje y su naturaleza violenta se muestran por lo que son: un hecho concreto. Ante esto vemos cómo al pasar de la metáfora al uso literal de las palabras en esta contenidas, Conde ilumina a su vez la violencia del lenguaje; al hacer este concreto, Conde hace de la realidad un símbolo de la violencia del lenguaje, cerrando el círculo.

También, hay que tener en cuenta que no se puede entender el sentido completo de este cuento sin recordar que toda la colección está dedicada a protagonistas jóvenes. En este caso, el uso del mito podría llegar a representar un símbolo de la relación entre este grupo de jóvenes y la generación anterior. Los chicos se empoderan, cuestionando la autoridad del profesor, a través de la violencia, violando el cuerpo que en ese momento representa el poder, la tradición, el Mito.

Utilizan estos dos últimos elementos para alcanzar su propio poder, para afirmar e imponer su masculinidad. Sólo así, su “marginalidad” de machos desechados por la mujer que ha preferido al profesor en lugar de uno de ellos se puede llegar a confirmar: a través de la feminización del macho que, en ese momento, tiene el poder. La realidad fronteriza, mejor conocida y manejada por los jóvenes, gana contra el relato de la tradición. El profesor, quien es engañado por la *Quimera*, no entiende cuáles han llegado a ser las reales posiciones de todos, el poder de cada uno, y, despistado, pierde su poder junto con su “masculinidad” (desde el punto de vista de los violentos chicos).

IV.8 Síntesis

Tal como hemos visto a lo largo de este capítulo, en la obra de Rosina Conde el elemento narrativo que permite analizar la articulación de la violencia privada y de la violencia pública es la familia. En esta se reproducen y defienden patrones que se refieren al sistema sexo/género que se ha desarrollado junto con la formación de la identidad nacional mexicana, aunque, como se ha enseñado, dicho sistema procede en parte de la historia colonial del continente. Las familias son el primer nivel de control biopolítico ejercido sobre las mujeres; de esto procede una atención particular a su vida sexual, con un énfasis hacia el matrimonio, la reproducción, los papeles sexuales, domésticos, etc. La familia descrita por Conde se representa a menudo como un dispositivo hostil a la libertad individual, sobre todo a la libertad femenina y juvenil. Por otro lado, las mujeres de la familia “pasan” de la protección del padre a la del marido y, en el caso de no tener uno de los dos, o de separarse de este último, o cuentan con el amparo de otros hombres cercanos a la familia, o son percibidas como “desamparadas” por parte de su entorno, sobre todo en lo que compete a su condición socioeconómica ya que quedan precarizadas al no estar dentro del circuito de producción, siendo la prostitución una de las opciones para lograr esa emancipación económica.

Es preciso hacer hincapié en la variedad de las familias narradas. En la mayoría de los casos se trata de núcleos de clase media, lo que permite hallar referencias extratextuales autobiográficas por parte de la autora. Sin embargo, incluso en los textos donde las protagonistas pertenecen a la clase media, aparecen mujeres obreras o pobres, que añaden elementos valiosos para abarcar la situación de los distintos tipos de mujeres fronterizas. Por otro lado, en la novela *Como cashora al sol*, ciertas actitudes de la madre de la protagonista se pueden interpretar también como estrategias de resistencia por parte de las clases subalternas que, gracias a matrimonios exitosos, han logrado mejorar su posición económica y que interpretan la relación entre géneros

también desde el punto de vista económico. El cuerpo de las mujeres es el terreno del control y de la violencia masculina. Se trata de un cuerpo marcado, penetrado de forma violenta, herido, tanto en el caso de las mujeres de la clase media como en el de obreras o de mujeres pobres. La violencia contra ellas es transversal y la autora, desde la frontera, invoca a los dioses del panteón mexica para oponerse a la basurización del cuerpo femenino.

Se ha podido dar cuenta cómo en el contexto descrito por Conde se da espacio a la representación de una masculinidad dominante y avalada por los sistemas culturales y económicos, que se impone y se sustenta a través de lazos homosociales, y la posición marginal de las mujeres, cuya sexualidad también ha sido codificada a través de una heterosexualidad normativa vinculada, para ellas, a la reproducción. Estos lineamientos genéricos se presentan también en los personajes masculinos, siendo los relatos recogidos en *Los infantes de la calle diez* una de las principales muestras de ello. En estos la autora enfoca su atención en los jóvenes y, en particular, en jóvenes varones, protagonistas y víctimas de una masculinidad hegemónica violenta, para quienes los cuerpos de los demás son carne de cañón, moneda de cambio, objeto de negocio o de venganza. En la representación que la autora lleva a cabo de la relación entre estos jóvenes marginales y la violencia se halla el ejemplo ficcional más logrado.

Como ya se ha dicho, una de las características de Conde es situar sus narraciones en el contexto fronterizo y, más precisamente, en el tijuánense. El tipo de violencia puesto en escena por parte de la autora, entonces, es común a lo que acontece en otras partes del país (por ejemplo, en lo que se refiere a lo masculino en relación con la identidad nacional mexicana), pero tiene vínculos específicos con esta área geográfica. Esto se nota sobre todo en la presencia de la criminalidad del contrabando y el tráfico de drogas, así como de las referencias constantes al cruce y a personajes estadounidenses, así como a la industria maquiladora.

Frente al contexto que se acaba de mencionar —y que representa el nivel “macro”— Conde pone en escena resistencias individuales, formas de boicotear este tipo de malla, de huir de esta o de resistir dentro de esta. Gritos, silencios, confesiones a hermanas forman el vocabulario de esta protesta femenina y remiten a la idea de un poder que circula entre individuos, aunque la autora procede de una generación que —de forma distinta con respecto a lo que se notará en el caso de Mayra Luna— es plenamente consciente de los pocos espacios disponibles para cambiar las reales posiciones de fuerza entre hombres y mujeres. Tarea difícil pero no imposible. Las heroínas heterodoxas de Conde destacan por quebrar las fronteras establecidas, destacan por ser percibidas como *outsiders* por parte de los demás personajes de sus textos.

Conde lleva a cabo una narración muy explícita. Las violencias se describen con detalles, sin que haya posibilidad de mirar a otro lado. Esta mimesis —que, en el plan de los diálogos, se

traduce en una gran presencia de la oralidad— sin embargo, no pone a Conde del lado de la erotización de la violencia, ya denunciada por Sayak Valencia. Conde no es una escritora *voyeur*, su narración no es pornográfica. Lo declaramos aquí porque los momentos en que el lenguaje se hace más explícito, más violento, son los donde se halla una clara intención de denuncia por parte de la autora, un involucramiento emotivo, mas no por eso apolítico o acrítico, que tiene respaldo también en el plan extratextual o intertextual. La autora grita, como sus personajes, cuyas frases llenas de puntos de exclamación los lectores recuerdan. La violencia presente en los textos de Conde incomoda, no seduce.

V. LOS TERRITORIOS VIOLENTOS DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE. CRUZAR EL LÍMITE ENTRE PALABRA Y REALIDAD

Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 28 de febrero de 1962) es escritor, columnista, autor de adaptaciones para el teatro y la radio, y fue director del proyecto editorial independiente Yoremito. De entre sus obras más conocidas se encuentran los libros de cuentos: *Marvela y el rey al fin juntos* (1988), *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (1990), *Estrella de la calle Sexta* (2000), *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) y *No quiero escribir no quiero* (1993);¹⁰⁸ el testimonio *Lo que estará en mi corazón* (1992); las novelas: *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001), *Aparta de mí este cáliz* (2009), *Tijuana crimen y olvido* (2010); y la novela corta *El gran preténder*, inicialmente publicada en 1992, que ha sido posteriormente incluida en el libro de cuentos *Estrella de la Calle Sexta*. Nuestro análisis se centrará en *La luna siempre será un amor difícil*, *Instrucciones para cruzar la frontera*, *Estrella de la Calle Sexta* y *Tijuana crimen y olvido*.

Como se ha indicado en los capítulos anteriores, interesa aquí seguir en la investigación de los dispositivos que, en la obra del autor, conectando lo privado con lo público, representan relaciones de poder peculiares, que muestran a menudo formas de violencia (política, económica, social o personal). Tanto en su caso, como en el de Rosina Conde, que ya hemos visto, y en el de Heriberto Yépez, que se verá próximamente, la representación de la(s) violencia(s) constituye solo uno de los aspectos de su producción literaria. Por lo tanto, se ha decidido centrar el análisis únicamente en las obras que presentan de forma más explícita la relación entre poder, violencia y frontera, en su doble perspectiva privada-pública.

Los aspectos en los que se centrará el análisis son, en particular: la frontera como elemento concreto de separación y selección, las diferencias que se dan en la experiencia del cruce (masiva, del sur al norte), de acuerdo con la posición económica y social de los sujetos que quieren realizarlo, y los matices que la violencia adquiere al respecto; y también las fronteras entre territorios a nivel general, por ejemplo, entre barrios. En las próximas páginas iremos viendo cómo el territorio desempeña en la narración de Crosthwaite la misma función de dispositivo que tiene la familia en la narración de Conde, al mismo tiempo que permite estudiar cómo se solapan formas “micro” o subjetivas de negociación del poder, y una dimensión “macro”, que no depende de los sujetos sino de condiciones estructurales. En este caso, por ejemplo, se hace

¹⁰⁸ Este último es, sin lugar a duda, el libro más subestimado del autor y contiene, *in nuce*, todas las inquietudes que luego Crosthwaite ha ido desarrollando en sus textos más conocidos. La forma de relato breve, la ironía, cierta irresistible ternura, tal vez, explican por qué no haya encontrado el debido interés por parte de los críticos y teóricos que se han ocupado de la “dura” literatura fronteriza.

referencia a la política migratoria de Estados Unidos y a la condición de México, país de procedencia o de tránsito de la migración de norte a sur.

V.1 Características destacadas de la obra del autor

Como se mostrará, la primera frontera presente en los textos de Crosthwaite es la que se da entre escritura y realidad, entre palabra y mundo. Al respecto, aunque no formará parte de los textos analizados desde la perspectiva elegida, se cree oportuno dar cuenta de ello a partir de un ejemplo extraído de “Piedad, piedad para el que escribe”, prólogo de *No quiero escribir no quiero*:

Es cierto: me rajo.

He conocido a una doncella que no le gusta leer ni le importa si soy contador o plomero. Nunca leería mis textos aunque fueran para ella.

Si yo le escribiera: “Tus manos son un huerto, una carabela, una Harley Davidson”.

Ella nunca lo leería.

Mi doncella se llama Nora y trabaja en una fábrica, ensamblando componentes electrónicos. (Crosthwaite, 1993: 13)

Desde las primeras líneas del primer cuento del volumen se pueden averiguar los principales intereses de Crosthwaite: la dialéctica vida/escritura, la vida en la frontera (destaca la referencia a la maquiladora), y la dimensión lírica, que a menudo armoniza amor e ironía.

Crosthwaite, como Conde, y, en cierta medida, como Campbell, se distingue por una representación de Tijuana que se aleja del binomio “no lugar” vs “ciudad maldita”, como ha sido afirmado por Diana Palaversich (2012). El autor representa Tijuana como un lugar concreto, donde se pueden tener raíces. La Tijuana de Crosthwaite es todo menos un lugar exclusivamente de paso, como se puede observar, volviendo a *No quiero escribir...a través de las varias referencias extratextuales y de las dedicatorias del volumen, que también permiten reconstruir ciertas relaciones entre los escritores tijuanaenses o, por lo menos, entre una parte de ellos: “Esta va para la Cofradía de Playas: Roberto Castillo Udiarte, Regina Swain, Alfonso García Cortéz y Ricardo Morales Lira”, se lee en la primera página. Asimismo, destacan otras dedicatorias que insisten en la relación personal entre Crosthwaite y Tijuana: “Tres para empezar el cotorreo comiendo tacos dorados en casa de mi madre la Yoya Marrón”; “A Rosina Conde”, puesta como epígrafe al cuento “¡Largo y sinuoso caminito a la escuela!”; “Tres para terminar el cotorreo y defender a toda ultranza el amor lisonjero de mi dulce amada Erre”, donde esta es posiblemente Regina Swain, a la que está dedicado todo el relato “Dios quiere a Santana”. Bares de tacos, las puestas del sol en Playas de Tijuana, la zona Río, son lugares tanto concretos como literarios.*

Este aspecto es fundamental porque confirma la posibilidad de una relación privado-pública con el territorio, en el sentido de que el sujeto (el escritor, antes que nada, y, a menudo, el

narrador o los protagonistas de las obras), ha desarrollado su identidad en esto y que sus características individuales y su posición en la sociedad se han ido formando de acuerdo a las dinámicas procedentes del territorio mismo. Crosthwaite, más que Conde, es un escritor tijuanaense “situado”. A partir de este pilar se construye la tesis que se desarrolla en estas páginas.

V.2 Crosthwaite ante la crítica

Humberto Félix Berumen, en *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura* (2005), afirma que la fragmentación es el principal recurso estético de Crosthwaite; esta hace que el relato se desarrolle por cuadros, o episodios, por unidades separadas a menudo también a nivel visual, y se acompaña por el uso de viñetas y de otros elementos gráficos. Semánticamente, Félix valora el componente lúdico del estilo del autor, que define como “carnavalesco”. El crítico centra su comentario en *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramon y Cornelio*, que también permite introducir otro interés fundamental del escritor: la música. Entre música y literatura, Félix halla dos legados evidentes en esta novela de Crosthwaite:

Los protagonistas, Cornelio (bajosexto) y Ramón (acordeón) recuerdan a quienes en los años setenta integraron el grupo de música norteña conocido como “los relámpagos del norte” (Cornelio Reyna y Ramón Ayala). En un giro de tuercas, el autor convierte el nombre del grupo en lo que podría interpretarse como un evidente guiño a los lectores de Jorge Ibarguengoitia: de “Los relámpagos del norte” a Los relámpagos de agosto título precisamente de la novela homónima de Ibarguengoitia. (Félix, 2005: 209)

Hablando de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), Félix también vuelve a hacer hincapié en la fragmentariedad, así como en la dificultad de encasillar el volumen en un género específico. Al respecto, se refiere en particular a dos textos: “Recomendaciones” y “Zapatistas en la playa”, que de acuerdo con él representan “una escritura fronteriza, que oscila entre la ficción y la crónica, entre la ficción y la no ficción, entre lo literario y lo extraliterario” (Félix, 2005: 210). “Zapatistas en la playa” es interesante por dos razones. En primer lugar, por confirmar la inclinación del autor hacia lo cotidiano de la frontera, como se ha dicho. Crosthwaite, aquí, narra, en este orden: una boda celebrada a los dos lados de la reja metálica que divide Tijuana de San Diego (el novio y la novia separados por esta), el hallazgo de una ballena muerta en la playa; el hallazgo de un hombre muerto en la playa, en el intento de cruzar vía mar; la llegada de cuatros delegados del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. El segundo motivo de interés está en el hecho de que este relato permite situar más claramente la obra de Crosthwaite y, con la ocasión, insistir en un punto que parece fundamental con respecto a los autores aquí analizados. La referencia a los zapatistas hace posible colocar la obra del autor tanto políticamente como, y aquí interesa más, desde el punto de vista literario, aclarando que su literatura fronteriza es todo menos regionalista,

siendo la frontera el elemento que conecta México con el mundo, la dimensión local y la global. Como ya se ha comentado, la literatura fronteriza contemporánea de estos autores tijuanaenses no se puede, en ninguna circunstancia, considerar sólo localista o regionalista porque, hablando del elemento local, se refiere a un territorio donde convergen instancias, tendencias y políticas también internacionales. Por lo tanto, la experiencia fronteriza narrada por nuestros escritores tiene su vínculo en el territorio, pero en este se encuentran elementos de reflexión, de denuncia y de propuestas estéticas relacionados también con el resto del mundo occidental.

Edgar Cota Torres, en su ya citado texto sobre Tijuana y la leyenda negra (2007), dedica un capítulo a las obras de Crosthwaite, específicamente a “Por qué Tijuana es el centro del universo”, de *No quiero escribir...*, “Todos los barcos” de *Estrella de la calle sexta*, y “Where have you gone, Juan Escutia”, de *Marcela y el rey al fin juntos*, para finalmente, hablar de “Muerte y esperanza en la frontera norte” y “Mínima historia” de *Instrucciones para cruzar la frontera*. Cota, analizando la representación de la zona turística de Tijuana dada por Crosthwaite, reflexiona sobre la que define la “compleja condición para el habitante fronterizo permanentemente atrapado entre los estereotipos que marcan y definen no sólo la zona turística sino toda la zona fronteriza” (Cota, 2007: 138). Según la lectura de Cota —que, en este sentido, aquí se comparte— Crosthwaite incluye en sus textos las dos Tijuanas: la que “se vende” a los turistas, la que se “maquilla” durante la noche para lucir mejor y esconder sus imperfecciones (a nivel simbólico la que “vende” como parte de su relato contenidos y estereotipos contruidos por los extranjeros, pero que le permiten ser más reconocible y vendible) y, por el otro, la Tijuana de los y las trabajadoras, de los y las que viven lejos de la zona turística: “Luis Humberto Crosthwaite, consciente de esta duplicidad e hibridez de Tijuana, ofrece en sus cuentos imágenes fronterizas que incluyen una visión compleja, rizomática y, a la misma vez, equilibrada de los pobladores de la frontera” (Cota, 2007: 141). “Cómo rescribir la frontera desde la frontera” es, de acuerdo con Cota, la pregunta principal a partir de la que se desarrolla la obra del autor, cuyo entusiasmo —y aquí Cota cita a Insley—: “with the respect to the cultural heritage of Tijuana is all but infectious, but his attention to the problems of the city makes it clear that the border and its residents have suffered from mistreatment by both Anglo-Americans and other Mexicans” (Insley en Cota, 2007: 142).

Diana Palaversich incluye a Crosthwaite, como se ha dicho, en el grupo de artistas más interesantes que se han dado a conocer a partir de la polémica entre Parra y Lemus desde las páginas de *Letras Libres* en 2005. No obstante lo que se ha dicho¹⁰⁹ sobre la preferencia de Palaversich para el uso de “norteño” en lugar de “fronterizo”, ella misma, analizando las

¹⁰⁹ Véase el apartado “Autores y obras”.

características destacadas de Crosthwaite en su artículo “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana”, habla de un “lenguaje fronterizo”, que sería “el rasgo más distintivo e inconfundible de su escritura” (Palaversich, 2007: 19), y que estaría formado por giros lingüísticos tijuanaenses, así como el humor y “la intertextualidad paródica que se demuestra en las numerosas referencias a la cultura popular mexicana y estadounidense y al discurso oficial de ambos países” (Palaversich, 2007: 19). En esta línea, Palaversich habla de una subversión “burlona” de la leyenda negra tijuanaense por parte de Crosthwaite. Con respecto a los temas “típicos de la violencia fronteriza”, Palaversich, quien también cita a Villoro, dice que Crosthwaite no cae nunca en la tentación de utilizar los tópicos que aparecen en la prensa sobre criminalidad o narco y que, aunque el entorno fronterizo sea el protagonista indiscutible de sus historias, “el narrador resiste el asedio de los temas ‘noticiosos’ con nervios de pilotos de Fórmula 1” (Palaversich, 2007: 20), y añade que “con detalles minuciosamente reales, construye un símbolo, una Tijuana de la mente, universal y duradera” (Villoro en Palaversich, 2007: 20).

V.3 Instrucciones para cruzar la frontera

El libro es, en sí mismo, la experiencia de múltiples cruces. Empieza con recomendaciones prácticas, que remiten a la idea de una acción conocida y cotidiana, de la que el narrador tiene una experiencia que quiere compartir, sin renunciar a la ironía que es de esperar en cualquier texto que, en América Latina, empiece con la palabra “Instrucciones”, debido a su procedencia cortazariana. Más allá del elemento semántico, el volumen tiene uniformidad también desde el punto de vista formal: cada relato está anticipado por un epígrafe o una dedicatoria y por una ilustración que también puede simbolizar el cruce de ciertas fronteras.

El relato arranca con unas “Recomendaciones”, donde se introducen temas como la documentación requerida, la presencia de seres “mitológicos”, como los guardias de la Aduana o de la Migra, para seguir con “La Fila”, otra instantánea de una experiencia —la de la espera en coche, en la línea— que puede prolongarse durante horas y que parece despertar los instintos peores de los seres humanos, la agresividad y la intolerancia. En este relato, el narrador, encerrado en su coche bajo un sol cruel, que degrada su cuerpo debido a una sudoración que parece una lenta tortura, se encuentra solo y separado de los demás. La espera en la línea llega a ser la metáfora misma del hombre posmoderno: recluso en su soledad, aunque en el medio de una masa que no le permite ser libre, avanzar. Al mismo tiempo, dicha masa se mueve, toda, de sur hacia el norte, empujando para entrar a Estados Unidos. Estos, aunque no puedan impedir la entrada de todos, ejercen su poder a través de la imposición de una espera que adquiere

características rituales, en la que diferentes dispositivos actúan como filtro desmotivante. A nivel formal, cada párrafo está separado por los demás por medio de una frase corta, que a su vez parece interrumpir la narración, como si quisiera impedir su libre fluir e insistir en la repetición de los gestos. “No avanza” (Crosthwaite, 2002: 16), se lee al término de un párrafo y, poco más adelante, se repite: “la fila no avanza” (2002: 17).

La experiencia del cruce representada por el volumen en su conjunto sigue con el relato “El largo camino a la ciudadanía”, cuyo interés está en mostrar al lector el deseo de un inmigrado mexicano de cruzar la siguiente línea hacia una felicidad imaginada: la de llegar a ser “ciudadano”. En este caso, la línea cruzada es, también, la que existe entre generaciones, la segunda generación de migrantes reprochando a la de sus padres no haber intentado, o logrado, dar el paso más importante, hacia la regularización. Hasta este relato, el volumen representa sobre todo experiencias de cruces regulares, de personas que tienen la posibilidad de adquirir legalmente los papeles requeridos para viajar.

A partir del cuento siguiente, titulado “El hombre muerto pide disculpas”, los lectores se encuentran frente a textos donde la muerte, y la frontera que la separa de la vida, es la protagonista. En este caso, la narración, ambientada en un lugar del que no se ofrecen mayores detalles, da cuenta del diálogo entre un escritor y el sicario que ha sido contratado para matarlo. El segundo, también lector aficionado del primero, quiere explicar al escritor lo que le han pedido hacer, como forma de cortesía y de respeto hacia su artista favorito, y el relato queda abierto, no describiendo el momento en que el sicario dispara y dejando el lector con la duda de que, efectivamente, esto no pase. El cuento “Muerte y esperanza en la frontera norte” vuelve al tema del cruce, pero nos muestra una experiencia de este muy distinta de la enseñada al comienzo del volumen: un grupo de indocumentados ha intentado cruzar por un camino difícil, guiado hasta cierta parte de este por un “coyote” quien, sin embargo, los abandona tan pronto como empieza a nevar. El grupo de migrantes, que ya se encuentra en el territorio estadounidense, no quiere volver atrás. Algunos de ellos morirán por el frío. Con “Mínima historia” se vuelve al territorio mexicano, aunque no se explicita en qué ciudad en esto; el argumento, de forma coherente con lo anunciado por su título, resulta extremadamente sencillo: un grupo de sicarios espera un hombre afuera del aeropuerto, para matarlo. Los planes de los asesinos se vuelven más complicados cuando se enteran de que la víctima designada no viaja sola, sino con una mujer, en apariencia su amante, quien es también la esposa de otro hombre conocido por el grupo, posiblemente otro integrante del clan. Más allá de todas las dudas surgidas debido al imprevisto, los sicarios acabarán con la pareja, y el jefe de la banda podrá, tal como le había pedido su mujer, volver a casa para cenar con la familia, tras comprar salsa para espagueti. Por otro lado, “Todos los ángeles

extraviados” cuenta la historia —cuyos detalles sólo son definidos de forma poco precisa— de un asalto a una fábrica maquiladora, donde un grupo de dos hombres y una mujer logra secuestrar a un empleado japonés, en apariencia el amante del mismo hombre que encargó el asalto, por razones que no se explican. La iniciativa delictuosa acaba mal y el japonés logra tomar posesión de un arma y, posiblemente, matar a sus secuestradores (aunque el autor no muestre esta escena).

V.3-a Cruce, poder y violencia

En la mayoría de los relatos de este libro se encuentra la narración de algún tipo de violencia, que depende de las relaciones de poder establecidas entre los personajes o de su posición personal dentro del contexto descrito. Aquí, los dos factores alrededor de los cuales dicho poder se articula son el espacio y el dinero. La línea que separa los seres humanos y que determina sus jerarquías, tanto a nivel concreto como simbólico, puede ser establecida, defendida, cruzada activa y libremente sólo por los que detienen el poder o que se consideran “útiles” o “inocuos” por parte de él. Entran los cuerpos “dóciles”¹¹⁰ (Foucault, 2005) y quedan afuera los que son “nuda vita”¹¹¹ (Agamben, 1995).

¹¹⁰ En *Vigilar y castigar* Foucault utiliza esta expresión para referirse, inicialmente, a los soldados. Al explicar el origen de la cárcel moderna, describe el surgimiento de un tipo específico de arquitectura, pero, sobre todo, de disciplina. Hace hincapié, en particular, en la función que esta ejerce en la formación de un cuerpo profesional formado por personas que, como los soldados en los ejércitos, “adaptan” (a través del entrenamiento, del vestuario, del peinado, etc.) y corrigen sus cuerpos para desempeñar sus obligaciones. Estos cuerpos, plasmados para su tarea, a su vez controlan otros cuerpos que llegarán a ser “dóciles”: los de los presos. En este caso, la disciplina de la cárcel, sus rituales, sus obligaciones, están hechas para “castigar” a los presos a través de la ordenación de sus cuerpos en el espacio, de la regulación de su tiempo, de la uniformización de estos a una disciplina común. Aquí utilizamos la expresión foucaultiana por distintas razones. En primer lugar, se propone que la frontera, militarizada, es un producto de la misma lógica moderna que ha llevado al surgimiento de las prisiones, tratándose de un dispositivo vinculado supuestamente con la defensa de un Estado. Además, como se ha anunciado, apostamos por leer la frontera como un territorio en el que conviven y se solapan lógicas biopolíticas y lógicas poscoloniales o neocoloniales. En este sentido, los cuerpos que, dócilmente, se adaptan a criterios de control basados en una selección enfocada en sus características personales (sobre todo su posición económica, laboral, étnica y nacional) son tanto los de los guardias, que reproducen un ritual de selección automatizado, como los de los mismos sujetos que cruzan, siguiendo dicho ritual, sometiéndose a una rutina automatizada y tratando en la medida de lo posible de ajustar su “forma de ser” a los requerimientos de esta rutina, dispuestos a esconder o “corregir” rasgos personales que se alejen de esta. Ante esto, proponemos que como extensión de los cuerpos dóciles en nuestros tiempos globalizados serían los papeles que permiten el cruce o, en caso de no tenerlos, una actitud obediente que trata de procurar dichos papeles de forma legal, haciendo más fácil la labor de rechazo de los “cuerpos ilegales”.

¹¹¹ En *Homo sacer* Agamben habla de la “nuda vita” para referirse a las existencias que, por no tener características que la hacen compatibles con un sistema social, “sobran” con respecto a dicho sistema. Estas vidas, no encajando con una determinada sociedad, no aportando nada desde el punto de vista económico o laboral, quedan sin derechos, dueñas sólo de la “nuda vita”. Este término llega entonces a definir existencias que no tienen otros atributos, derechos o deberes más allá de su existencia. Agamben ofrece distintos ejemplos y aclara que estos casos abundan en el “estado de excepción” (por ejemplo, los campos de concentración nazi). Siguiendo la lógica del prof. Agamben, quien también hace una referencia a los centros de detención para migrantes irregulares, opinamos que la frontera entre países del norte y países del “sur” constituye, en tiempos globalizados, el territorio preferente del “estado de excepción”. Los migrantes “irregulares”, quienes no tienen derechos de acuerdo con la ley del país al que quieren migrar, constituyen un ejemplo de “nuda vita”.

Empezando por el cruce representado en su sentido concreto, real, vinculado con la realidad fronteriza, “Recomendaciones”, “La fila” y “Muerte y esperanza en la frontera norte” cuestionan las relaciones de poder entre EE.UU. y México (y, a través de estas, entre Norte y Sur). La frontera descrita por Crosthwaite es una entidad pasivo-agresiva, una herramienta de organización de los cuerpos en el espacio, una selección de estos, de acuerdo con criterios económicos-políticos o étnicos. En términos foucaultianos (nos referimos aquí, en particular, a *Vigilar y castigar*), los mecanismos legales de control fronterizo tienen su específica disciplina, basada, por un lado, en la distribución (que hace más fácil la selección de los que pueden pasar y de los que, en cambio, no tienen libre acceso al Norte) y, por el otro, en los cuerpos dóciles de las guardias que vigilan sobre la frontera. Al mismo tiempo, se les exige —a los que quieren cruzar— demostrar ser ellos, también, cuerpos dóciles y aptos a la disciplina, a su lenguaje binario, a sus normas arbitrarias. Los guardianes (Migra y Aduana) resultan el ejemplo de lo descrito por Foucault como: “el soldado convertido en algo que se fabrica” (2005: 139), como el resultado logrado de un mecanismo de control y disciplina que debe reproducirse siempre igual a sí mismo y que, por lo tanto, en este caso, debe contar con sujetos cuya única habilidad debe ser esta capacidad de reproducción de normas que tienen que ser respetadas por las masas y a lo largo del tiempo, pero cuyo funcionamiento se basa en la precisión, en el control capilar de todas las acciones llevadas a cabo por cada sujeto que forma dicha masa.

Siguiendo los estudios de Foucault se entiende cómo, aún en nuestra época posmoderna, este tipo de control y gestión de los cuerpos se basa en innovaciones surgidas, en Europa, a partir del siglo XVIII:

En primer lugar, la escala del control: no estamos en el caso de tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales, como si fuera una unidad indisociable, sino de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo [...] A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar “disciplinas”. (Foucault, 2005: 140-141)

“Recomendaciones” y “La fila” testimonian, desde la ficción, una situación ya no sólo verosímil sino real que es posible de comprobar viajando de Tijuana a San Diego. El sujeto que quiere cruzar debe demostrar poseer ciertas características que hacen de él un elemento inocuo pero útil (por tener poder de gastar, o por querer/poder desempear tareas que los ciudadanos del país al que se viaja no quieren desempear); tiene que poseer un coche en buenas condiciones (el tratar de cruzar con coches rotos, particularmente sucios o viejos expone el sujeto que quiere cruzar a una posibilidad mayor, prácticamente a la certeza, de sufrir controles más duros o de ser rechazado). Es la identidad misma del sujeto que quiere cruzar la que se cuestiona en el momento

de establecer si puede tener acceso legal o no en el “primer mundo”, todo ello basado, más que en niveles de educación, en capacidades adquisitivas.

Si se consideran los tres relatos en su conjunto, resulta evidente cómo la libertad de moverse en el espacio, de cruzar la frontera, está a su vez determinada por otras fronteras. En los primeros dos cuentos el cruce se describe el intento de cruce como una experiencia “normal”, cotidiana: “La verdad es que no vale la pena el ajetreo. Te lo dice quien confiesa haber cruzado la frontera unas mil seiscientos treinta y dos veces” (Crosthwaite, 2002: 9). En el tercero, la suerte del personaje ya no es la misma: un solo intento le causó la muerte. La experiencia del cruce vivida por los narradores de los primeros dos textos resulta difícil, a menudo humillante, pero posible. Tanto que, desde el punto de vista narrativo, se da la posibilidad de la ironía, de la parodia producida por el estilo adoptado en el texto, el de un “manual de uso”. La frontera aparece un dispositivo grotesco, pero no invencible. Sus guardianes, “los Aduanas” y “los Migras”, desempeñan el papel de administradores de los cuerpos en el espacio, pero no parecen brillar por características intelectuales y, por lo tanto, el mecanismo del poder puede, hasta, invertirse (en el nivel del discurso, en el nivel “micro” del diálogo entre dos sujetos), gracias a la broma, gracias al mismo conocimiento de las reglas por parte de estos cuerpos transitantes. El ritual de la disciplina se subvierte a través de la puesta en evidencia de su sinsentido por parte del narrador. La frontera, con sus leyes y su lenguaje binario, se ridiculiza justamente evidenciando este mismo lenguaje binario:

Un diálogo típico podría ser así:

—¿Qué trae de México?

—Nada.

—¿Qué trae de México?

—Nada.

—Tiene que contestar “sí” o “no”. ¿Qué trae de México?

—No.

—Está bien. Puede pasar. (Crosthwaite, 2002: 11)

Aunque desde la parodia, Crosthwaite aquí parece dar un ejemplo plástico de lo que desarrolla Foucault, al referirse a las innovaciones disciplinarias llevadas en la época moderna por instituciones de control de masa como hospitales, talleres,¹¹² prisiones, y al afirmar con respecto a la atención que, en éstas, se otorga al “detalle” que “La disciplina es una anatomía política del detalle” (Foucault, 2005: 143). Esto implica que, incluso y sobre todo en los contextos y las instituciones de control “macro”, el control se ejerce sobre lo “micro”, sobre el sujeto mismo, definiendo esta actitud como una “racionalización utilitaria del detalle en la contabilidad moral y el control político” (Foucault, 2005: 143). En el cruce legal de la frontera esta atención minuciosa

¹¹² Lo que será puesto en relación con la experiencia de las maquilas en el siguiente capítulo.

al detalle y a la disciplina de los sujetos que quieren desplazarse está encargada a las guardias, a la vez productos de esta máquina disciplinaria y sujetos encargados para que dicha disciplina se mantenga, reproduzca y sea respetada.

El empoderamiento¹¹³ logrado en el plan del discurso (a través del conocimiento de las reglas de la “máquina fronteriza”) por parte de los que quieren cruzar la frontera es tan precario como su condición de objetos de la decisión de las guardias, de su arbitrio. No sólo porque la posibilidad del cruce depende de las condiciones personales de cada uno —los indocumentados pasarán por “espacios remotos, de difícil acceso; lugares que son custodiados con recelo por los más amplios recursos tecnológicos, helicópteros y patrullas ansiosas de comenzar la cacería” (Crosthwaite, 2002: 12)—, sino porque los que administran el espacio y la disciplina de la frontera también regulan su tiempo, a menudo con una lentitud tal que remite constantemente a su relatividad, a una extensión imprevisible que aumenta las dudas, el cansancio y, por lo tanto, las reacciones no ponderadas por parte de los cuerpos en la cola. Así lo vemos, por ejemplo, en este episodio:

El toyota [sic] delante de mí es el segundo en dar muestras de angustias. Intenta salirse de nuestra fila e invadir la del gringo. Es un acto loco que se topa con la furia de otros carros. Piso el acelerador para adelantarme hasta un punto que le impida retroceder. El gringo no conoce la misericordia y le tapa el acceso. El Toyota se vuelve una isla. Lo conduce una mujer. Parece que no entiende. No sabe qué hacer. Intenta regresar, no puede. (Crosthwaite, 2002: 16)

Estos cuerpos empiezan, así, a perder su postura disciplinada, su “higiene” normativa: sudan, algunos gritan, los niños lloran: “la niña deja de llorar cuando su mamá le da un golpe en la cara” (Crosthwaite, 2002: 17); “¿Ves mis manos? Están húmedas, se resbalan en el volante. Ya no escucho la música del gringo, perdida, adelante, perdida, adelante” (Crosthwaite, 2002: 17). Centrando nuestra atención en el cuerpo como “territorio” en el que se manifiesta el poder, podemos proponer una primera comparación. En el caso de la narración de Rosina Conde, como se ha visto, este poder produce cuerpos “marcados”, golpeados, amaratados. En su efecto extremo, rotos. Rojo-sangre y morado son los colores de los cuerpos-víctimas en Conde. Aquí (y se adelanta que se trata de una consideración provisional y parcial), el efecto del poder en los cuerpos de los ciudadanos que cruzan “legalmente” es su transpiración. Se trata de un efecto

¹¹³ De acuerdo con el diccionario de la Real Academia de la Lengua española el término correcto sería “apoderamiento”. Sin embargo, dicha palabra tiene un matiz distinto al del término que se ha utilizado (y que ha entrado en el vocabulario común). Apoderar significa “poner algo en poder de alguien o darle posesión de ello”. En cambio, el empoderamiento resulta un calco del inglés, “empowerment”, que tiene como significado “tener la capacidad de hacer algo” o “tener poder para hacer algo” (Maruri, 2011: 129-130). La diferencia está en una preposición: mientras el término considerado correcto por la RAE remite a “tener poder *sobre* algo”, el calco del inglés tiene el significado de “tener poder *para*” (130). Este segundo término ha sido preferido por parte de movimientos sociales, feministas, etc. justamente por vincular la idea de poder a un desarrollo del sujeto, sin que esto remita a la idea de una “posesión” concreta de algo. Se prefiere este término, aquí, por esta razón, por destacar la acción, la performance, la actividad del sujeto, y por haber llegado a ser el más utilizado en este sentido específico.

menos visible, pero que transmite una sensación de ansiedad, de cansancio, de incomodidad, que “diluye” la percepción de estar bajo el poder de *alguien*, pero que hace que esta percepción sea más larga, más presente. No estamos en frente a cuerpos cosificados, pero, sí, animalizados. Su vuelta a una condición casi animal los vuelve de repente poco aptos para la disciplina fronteriza, aumentando el riesgo de no lograr pasar el control de las guardias:

[...] unos llamados “Aduana” y otros llamados “Migra”. Los primeros (vestidos de azul oscuro) se interesan por lo que llevas contigo, que no sea fruta, que no sea droga; ellos suelen ser descorteses porque es parte de su trabajo, pero te dejan pasar algunas veces sin consultar tus documentos, sin mirarte los ojos, sin pensar en tu vida. Los segundos (camisa azul claro, casi blanca), en cambio, son seres terribles. Auscultan tu mirada intentando encontrar propósitos ulteriores. Quieren quebrarte, quieren hacerte confesar que buscas trabajo pues apenas te alcanza para mantener a tu familia. Quieren tener el gusto de arrojarte a los leones. (Crosthwaite, 2002: 10)

El ejercicio del poder aquí se concreta con la posibilidad de excluir, alejar, contener más allá de los propios confines del país rico a los que, con su condición económica, amenazan con poner en riesgo el bienestar (real o percibido) de Estados Unidos. Dicho poder, que se interpone entre el sujeto y su deseo, sus sueños o sus necesidades concretas, se manifiesta a través de la violencia verbal que, según el narrador, tiene como objetivo la humillación, el reconocimiento, por parte del que quiere cruzar, de sus condiciones de precariedad.

Cabe abrir un paréntesis y proponer otra —parcial— propuesta de lectura comparativa. Si, como hemos visto, la “familia” en Conde es un dispositivo de poder que regula lo privado a partir de “valores” públicos nacionales, claramente, se dan diferencias entre las familias de acuerdo con su clase social, formación cultural o procedencia. Sin embargo, el género y las normas establecidas por el sistema sexo/género, dentro de las familias descritas por Conde quedan siempre centrales, siendo un elemento de regulación “transversal”. Por su parte, la frontera en Crosthwaite —cuyo poder, lo repetimos, actúa de forma distinta, tal como las familias de Conde, de acuerdo con las condiciones económicas, sociales y con la procedencia de los y las que cruzan— mueve el origen de los “valores” propuestos. En este sentido, el dispositivo de Conde es nacional, mientras que el tipo de poder descrito por Crosthwaite es transnacional. Esto, evidentemente, no significa que las cuestiones de género sean sólo mexicanas. Nadie piensa olvidar, aquí, las luchas feministas en los Estados Unidos o en Europa. Sin embargo, como se ha demostrado, la familia de Conde es específicamente católica y mexicana. Por otro lado, al afirmar que la frontera remite a una idea de control transnacional no se postula una contraposición con lo local, con el territorio. Al revés, lo que se propone es que el tipo de poder narrado hasta aquí por Crosthwaite muestra una dinámica “transfronteriza” vinculada de forma muy estrecha con la clase media de un territorio particular: el territorio fronterizo. Por tanto, Crosthwaite nos está mostrando una dinámica “glocal”, situada en un territorio y en un contexto histórico específico; y

al hacerlo, nos enseña un mundo donde formas de control biopolíticas conviven con un control neocolonial.

El capital económico y simbólico determina la mayor o menor posibilidad de moverse por el espacio, esto es, la menor o mayor posibilidad de sufrir violencia, agresiones y, hasta, de morir al hacerlo. A nivel formal, destaca una diferencia fundamental: si el cruce legal puede ser realizado por el sujeto solo, el clandestino, en general, tiene que moverse en grupo. En el primer relato que narra el cruce “legal”, el narrador se dirige a una persona singular: “piensa en esto”, “no lo hagas”; en “La fila”, el narrador intradieético relata su experiencia personal. Tiene el poder de representar su propia vivencia en el espacio, testimoniando así también la situación de los demás que le rodean; es testigo activo, protagonista.

En “Muerte y esperanza en la frontera norte”, en cambio, la narración empieza de esta forma: “Les habían dicho que en los Estados Unidos había grandes oportunidades de trabajo” (Crosthwaite, 2002: 45). El sujeto, plural, no tiene voz, es el objeto del relato de un narrador extradiegético, que no ha compartido con estos migrantes su experiencia y que, por lo tanto, no puede testimoniar su punto de vista. Con respecto al autor, entendemos que hay una diferencia fundamental: los sujetos de este cuento proceden del sur, han llegado a Tijuana de otro rumbo, “[v]enían de Michoacán, de Oaxaca, de Guerrero, de Zacatecas, de Jalisco” (Crosthwaite, 2002: 45). Su condición económica también los sitúa en un nivel más precario del que ocupan tanto el narrador como el mismo autor, por supuesto:

Nadie había mencionado el frío.

Ellos no podrían cruzar por la ciudad. Por ahí estaba cabrón.

Ellos tendrían que ir al desierto, a las montañas.

El Coyote los condujo hacia donde sería más fácil la pasada, más largo el camino. Por ahí no habría vigilantes.

Nadie mencionó las bajas temperaturas; de haberlo hecho, se habrían traído por lo menos una chamarra (no falta un primo que preste una chamarra o un gabán). Ellos traían sus camisas, sus camisetas, pero nada que los cubriera del frío. Empezó una tormenta de nieve en el camino. Nadie mencionó la nieve. (Crosthwaite, 2002: 45)

La línea de división entre realidad y escritura, aquí, otorga una preminencia a la segunda; dicho de otra forma, la ficción está en mano de los sujetos cuyo capital simbólico les permite autorrepresentarse. A la vez, la palabra de la ficción se confirma territorio de rescate, de justicia, frente a las omisiones, las mentiras de la prensa oficial, de la escritura “informativa”. Como para demostrar la imposibilidad de la Providencia, la imposible existencia de milagros, el relato termina con varios fragmentos de la prensa, mexicana y estadounidense, fechados a partir del sábado de gloria y del domingo de Pascua hasta el sábado siguiente.

En este relato Crosthwaite no acude a la ironía y a la narración algo extrañada para llevar a cabo una denuncia precisa de la cara explícitamente violenta del control fronterizo. En los

recortes de los periódicos se atribuye la responsabilidad de lo ocurrido al operativo de control Gatekeeper (por empujar los indocumentados hacia caminos cada vez más peligrosos, con tal de no ser hallados y llevados de vuelta a México, o de ser presos). Sobre dicha herramienta de control, también se enseñan los distintos puntos de vista de la prensa mexicana y estadounidense y, dentro de esta última, de la prensa local (más conservadora) o de las columnas (que muestran un tono algo más diplomático, tal vez debido a la necesidad —todavía en los años en que se publicó el libro...— de mantener cierta formalidad en las relaciones entre los dos países a los lados de la frontera):

Abril 3. Sábado de gloria.

Sección local, prensa norteamericana: El Servicio de Inmigración al rescate de indocumentados abandonados. Se utilizan cuatro helicópteros para peinar la zona desértica y montañosa del este de San Diego. El operativo gatekeeper, ¿responsable?

[...]

Abril 9. Viernes

Sección local, prensa norteamericana: El servicio de inmigración está satisfecho por los resultados de gatekeeper. Se han arrestado miles de trabajadores indocumentados; la mayoría fue deportada. El director del Servicio de Inmigración y naturalización (INS) comentó: “Hemos descubierto los elementos básicos para que funcione nuestra frontera”. (Crosthwaite, 2005: 47-48)

Achille Mbembe (2011), hablando del régimen necropolítico, estudia el estado de excepción impuesto por los colonizadores a las colonias, incluso antes de los campos de concentración nazis. En estos, afirma, se llegó a normalizar la destrucción de los cuerpos, tras su conversión en seres considerados desechables o superfluos. Tras el fin del régimen colonial (o, en los contextos donde la colonización ha adquirido características distintas, de marco económico, aparentemente “suavizándose”) no es de extrañarse si, de esas prácticas de cosificación de los cuerpos, ha quedado más de un rastro, como enseñado por Daniel Castillo Duarte (1999) en el libro editado por Alfonso y Fernando de Toro que, justamente, se ocupa de hallar las tendencias y los fenómenos más evidentes de la poscolonialidad en América Latina.

Tan amplia premisa para llegar a una pregunta, obligatoria tras la lectura del último relato: ¿qué pasa en un régimen de colonización económica, a los cuerpos de los colonizados? Según sabemos, y tal como aparece evidente en los cuentos dedicados por Crosthwaite al acto concreto de cruzar la frontera, dos relaciones distintas se establecen entre personas y frontera, entre sus cuerpos y el espacio. Los que pueden llegar a ser “cuerpos dóciles”, esto es, útiles, con documentos listos o con recursos económicos y sociales rentables en el país de destino (normalmente, el país de donde procede la colonización económica), pueden desplazarse de forma legal, según la disciplina y la administración del espacio que se ha analizado antes. Los que, en cambio, no han logrado entrar en el sistema productivo impuesto por la economía de mercado, son cuerpos desechables, superfluos. El país económicamente colonizador no invierte

en su asesinato de forma directa, pero promueve formas de control específicas que, de hecho, hacen que la vida fuera del mecanismo de cruce legal sea, prácticamente, imposible. La frontera, en este sentido, es el lugar donde se está escenificando el estado de excepción al que hace referencia Mbembe y, también, Agamben (quien habla explícitamente de los centros de detención para personas migrantes), donde los colonizadores económicos rechazan la ola humana producida por sus políticas en los territorios-mercados conquistados. En este sentido, cabe recordar la relación entre la perspectiva biopolítica y la poscolonial, que encuentra en el racismo su anillo de conjunción. Al respecto, si es cierto que, como afirma Castro-Gómez haciendo referencia a *Defender la sociedad*, “Foucault mira el racismo como un dispositivo que se vincula con diversos contextos de guerra social y circula por diferentes cadenas de poder” (2010: 277), este racismo, según el filósofo francés, “atiende a la función de muerte en la economía del biopoder, de acuerdo con el principio de que la muerte de los otros significa el fortalecimiento biológico de uno mismo en tanto miembro de una raza o población” (2000: 232-233).

Los cuentos “El hombre muerto pide disculpas”, “Mínima historia” y “Todos los ángeles extraviados” se mueven de la frontera “concreta”, vinculada con el territorio (aunque sea bien visible la ubicación de los tres textos en la frontera norte de México), a la frontera “simbólica”, para representar la línea de división entre la vida y la muerte. En todos estos casos se trata de muertes violentas (o del peligro, de la amenaza de dicho destino).

En el primer relato la vinculación con la frontera se entiende gracias al epígrafe, extraído de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, donde Borges escribió que “nadie sabía nada del muerto, salvo ‘que venía de la frontera’” (en Crosthwaite, 2002: 33). Entre el protagonista —un escritor— y el sicario que ha sido contratado para asesinarlo, se establece algo que no puede ser definido correctamente como un diálogo. La narración está realizada por parte del primero, narrador intradieгético; del segundo se escriben las palabras, pero a nivel gráfico faltan guiones, comillas, y estas partes del texto están en cursiva, con una sangría que las empuja hacia el lado derecho de la página, donde forman columnas bien distintas del resto del texto. A nivel formal, la impresión que se obtiene de la lectura del relato es que no se trata en absoluto de un diálogo, sino de un doble monólogo, esto es, de la presencia de dos narradores intradieгéticos que no logran realmente establecer un intercambio. La frontera del diálogo parece, por lo menos en las primeras páginas del texto, imposible de cruzar.

A nivel semántico, la imagen del mar desempeña, por un lado, la función de confirmar la relación entre el protagonista-escritor y la frontera tijuanaense (esto se entiende por las muchas referencias a Playas de Tijuana que Crosthwaite ha distribuido en distintos textos a lo largo de su carrera, y que permiten afirmar que, para él, el océano es la metáfora de “su” frontera, un espacio

lirico que acerca, en este sentido, la experiencia de la memoria de este narrador a la del narrador de *Tijuanenses*). Por el otro, el mar adquiere el valor de algo que se puede definir un palpito de muerte: “Pienso en el mar, ese poder que tiene de arrastrar y atraer” (Crosthwaite, 2002: 33), “De nuevo pienso en el mar” (Crosthwaite, 2002: 35), “Pero su voz navega por encima del océano, rompiendo hielo, atravesando penínsulas” (Crosthwaite, 2002: 37), “Me habla del mar; puedo imaginar la fuerza de las olas. Nuestras embarcaciones se encuentran a la mitad del camino, podría saludarlo, podría desearle buen viaje” (Crosthwaite, 2002: 38). El mar es, a la vez, el territorio “literario”, la imagen poética que permite al escritor a punto de morir dar un sentido a su experiencia y explicar las relaciones de fuerza entre él y su asesino (las olas los acercan, los alejan, remiten al sentido de distancia imprecisa y difícil de controlar). Por el otro, es el territorio físico que nos dice algo sobre la procedencia del escritor-narrador, siendo, evidentemente, la península a la que hace referencia la de Baja California.

Esta doble vertiente metafórica-real juega con las relaciones de fuerza entre los dos sujetos del relato. La víctima designada utiliza imágenes de su repertorio; su capital simbólico es evidentemente superior al de su posible asesino. Este, quien afirma tener cierta cultura (a tal punto que emite juicios sobre el valor de los libros del escritor y le confirma su alto valor), es, sin embargo, simplemente alguien que asesina por dinero. Sin llegar a tener las características evidentes de un “sujeto endriago”, según la definición de Sayak Valencia, por su capacidad dialéctica, sus conocimientos literarios, no deja de ser un sicario, alguien que no puede negarse, finalmente, y que tiene que cumplir con el negocio que le ha sido encargado, tal como ya tuvo que hacerlo en distintas otras ocasiones. Hablando de una de sus anteriores víctimas, el *killer* afirma que tuvo que matarla porque, esta creyó reconocer personas conocidas en un manuscrito que el hombre le había enseñado (el asesino querría ser escritor también): “entendí que había cometido un error inexcusable al tratar de hacerlo cómplice de mis relatos. Extraje esta misma arma y tuve que realizar la deplorable labor de acabar con su vida en el instante” (Crosthwaite, 2002: 37). La jerarquía víctima (designada) y victimario está definida en este caso por el hecho de poseer un arma: “Pienso en el arma, un bulto imperceptible, una frontera que insiste en separarnos y señalar nuestras desigualdades” (Crosthwaite, año: 38) y, dos páginas después: “Su arma divide mi vida. En realidad esa frontera me aísla, me separa del resto, me deja solo” (Crosthwaite, 2002: 40).

Este texto en particular brinda la posibilidad de interrogarse sobre la representación del mal, antes aún que sobre la de la violencia. El doble plano realidad/literatura presente en “El hombre muerto pide disculpa” (y fortalecido por el epígrafe de Borges, así como por otra referencia a un tópico vinculado con el escritor —“Me creí ahogado en un mar cuyas olas

ascendían igual que los estantes infinitos de la mediocre *biblioteca* en que se había convertido el mundo” (Crosthwaite, 2002: 37; la cursiva es mía)—, impone volver a interrogarse sobre la naturaleza de este mal, de esta violencia. El significado del mal, aquí, se puede llegar a entender sólo si se vincula con el contexto concreto en el que estos relatos han sido escritos, contexto donde, de acuerdo con Sayak Valencia, se halla la presencia de un “mercado gore”:

un campo específico del capitalismo en el cual se comercializa, a manera de “mercancías” y “servicios”, productos vinculados con el necropoder y las necroprácticas, asociadas a técnicas de violencia extrema, como: venta de drogas ilegales, de órganos humanos, de violencia intimidatoria, de asesinatos por encargo, de esclavismo sexual o doméstico de personas, así como de imaginarios violentos en los cuales el derramamiento de sangre es el principal protagonista. (Valencia, 2016: 77)

Con esto, no se quiere afirmar que Crosthwaite promueve este tipo de estética, sino que sus textos nacen en un contexto donde este es el mercado más común y visible en el que vender ciertas formas de representaciones. Cabe volver a la polémica entre Lemus y Parra desde las páginas de *Letras Libre*, donde el primero afirmaba que toda literatura del norte es una literatura sobre narcotráfico. Discrepamos de esta afirmación y, con Parra, aquí se opina que narcotráfico, violencia y sicarios forman parte del contexto y que, por lo tanto, desde esta perspectiva entran en los textos de nuestros autores. Por cierto, también cabe iluminar la diferencia en el uso que dichas imágenes tienen en los textos de cada escritor, siendo Yépez el que más le hace un guiño al mercado, aunque, oficialmente, sólo para establecer con este una polémica, y Rosina Conde la que, también por razones anagráficas, muestra el menor interés hacia el género que ahora se define “narco”. Entre estos dos polos se sitúan los demás autores de los que nos ocupamos, con una tendencia general: las autoras muestran un interés mayor en el estudio de la violencia en la dimensión privada, mientras que, los hombres, no pierden de vista el contexto, las referencias extratextuales bien conocidas al público cuando se habla de sicarios, asesinatos por encargo, tortura. Crosthwaite, quien, como afirmaría Yépez, es un autor “centrípeto”, conoce el mercado editorial, pero, por lo general, su uso de la ironía desmonta y reduce lo glamuroso de las narraciones violentas, su posible “fascinación”.

Sin embargo, cabe interrogarse sobre el significado filosófico de la representación de la muerte, o de su amenaza, así como de la violencia y de su amenaza, y no se puede ignorar un trabajo como el de George Bataille. Afirma Rafael Conte, en su introducción a *La literatura y el mal* (1971), que “George Bataille intentó abarcar lo inabarcable, escribió para expresar la impotencia de la escritura, e inmoló su obra en esta imposibilidad” (1971: 16). El mal estudiado en la obra de Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet interesa a Bataille por su dimensión filosófica, como elemento que niega y afirma el bien, a la vez. Afirma Bataille que “El Mal —una forma aguda del Mal— que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos

así lo pienso yo, un valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una ‘hipermoral’” (1971: 28). Sin lugar a duda, la dialéctica entre literatura y mal está presente en el relato que nos ocupa ahora y, en general, en toda la obra de Crosthwaite. Pero ¿Crosthwaite juzga la literatura ‘culpable’? Y la presencia del mal en ésta, ¿tiene la característica filosófica que se acaba de citar, que hace del Mal un elemento necesario a la hora de afirmar el Bien?

Se propone que así no es y se tratará de explicarlo a partir del relato en cuestión. En “El hombre muerto pide disculpa” la literatura, que también está vinculada con la dimensión personal-lírica del protagonista-escritor, es un hecho social. Destaca su característica práctica (se dan referencias a la casa del escritor, a los lectores que entienden o no entienden ciertos textos, al deseo del sicario de escribir, etc.). Tal vez la literatura no es “inocente” (resultará más fácil interpretar la relación entre ética y escritura en Mayra Luna, así como ha resultado clara en Conde, mientras que en el caso de Crosthwaite y Yépez este tema merecería tal vez una investigación aparte). Sin embargo, es en un nivel práctico, concreto, donde, en este cuento, la literatura “salva” el protagonista-escritor (o por lo menos así parece, pues el final queda abierto). Adelantando, en este sentido, una pregunta que resultará central en el capítulo dedicado a Yépez, y queriendo averiguar si nuestra apuesta por una interpretación “situada” de los fenómenos descritos en este corpus es correcta, la cuestión es: ¿en este caso se puede dar una lectura diacrónica de la violencia junto con otra sincrónica? ¿Hay espacio para una interpretación “ontológica” de la violencia, tal como ha sido teorizado por Bataille con respecto a otros textos? En el caso de las obras de Crosthwaite, se plantea aquí que no, y que hay que confirmar una lectura que interpreta esta violencia desde el capitalismo y el neoliberalismo, situándola en la frontera entre México y Estados Unidos, en los años “cumbre” de la globalización.

A pesar del tiempo que ha transcurrido y de su conversación, no he encontrado el ímpetu para responder. Soy ese adolescente que por primera vez decide enfrentarse a la autoridad de su padre, pero que aún no dispone del valor para hacerlo. [...] De todas las últimas frases que podría decir un hombre cuando está a punto de morir, sólo digo unas cuantas palabras inseguras, titubeantes: que me gustaría leer sus historias, que todavía debe haber una oportunidad para hacerlo, que también busco mi alma gemela en un libro. [...] regresa su mirada triste, apenada. Sonríe con pesadumbre; nada tiene que decirme. Su silencio podría construir un largo puente. Sólo se encoge de hombros. Enciendo el motor y el auto avanza. Los personajes de mi vida desfilando aún por callejones y veredas. Veo al hombre por el retrovisor: poco a poco se pierde en la distancia, en la oscuridad, en el horizonte. Gira en mi mente (y gira y gira y gira) la idea de no haberme despedido de él. En este momento me parece una imperdonable descortesía. (Crosthwaite, 2002: 42)

Más allá de no saber si es intención del autor anular o, simplemente, aplazar a otro cuento, a otras páginas, la muerte del narrador-protagonista, dos elementos tienen aquí especial relevancia. Hasta este punto de la narración, la víctima designada ha sufrido el poder de la palabra del sicario, sin tener el valor de contestarle. Ahora, al terminar la reunión, cuando recuerda la autoridad de su

padre (que lo dejaba callado, también), tiene el valor de utilizar el único argumento que conoce: la literatura y su poder concreto. En este campo, el narrador-escritor tiene poder simbólico y material, en este campo es “el padre”, la autoridad. Decide entonces proponer a su futuro asesino que le enseñe sus escritos. A partir de este momento las relaciones de poder cambian, el narrador-protagonista recobra el valor de su palabra, mientras que el otro se calla. Volviendo a la pregunta sobre qué tipo de relación se establece entre la muerte y la literatura, se entiende como, por lo menos en estos textos, dicha relación es contextual, no ontológica. La relación ética o moral entre el mal y la literatura, nos sugiere Crosthwaite, tiene que ver con la presencia y las reales características de las palabras y de la expresión del Mal (esto también representado como hecho concreto, con un sicario que no disfruta particularmente su papel, ni su poder) en el entorno donde se sitúa su narración.

“Mínima historia” vuelve a representar la experiencia de sicarios y de sus víctimas. En este caso, sin embargo, Crosthwaite cuenta una situación tan “normal” para los protagonistas-asesinos, que parece rutinaria. Desde el punto de vista formal, la falta de excepcionalidad del texto se representa ya a partir de los nombres de los protagonistas, que dependen de su función: Sujeto (la víctima), Líder, Chofer, Acompañante, Vigía, Mujer Rubia. Todos ellos siguen distintos lugares comunes, que hacen de este relato uno de los menos interesantes del libro, a no ser por cierta ironía que, justamente, en la exasperación de los lugares comunes tiene su herramienta principal, así como en los diálogos, donde algunos rasgos personales de los protagonistas se llegan, finalmente, a conocer. La vida de Sujeto tiene menos valor que el tiempo que la banda emplea para asesinarlo. En particular, Líder, parece preocupado por la tarea que le ha encargado su esposa: volver a casa en tiempo para la cena, sin olvidar traer la salsa de espagueti.

No se puede llegar a afirmar con certeza que Crosthwaite quisiera escribir el clásico relato de sicarios o, más bien, burlarse del género (inclinándonos más bien por esta segunda opción).

La vinculación del relato con el mundo de la criminalidad se da, una vez más, en el propio epígrafe del texto. La referencia extratextual, en este caso, es un corrido de Chalino Sánchez, en el que se señala: “Trae una pistola escuadra / con un tiro siempre arriba; / no la quiere pa’ hacer daño, / sólo defiende su vida” (Crosthwaite, 2002: 51). A lo largo del cuento, además, este tipo de referencias intertextuales de corte musical se multiplican, debido al hecho de que los hombres, quienes esperan dentro de un coche, están escuchando la radio, y el líder “cambia de una estación a la otra, hasta que se topa con la voz de Chalino” (Crosthwaite, 2002: 54), aunque luego se revele ser un “copión”. Jugando con el concepto de metarrelato, Crosthwaite no renuncia a contar que el corrido escuchado por los hombres en el coche habla de “unos tipos que persiguen a otro para matarlo” (Crosthwaite, 2002: 55).

Esta referencia al corrido es, en cierta medida, “tramposa” o problemática a la hora de situar a Crosthwaite con respecto a la estética más común, hegemónica, en el sentido de que los corridos (y los narcocorridos, específicamente) forman parte de la industria del espectáculo *mainstream*. Tal como se ha adelantado en el marco teórico, aquí se sugiere que nuestros autores pertenecen a lo que Hal Foster ha definido como un “posmodernismo de resistencia”, que deconstruye críticamente la tradición, pero “no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas” (2008: 12). Hablando de pastiche, tomamos la definición dada por Jameson, que lo opone a la parodia. En particular, Jameson afirma que el primero es “una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico” (2008: 170). Antes, se ha afirmado que la referencia al corrido es, en Crosthwaite, “tramposa”, y aquí lo confirmamos, así como resultan tramposas las escenas de violencia, que requieren ahondar bastante antes de “situar” a nuestro autor con respecto a la polémica de Valencia contra la “fascinante violencia” de cierta narrativa.

Vamos por parte, dejando la respuesta al segundo tema para las páginas siguientes. ¿Crosthwaite realiza una representación “neutra” del corrido? ¿Lleva a cabo esta representación por tratarse de un motivo literario en boga? Si enfocáramos nuestra atención sólo en este cuento, podría parecer que sí. Debido a la forma en que el relato está escrito, podríamos no notar aquella ironía que marca la diferencia entre pastiche y parodia. Sin embargo, no es posible afirmarlo, por dos razones. La primera es la importancia fundamental que la música tiene en toda la obra del autor. A través del nivel intertextual es evidente que las referencias musicales son el enlace más fuerte que el autor tiene con su territorio, es decir, dichas referencias son una huella de sus vivencias personales, líricas. No existe distancia, no existe “neutralidad” porque el autor mantiene con la música una relación sentimental, siempre, a lo largo de casi toda su producción. Los Platters, Santana, los grupos de corrido son la ficha sonora de una existencia con raíces profundas en Tijuana y Playas.

El segundo aspecto es, justamente, la ironía. Esta, lejos de ser una demostración de lejanía, de “neutralidad” del narrador con respecto a su objeto de narración, aparece como otro elemento intertextual y está presente también cuando se da algún tipo de involucramiento emotivo. La ironía es un recurso que el autor utiliza para suavizar el elemento emotivo, pero no para negarlo. Otra vez queremos recordar la importancia del volumen *No quiero escribir no quiero*. Aquí, en “Dios le habla a Santana”, dedicado a Regina Swain, Crosthwaite da una muestra de cómo el amor a la música, el amor a la mujer y el amor a Tijuana van de la mano, con una elegancia, esto sí, que sólo la ironía puede brindar.

Por otro lado, y volviendo a la referencia al corrido presente en distintos relatos del autor, y, en particular, en “Mínima historia”, proponemos que su presencia en los textos se tiene que leer como una parodia, en la medida en que el autor está haciendo una crítica a la comercialización y a la banalización de ciertas narrativas, pero no a los corridos. Una prueba más, que se espera definitiva, es el hecho de que Crosthwaite ha escrito una novela, *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001),¹¹⁴ que, justamente, es un homenaje al corrido, a través de la historia de una pareja de amigos y músicos. Otra vez la amistad, el encuentro y desencuentro de los dos chicos, que tiene como telón de fondo la sospecha de la homosexualidad y la relación con Dios, logran quedar en un plan “liviano” y elegante gracias a la ironía, que, sin embargo, no quita la dulzura al relato. Si se da una crítica es a la industria musical, no a la música en sí misma. En este sentido, es claro que Crosthwaite conoce bien el contexto en que ciertos corridos se producen, y claramente no podemos no tener en cuenta este aspecto extratextual. Pero en Crosthwaite no hay exaltación de ciertos aspectos vinculados con el corrido —antes que nada, el narco—. En “Mínima historia” se da, entonces, una banalización, no una glorificación.

En esta línea, nos remitimos a las reflexiones de Monsiváis, quien sintetiza la relación entre los narcos y su imagen pública mediante la interpretación del posible pensamiento de un narco y al afirmar que: “No éramos así hasta que distorsionaron nuestra imagen, y entonces ya fuimos así porque ni modo de hacer quedar mal a la pantalla” (Monsiváis, 2004: 35), por lo que destaca el poder que la industria del espectáculo tiene sobre la difusión del *narcofashion* —de acuerdo con un término utilizado, entre otros, por Diana Palaversich en “The Politics of Drug Trafficking in Mexican and Mexico-Related Narconovelas”— y, hasta, sobre la percepción que los narcos tienen de sí mismos. La erudita cuenta cómo hasta los años 80 la imagen de los jefes del narco que se encontraba en la literatura y en otras formas culturales era básicamente negativa. La “glorificación” de estos sujetos es un hecho posterior y, de acuerdo con ella, típica de las clases populares. Palaversich usa el término *narcofashion* para referirse a una cultura que se encuentra más allá de la literatura o del arte y que está presente en la vida cotidiana de varios sectores de la población.¹¹⁵

Por lo general, hay muchos casos en que los narcocorridos han dejado huellas en las novelas. Por ejemplo, la historia contada en la novela *Una de Malverde* se parece mucho a la cantada en el corrido “Una camioneta gris” (1989, Los Tigres del Norte); y *La Reina del sur* (2002) de Arturo Pérez Reverte fue inspirada por el corrido más famoso de los Tigres del Norte, *Contrabando y traición*

¹¹⁴ Se refiere a la fecha de publicación original. Aquí se ha consultado la edición de 2010.

¹¹⁵ Entre las obras citadas por ella como ejemplo de una “normalización” de los fenómenos relacionados con el narco está también la soap opera “Todo por amor”, transmitida por TV Azteca, una de las tres emisoras de televisión más importantes del país.

(1974)¹¹⁶. En este caso las referencias intertextuales cumplen un círculo completo porque Los Tigres del Norte, tras leer la novela de Arturo Pérez Reverte, compusieron otro corrido titulado *La reina del sur*. Aún más, en la misma novela de Pérez Reverte, que él mismo describe como un narcocorrido de 500 páginas, entre los personajes aparece Élmer Mendoza, sin duda el escritor más popular de novelas sobre el narco. De acuerdo con Diana Palaversich hay tópicos de la literatura latinoamericana que se encuentran en la narcoliteratura. Uno de estos es la presencia de los “caciques” o los hacendados, figuras masculinas y patriarcales, ahora reemplazadas por los jefes del narco. De hecho, no podemos pasar por alto que los narcocorridos han sido prohibidos en algunos estados de México, pero hay quienes opinan que prohibirlos bajo el argumento de que así se combate el tráfico de drogas, es sólo una estrategia efectista y falaz. Esta es también la opinión del profesor José Manuel Valenzuela Arce, quien ha dedicado a los corridos y a la razón de su *appeal* el libro *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México* (2002).

Volviendo al tema de la masculinidad y de su relación con la identidad nacional, los narcocorridos están en una línea de continuidad con la exaltación de ciertos valores “masculinos”: el valor, el no tener miedo a la muerte, el desprecio a la legalidad son elementos que —citando nuevamente a Domínguez—, vinculan lo masculino, lo “criminal” y lo nacional. En este sentido el narcocorrido se puede leer como un “dispositivo masculinizante”, sobre todo debido al poder de enunciación otorgado por las radios locales y nacionales. Además, el narcocorrido “actualiza” el patrón masculino en un terreno neoliberal, llegando a ser el himno de un tipo específico de hombre, el que, a partir de una posición marginal, sin recursos, encuentra en el contrabando, la droga o el trabajo de sicario, su forma para rescatarse, para demostrar, con el comercio de la violencia y la acumulación de capital gracias a esta, ser “hombre”. El narcocorrido, hoy, es la ficha sonora de los sujetos endriagos. En este panorama, Crosthwaite, deja clara su opinión sobre masculinidad y narcocorrido con una referencia simple, cotidiana, tan pequeña y barata como un bote de salsa que el sicario (y no uno cualquiera, sino el Líder), debe de comprar antes de volver a cenar a casa, tal como le exige su mujer.

Otra vez tenemos que marcar la diferencia entre lo glamuroso de la representación realizada por la industria cinematográfica y musical, por un lado, y la realidad, por el otro. Los que se han opuesto a la censura propuesta (y en ciertos casos llevada a cabo) contra los narcocorridos subrayan su inutilidad, por tener los narcocorridos sus raíces profundas en la corrupción y la impunidad, pero también en los problemas estructurales y económicos. Hoy, para un campesino mexicano resulta más útil cultivar marihuana que maíz, debido a las reglas del mercado e incluso a tratados económicos como el NAFTA. De acuerdo con Noemie Massard: “el narcocorrido plasma

¹¹⁶ En realidad, las letras de este corrido, conocido inicialmente como “La Camelia”, fueron escritas inicialmente por Ángel González en 1972. Sin embargo, la versión de Los Tigres... fue la que llegó a ser famosa.

una visión parcial pero creíble de lo que es el narcotráfico” (en Cruz, 2012: s/p), al relatar cómo y por qué al mexicano de las clases populares le “conviene” convertirse en traficante de drogas. Cita como ejemplo a Los Pumas del Norte, que cantan lo que sigue en el narcocorrido “El Agricultor”: “Por ambición al dinero / me metí en el contrabando. / No soporté la pobreza, / las promesas me cansaron. / Me estaba muriendo de hambre / y todo por ser honrado [...] Hoy tengo mucho más dinero / y vivo como quería. / Sigo siendo agricultor, / nomás cambié de semilla”.

La corriente del narcocorrido “americano” (o sea, la que se ha difundido al otro lado de la frontera, en los Estados Unidos) se descubre actualmente en el llamado “movimiento alterado”, también conocido como “corridos enfermos”, que celebra el uso excesivo de la violencia. De acuerdo con algunos críticos los narcocorridos cumplen, indirectamente, la función de hacer del narco un anhelo, de presentarlo como una alternativa para destacar en la vida; ya sea en lo económico, en la valentía o en la invulnerabilidad ante la ley. No obstante, solucionar el problema con la censura, según Juan Carlos Ramírez Pimienta, investigador de la Universidad Estatal de San Diego, California, “Es como pensar que si se hubieran prohibido los corridos de la Revolución, no se hubiera realizado este movimiento armado, o que impidiendo la música de José Alfredo Jiménez se disminuirá el índice ético de la población, o cavilar que prohibiendo a Paquita la del Barrio mejorarán las relaciones de pareja. Tiene esa misma connotación” (en Cruz, 2012b: s/p).

Recordar con este breve paréntesis una parte del debate acerca del narcocorrido ha sido necesario para medir el “peso” de la referencia de Crosthwaite a este, en “Mínima historia”. Sin embargo, como se ha avisado, dicho énfasis en la representación de la violencia no se encuentra en el texto de Crosthwaite. A nivel semántico prevalece la espera. El grupo de hombres durante muchas páginas no puede realizar el plan que les ha sido encargado, como Sujeto y Mujer Rubia deciden pasar unas horas en hotel juntos, confirmando tener una relación extraconyugal. La representación del asesinato se reduce a poco más de una media página, y falta por completo cierta complacencia en la narración de la violencia. El tono es frío, las palabras sólo parecen tener su dimensión denotativa, prevalece la función informativa del discurso, con ciertas “deudas” procedentes del imaginario cinematográfico:

Ráfaga sobre Sujeto: cabeza oreja cuello hombro muerte instantánea (veintidós balas).
Disparo perdido pierna izquierda mujer.
Expedition acelera, desaparece.
Última ráfaga parabrisas mil pedazos.
Acompañante descarga sobre Mujer Rubia: frente cara pecho muerte instantánea (diecisiete balas).
Grand marqués entra lateral, sale carretera, poste de luz.
Uno encima de otro; Sujeto y Mujer.
Cuerpos posición inverosímil.
Impactos múltiples en Brand marqués.

Mañana foto en periódicos. (Crosthwaite, 2012: 57)

No hay aventura real en el relato, falta cualquier tipo de emoción, a parte el aburrimiento por una tarea rutinaria y la prisa. Tampoco aparece el suspense, pues el epílogo no presenta ninguna sorpresa o preocupación por parte de los hombres que forman el bando. De esta forma, se propone que este tipo de narración insiste en lo que ya se ha descrito con respecto a “El hombre muerto pide disculpa”. La violencia en estos textos forma parte de la realidad cotidiana y, por lo tanto, pierde en estas narraciones *appeal*, emoción, sorpresa, como valor o trascendencia a la hora de iluminar aspectos filosóficos o vinculados con el alma humana en sentido general. Se trata, más bien, de una violencia explicada por formas de poder tanto prosaicas como económicas: dar la muerte se ha transformado en un negocio que permite vivir, el cuerpo muerto de las víctimas siendo el resultado de un día de trabajo productivo para los sicarios, el último resultado de un largo proceso de cosificación del ser humano, a su vez consecuencia del capitalismo en su etapa más desarrollada, tal como justamente ha explicado Sayak Valencia a través de su definición de sujetos endriagos.

La violencia exasperada, exhibida, tan gratuita como para no conocer ni siquiera sus causas es, en cambio, objeto del relato “Todos los ángeles extraviados”. El narrador intradiegetico es uno de los componentes de la banda que ha secuestrado el empleado japonés de una maquila. La frontera, en este caso, como en los dos textos anteriores, sigue siendo la línea entre vida y muerte y, tal como acontece en “El hombre muerto pide disculpa”, se produce un cambio de roles entre víctima y verdugo. También en este caso, como en el que se acaba de recordar, sin embargo, el final queda abierto: la última imagen nos muestra el japonés, quien, tras lograr liberarse, toma una pistola y la apunta contra sus secuestradores.

Otra vez vuelve el diálogo entre metáfora y realidad, entre literatura y territorio, y, una vez más, el primer polo de este binomio se halla expresado en el epígrafe: “Todos somos ángeles expulsados del cielo” (Xhevdet Bajraj en Crosthwaite, 2012: 61). Otras fronteras serán cruzadas de forma violenta a lo largo de este cuento: la línea entre amor y muerte y, sobre todo, la frontera entre verdad e ilusión, vinculada con la primera. La caída de los ángeles es la metáfora de la desilusión. Por razones desconocidas, Lucas, el hermano de Mazzy, la mujer quien lidera el grupo que asalta las oficinas para secuestrar al japonés, es (o era, o fingió ser, sin que los detalles se aclaren a lo largo del cuento) el amante del japonés. El narrador es el amante de Mazzy, y sospecha que la mujer lo haya traicionado. En ambos casos, la conciencia de haber sido traicionado coincide con la de estar a punto de morir. La frontera entre amor, desilusión y muerte se encuentra en un punto del relato donde la posición de poder de cada persona se establece, marcado por el narrador con la pregunta: “Imbécil, ¿aún crees en el amor?” (Crosthwaite, 2012:

65), dirigida una primera vez al japonés y, luego, repetida por el narrador al hablar de sí mismo. El cuerpo de Mazzy se describe como un premio, la recompensa con la que sueñan los dos hombres del grupo, liderados por ella. Por un momento, parecería aquí que las relaciones de poder entre hombre y mujer se hayan invertido. Sin embargo, justamente esta característica del cuerpo de la mujer, descrita siempre como objeto del deseo masculino, no hace de ella otra cosa sino una musa, una musa traicionera.

V. 4 *Estrella de la Calle Sexta* (2000)

De los tres textos que componen *Estrella de la Calle Sexta* (2000)¹¹⁷ —“Sabaditos en la noche”, “Todos los barcos” y “El gran pretender” (ya publicado como novela corta en 1990)— el tercero es el que muestra dinámicas de poder más explícitamente asociadas con formas de violencias.

A nivel general, lo que hace de la narración de Crosthwaite algo nuevo y original con respecto a Tijuana (junto con los otros autores aquí analizados) es la unión de dos elementos, muy visibles en este libro: el papel del tiempo, tanto colectivo como individual, y la contraposición de dentro y afuera, que hace hincapié en la dimensión concreta de la ciudad como en la de sus barrios. En este sentido, la frontera se mueve dentro de los barrios y se multiplica en muchas y distintas fronteras. Incluso un elemento como la violencia, que parecería confirmar los estereotipos con que se ha relatado Tijuana, cobra un sentido distinto y opuesto de acuerdo con Crosthwaite, porque contribuye a dibujar la imagen de un lugar familiar, que tiene que ser defendido.

Lo que permite a Crosthwaite salir de los maniqueísmos en *Estrella de la calle Sexta* es una narración subjetiva, donde la ciudad está directa o indirectamente vinculada con episodios biográficos de los personajes y con sus emociones. Los múltiples y heterogéneos puntos de vista nunca llegan a coincidir y a crear una perspectiva global o estereotipada sobre la ciudad. Crosthwaite cuestiona el carácter exclusivamente nómada y utópico de las identidades de la frontera, aunque —como se ha visto con respecto al análisis de *Instrucciones para cruzar la frontera*, y como se verá en Yépez—, juegue también con una lectura metafórica del espacio fronterizo, utilizando dicha metáfora como una herramienta hermenéutica que permite iluminar incluso aspectos concretos del entorno y de la vida de los sujetos reales dentro de este. En su Tijuana permanecen líneas de división entre clases sociales, géneros y sujetos con vidas a veces profundamente distintas. Sus personajes representan un ejemplo de lo que, de acuerdo con Tabuenca Córdoba (1997), sería un sujeto fronterizo con profundas raíces familiares y culturales

¹¹⁷ Se trata de la fecha de publicación original; a partir de ahora se hará referencia a la edición de 2009.

en la región. La narración de Crosthwaite en este texto hace hincapié en los elementos locales, justamente los que han quedado algo afuera de la discusión sobre la ciudad como modelo cosmopolita de la posmodernidad. Diana Palaversich (2012) propone que los narradores de las obras de Federico Campbell y de Crosthwaite son caminantes que hacen recorridos seguros por los pasillos de su memoria, a través de la cual reconstruyen los episodios símbolos de la historia colectiva y personal.

En el caso de “Sabaditos en la noche”, el protagonista sólo recorre unos cien metros desde la esquina donde pasa su tiempo mirando cómo la gente anda, corre y conduce, hasta el bar donde se emborracha. En su caso se puede hablar justamente de un contrapunto entre la imagen de Tijuana en movimiento constante y la Tijuana de los que se quedan y miran al movimiento de los demás como algo ajeno pero aceptado.

Un elemento central a la hora de mostrar esta tendencia de Crosthwaite a representar la ciudad como un lugar donde se pueden tener raíces, es el tiempo. Las referencias al pasado son constantes tanto en el primer cuento, “Sabaditos en la noche”, donde la reflexión tiene un carácter individual; como en el tercero, “El gran pretender”, donde se refiere a la dimensión colectiva del barrio y a su transformación. En este segundo texto la narración se lleva a cabo a través de la sucesión de dos momentos distintos, gracias a un montaje alternado: por un lado, se encuentra el presente del narrador, quien sin embargo es una voz interna a la comunidad ciudadana, y, por el otro, el presente de los acontecimientos narrados por él. De esta forma su visión personal se vincula a la vida de sus compañeros del vecindario y desempeña el papel de un comentario nostálgico, alternando presente y pasado.

Paradójicamente, incluso el segundo cuento, “Todos los barcos”, en parte distinto de los demás, confirma esta centralidad del tiempo y de la memoria. El protagonista, un chico estadounidense que acaba de cumplir dieciocho años, está obligado por el hermano a celebrar su cumpleaños en Tijuana. Mientras sus amigos buscan los atractivos de la ciudad (alcohol, mujeres y droga), el protagonista aparece atrapado en su memoria y en el recuerdo de la chica que ama al otro lado de la frontera. Aunque sin quererlo, Tijuana resultará vinculada con su vida y con una fecha tan importante como la en que llega a ser adulto.

El cuento presenta también motivos de interés vinculados con la representación, en este, de la dinámica de poder y comercio entre mexicanos y estadounidenses. Por un lado, se hace visible la dependencia económica de los mexicanos con respecto a Estados Unidos: todos los comerciantes, así como los meseros, hablan un inglés perfecto. Todos los que viven gracias a la venta de bienes y servicios a los estadounidenses son en cierta medida cómplices de una cultura híbrida, que requiere incorporar cierto vocabulario del vecino. Por otra parte, tal como ha sido

afirmado por Cota (2007), se producen formas de resistencias (o de intentos de resistencia, aquí se quiere matizar), tal como se ha mostrado en el capítulo anterior, con respecto a los relatos incluidos en el volumen de Rosina Conde *En la tarima*, y, en particular, en “Viñetas revolucionarias”, sobre la prostitución. Observa Cota que se da un “modo de resistencia que se manifiesta en la adquisición y apropiación de ciertas cualidades extranjeras para dominar el turismo y vender con éxito mercancías y servicios” (2007: 147). Cota aclara su interpretación sobre la imagen fronteriza ofrecida por este relato, afirmando que:

la representación de Crosthwaite [...] parece ser a primera vista una confirmación de la ‘leyenda negra’ como única condición fronteriza. [...] No obstante, al recalcar en el cuento que los principales clientes y, por lo tanto los principales partidarios y creadores de estas imágenes estereotípicas son los turistas de Estados Unidos, el cuento propone que en Tijuana, como en todo el espacio de la frontera norte de México, las rayas del ¡zonkey!¹¹⁸ son construcciones extranjeras, exclusivamente pintadas para extranjeros. (Cota, 2007: 149)

La frontera ya no es sólo un elemento espacial sino temporal. En “Sabaditos en la noche” el tiempo es un elemento que lleva a la formación de una identidad. El protagonista afirma:

Bueno, la verdad es que en la historia del ser humano hay delante y patrajes, y si pudiera hacerte un dibujo pensarías que es una carretera, smón, pensarías que es un mapa porque eso es la vida, rectas, curvas, vados, puentes, accidentes... Mira esta raya: el punto de origen es cuando naces, luego le sigues y pasa tu infancia y adolescencia y por allí el camino empieza a convertirse en dos. En esa época tomas decisiones elementales que bien podrían cambiar el rumbo de la carretera. (Crosthwaite, 2009: 32)

El protagonista aquí se refiere a su propia existencia y a los acontecimientos que lo han llevado a elegir una esquina de una calle de Tijuana como lugar donde quedarse. El espacio y el tiempo en este caso coinciden, en el sentido de que cambian en el mismo momento para el protagonista, quien perdió a su hija por un accidente en la carretera:

Se me acabó la paternidad justo en este punto de la carretera, mira, aquí donde la curva se vuelve muy pronunciada, donde es peligroso, donde uno debe bajar la velocidad porque si no... A partir de ese instante el camino volvió a cambiar, dio una vuelta en u, se desgradó, se acabó el asfalto, se volvió terracería... Así fue cómo volví a nacer. (Crosthwaite, 2009: 35-36)

Retomando las teorías de Canclini y el debate sobre el conflicto en Tijuana,¹¹⁹ en *Estrella de la Calle Sexta* Crosthwaite ahonda también en las contradicciones que son parte del territorio. El conflicto está presente en las distintas “fronteras” que se hallan a lo largo de la narración y que separan los personajes por clases, por género, por experiencias de vida. En “El gran pretender” se lee: “Si se muere un cholo nadie hace de tos. Si se muere otro bato, un yúnior, un influyente entonces sí, ¿de verdad? Entonces chinguense a los cholos” (Crosthwaite, 2009: 114).

¹¹⁸ La referencia es al burro-cebra símbolo de Tijuana.

¹¹⁹ Véase la introducción teórica.

La representación de la violencia es un elemento fundamental a la hora de construir una imagen concreta y cotidiana de Tijuana porque ayuda a entender que la ciudad está percibida como un lugar para defender, con confines para presidir, un adentro y un afuera. Cada barrio de la ciudad tiene su frontera, que lo separa de los otros barrios y donde se desarrolla la vida de las comunidades. Esta se caracteriza, en el relato de Crosthwaite, por códigos de conducta cuyo respeto está garantizado —en “El gran pretender”— por el carismático protagonista, el Saico, y por la violencia “interna”. Sin embargo, estas comunidades se perciben amenazadas por la violencia que llega de afuera. Otra vez volvemos a comparar el “territorio” de Crosthwaite y las familias de Rosina Conde. El primero se narra como algo para defender, pero, al mismo tiempo, como un dispositivo que reproduce y defiende las características que definen la comunidad como tal (valores, códigos de comportamientos, diferencia y separación con respecto al “otro”).

Este dispositivo funciona gracias a la participación de todos, hombres y mujeres. Sin embargo, son los lazos homosociales —ya introducidos en el análisis de las obras de Conde, desde la perspectiva propuesta por Domínguez—, los que vigilan sobre las relaciones entre “adentro y afuera” y que regulan el uso de la violencia. Lo que se acaba de afirmar resulta muy evidente cuando una de las chicas del barrio es violada por un chico de una familia importante de San Diego. La comunidad responde a la violencia con la venganza, de acuerdo con un código de conducta común a muchos otros lugares en el mundo. En ese caso la decisión sobre qué acción llevar a cabo para recordar a “los de afuera” que “el barrio se respeta”, está tomada por el Saico con el apoyo de los otros hombres del vecindario: “En el barrio no hay jefes. En el barrio somos carnales, home boys, raza de acá. Pero el Saico es el más felón y esto se sabe. [...] Ahí estamos con el Saico y esta vez somos más, está la clíca completa. Hasta los rucos están ahí” (Crosthwaite, 2009: 106).

Sin embargo, resulta interesante notar cómo se representa de forma distinta la violencia “cotidiana” —en muchos casos contra las mujeres por parte de sus parejas o de sus padres, que está más o menos tolerada— y la que llega desde afuera. Rossana Reguillo, en “Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal” (2007) y con respecto a las consecuencias del neoliberalismo y de la globalización en el contexto latinoamericano, enfatiza en la representación de la violencia como algo muy cotidiano. Reguillo analiza la búsqueda de sentidos de pertenencia dentro del contexto neoliberal; búsqueda que en muchos casos lleva a la vuelta a formas de organización jerárquicas, encabezadas por líderes carismáticos o autoritarios según el contexto, que ofrecen respuestas a la falta de certidumbre sufrida por los sujetos en la “sociedad líquida”, tomando las palabras de Bauman. Eso resulta muy evidente en el “El gran pretender”: “La única neta es que el Saico era el bato más felón del barrio, ¿o no? Tú ibas al taller

donde jalaba, y si tenías algún problema (que si buscabas un toque, que si querías chingarte a un bato, que si te urgía una feria...) el mero Saico era quien te hacía el paro” (Crosthwaite, 2009: 82). En el cuento el destino del líder del barrio parece coincidir con la decadencia de este último. El sentido de pertenencia, la violencia y el papel central del tiempo encuentran en las palabras del narrador de “El gran pretender” su síntesis: “ya se acabó, comentan los morros. El Saico no está, el Mueras no está, el Chemo no está” (Crosthwaite, 2009: 82).

El estilo de Crosthwaite logra respetar las diferencias entre los personajes: el protagonista de “Sabaditos en la noche”, un gringo arraigado en Tijuana, en su monólogo da fe de su procedencia, mezclando palabras de los dos idiomas, pero eligiendo ya la forma escrita del castellano, transcribiendo así los sonidos del inglés. Por su parte, el narrador en tercera persona de “El gran pretender” demuestra su procedencia del barrio del Saico, su mirada de adentro, a través de un habla que reproduce la jerga utilizada por los personajes del cuento, confirmando su cercanía con ellos. Mientras que el narrador de “Todos los barcos”, al relatar las hazañas del chico estadounidense de paso a Tijuana, demuestra su distancia del contexto en el que se encuentra, a través de un lenguaje correcto y de frases cortas, fragmentadas, que nos dan cuenta de la dimensión mental en la que el protagonista busca refugio, en el intento de huir de la realidad tijuanaense, que no le inspira ninguna empatía.

V. 5 *Tijuana, crimen y olvido* (2010)

Se trata del libro más directamente vinculado —por lo menos, de forma explícita— con la violencia que, en México, causa asesinatos y desapariciones forzadas. La novela empieza cuando, en 2007, han pasado dos años desde la desaparición de los periodistas Magda Gilbert y Juan Antonio Mendivil, quienes, a su vez, estaban investigando sobre el destino de la ex pareja de Magda. El narrador es el mismo Crosthwaite, quien firma como LHC en las primeras páginas. Vuelve el tema de la escritura, objeto de la narración junto con otros argumentos, como la violencia —y, en particular, el peligroso oficio de periodista—, el olvido, el amor y, claramente, la frontera. La escritura está vinculada con el trabajo periodístico, y, además, toda la narración es posible gracias al diario en el que Magda tomaba sus notas. El relato está ambientado explícitamente en Tijuana y, de esta, se enseña también la cara más “intelectual”, con referencias al Centro Cultural y al Colegio de la Frontera Norte. Desde el punto de vista de la estructura narrativa, Crosthwaite alterna fragmentos del diario de Magda con páginas escritas por el narrador, quien las está leyendo.

“¿Cómo se sabe cuándo un periodista cruza la línea?” (Crosthwaite, 2012: 32). Es la pregunta que Magda se hace a menudo, a lo largo de las páginas de su diario. Esta interrogante constituye la clave de lectura de la novela, pero también nos ofrece otra perspectiva de interpretación a la hora de estudiar la obra de Crosthwaite en su conjunto. Magda es periodista y, justamente por esto, la “línea” se refiere al límite que resulta peligroso cruzar, en la labor periodística. Esta línea, se propone, también vuelve a enseñar el binomio privado/público, donde el primer eje representa la vida del sujeto, su derecho a sobrevivir, mientras que el segundo apunta a la dimensión pública de su negocio, a su misión y su compromiso con la comunidad. Sin embargo, es esta “comunidad” la que, corrupta, se transforma en elemento peligroso para la sobrevivencia del sujeto.

La doble vertiente vida/escritura se complica en este texto; existen tantos niveles de narración, que la realidad parece alejarse, diluirse. A nivel formal, tal vez se puede hallar una prueba de lo que se acaba de afirmar a través del hecho de que Magda, en las notas de su diario, a menudo habla de sí misma en tercera persona. En cambio, el narrador, quien lee este diario, desempeña una obra de “explicación” o interpretación, donde las anotaciones de la periodista se vuelven confusas. La ficción desempeña un papel hermenéutico hacia la “realidad”, simbólicamente representada por la desaparición de los periodistas.

La frontera “concreta” está presente también en esta novela: Juan trabaja como periodista en San Diego y se ocupa, sobre todo, de escribir sobre mexicanos que viven en los Estados Unidos. La frontera se encuentra, por lo tanto, en el medio de la relación de la pareja de periodistas, así como entre sujeto y sociedad, y entre realidad y ficción.

V.5-a Una violencia conocida

Magda, durante una de las guardias en el periódico, escribe:

El aparato escupe los ruidos de la noche, cuando Tijuana deja de ser una ciudad como cualquiera y se vuelve una selva, cuando se apoderan de ella los animales. Mientras los habitantes duermen, la ciudad se transforma. Los policías recorren sus calles, encerrados en sus patrullas. Guardianes temerosos, siguen órdenes a veces, la mayor parte del tiempo sólo tratan de sobrevivir. No les pagan lo suficiente para arriesgar el pellejo; saben que participan en una guerra absurda, sin fin ni finalidad. El narco es quien gana la guerra. (Crosthwaite, 2012: 38)

Crosthwaite, en estos comentarios, cede a la retórica de la “guerra” al narco, como si realmente existieran “los buenos” y los “malos”, y sin aparentemente tener en cuenta los muchos análisis sobre el Estado deteriorado¹²⁰ y sobre las múltiples conexiones entre Estado y criminalidad, que

¹²⁰ Siguiendo a Manuel Valenzuela y Héctor Domínguez, y a Oswaldo Zavala y su *Los cárteles no existen* (2018) entre otros, no se habla de Estado “fallido”, pues propongo que el México contemporáneo sigue garantizando funciones propias del Estado capitalista, a través del control de la economía y de los medios de reproducción del capital. Se

ya no permiten, a una buena parte de los periodistas investigadores, hablar del mundo de la criminalidad y de la política como dos cosas distintas. Además, volviendo a Foucault y a su idea de un léxico de la guerra,¹²¹ en el pasaje anterior se leen palabras como “animales”, “guerra”, que confirman una lectura maniquea, con la indicación de un “ellos” y un “nosotros”, en donde “ellos”, los narcos, se describen como deshumanizados, apartados, son los bárbaros que, supuestamente, con el Estado no tienen nada que ver.

Al mismo tiempo, sin embargo, la narración tiene ciertos elementos novedosos que permiten todavía no incluir a Crosthwaite en la narración “gore”, avasallada a la que Valencia define como “fascinante violencia”. La definición, que como se ha visto vincula manifestaciones estéticas muy comunes y rentables, asociadas a la violencia, con una línea política autoritaria, confirma en el plan estético y de la comunicación lo que Domínguez Ruvalcaba escribe sobre la historia del Estado mexicano y la contigüidad, en esto, de lo político con lo criminal. La estetización de la violencia promovida por la industria cultural sería, de acuerdo con Valencia, una herencia del colonialismo y del fascismo. En particular, destaca que la normalización de la violencia en la época contemporánea, en México, tendría como objetivo la inclusión de los imaginarios de guerra en la vida civil, hasta permitir y favorecer la ocupación del espacio privado por parte de lo bélico. Esto —según Valencia— predispone a los sujetos a incorporar las violencias como un elemento cotidiano y necesario para gobernar. ¿Se inscribe, Crosthwaite, en esta tendencia?

Como se ha afirmado anteriormente, en ciertos momentos parece hacerlo. Sin embargo, algunos aspectos de la narración salen del marco descrito por Valencia. Antes que todo, como ha indicado Christian Sperling, en *Tijuana crimen y olvido* (2015), “la literatura funge como contradiscurso que manifiesta una especie de conciencia desgarrada que desconfía de la cobertura mediática y el discurso político sobre las transformaciones que padece el país dentro de la escalada de violencia” (Sperling, 2015: 30). Insistiendo, a nivel de la narración, en la distancia entre realidad y representación (lo cual va de la mano con el énfasis en la dimensión de la escritura, tal como se ha dicho), “esta estrategia podría indicar una condición fragmentada y traumática de la memoria colectiva, pues donde no hay comunicación sobre las experiencias violentas, se produce el trauma” (Sperling, 2015: 30).

prefiere, entonces, hablar de Estado “deteriorado” para enseñar su abdicación en lo que se refiere a la justicia y al respecto de los derechos humanos, pero destacando que no se está dando una situación de “anarquía” y de “ausencia del Estado”. Christian Sperling, en “La escritura de la memoria y el trauma en Tijuana: crimen y olvido de Luis Humberto Crosthwaite”, también recuerda, con respecto al debate sobre violencia y justicia en México, el Seminario de Violencia en México, organizado por Lorenzo Meyer y Sergio Aguayo (2014).

¹²¹ Véase el marco teórico.

El trauma es una señal de la inconformidad de los protagonistas de la novela de Crosthwaite con la verdad oficial de los hechos, esto es, con las formas oficiales de representación de la violencia, pues estas, en lugar de ofrecer explicaciones, apoyan el vacío, favorecen el olvido. Toda la novela, con su estructura fragmentada y su insistencia en los “vacíos” de la memoria, de acuerdo con Sperling, “problematiza en diferentes niveles diegéticos las posibilidades de construir narraciones sobre experiencias extremas, porque muchas tramas quedan trucas; la falta de resolución de sus peripecias muestra la imposibilidad de elaborar la contingencia caótica con la cual se enfrentan los personajes” (Sperling, 2015: 31). Aquí interesa hacer hincapié en las consecuencias, sobre los sujetos, sobre su memoria y su posibilidad de construir su propio relato, de las narraciones públicas, de los discursos oficiales y de su sinsentido, que, sobre todo en el caso de las desapariciones forzadas, producen traumas.

Volviendo a la pregunta sobre si es posible incluir a Crosthwaite en el marco de las manifestaciones estéticas definidas por Valencia como parte de una “fascinante violencia”, también resulta útil hacer hincapié en la representación de lo masculino realizada en la novela, y en la representación de la violencia a nivel visual, en los códigos utilizados para referirse a los cuerpos, a los cadáveres. Magda describe los muertos como si fueran tranquilos, sólo dormidos por el cansancio: “Y si no fuera por la sangre y las vísceras que se asoman, me atrevería a decir que parecen cargados de una extraña dulzura; por más culpable que haya sido un hombre por sus crímenes, la muerte violenta le devuelve la inocencia” (Crosthwaite, 2012: 41). Magda siente cierta ternura hacia los cadáveres, desactivando en parte el léxico de guerra que permite definir el “otro” (en este caso, los posibles sicarios, o sea los muertos que se suponen involucrados en la criminalidad, también de acuerdo con una revictimización de las víctimas) como tal, como algo distinto de uno mismo, como enemigo:

No los quiero ver descuartizados ni con el rostro hecho pedazos. Un muerto reciente es inofensivo y triste. Parecen que tienen sed, hambre; parece desprotegido. Por eso quiero que despierten, que escupen las balas fuera de su cuerpo y abran sus ojos. Quisiera abrazarlos.

Pablo se preocupa por mí:

—Estás loca. Déjalos en paz.

—No puedo, es una sensación de ternura. Soy hija y mamá de ellos. (Crosthwaite, 2012: 68)

La fascinante violencia descrita por Valencia, código estético del mercado *gore*, va de la mano con una performance de género bien establecida, donde lo masculino se asocia a la administración de la muerte, hasta a su comercio, por parte de los que la investigadora ha definido como sujetos endriagos. Es interesante observar que Crosthwaite ha elegido un punto de vista femenino para hablar de la violencia del narco, y es sugerente lo que cuenta su “personaja” —tomando la expresión de Rosina Conde— con respecto a los periodistas hombres, los “machos alfa periodistas”, quienes producen noticias sobre el crimen como productos seriales de una industria

sin ningún tipo de empatía. Así, la novela adquiere una finalidad de denuncia. El uso que hace de la violencia no se reduce a su dimensión estética y “glamurosa”. De hecho, el punto de vista femenino redimensiona el cliché, no sólo sobre la violencia o el crimen, sino sobre la masculinidad en general, en el sentido de que desmiente la “norma social para la conducta de los hombres” (Connel, 2003: 4), según una perspectiva sobre la definición de los géneros que, al tratar de definir roles para cada uno de ellos, a la vez une la dimensión normativa con la esencialista. Aquí se prefiere definir la masculinidad no como un objeto, sino a partir de “los procesos y relaciones por medio de los cuales los hombres y las mujeres llevan vidas imbuidas en el género” (Connel, 2003: 6), esto es, desde la práctica de dichas relaciones, en la dinámica que se establece entre estas.

Juan, descrito a través de las palabras de Magda, es un hombre “frágil”, se le compara con una hoja caída en búsqueda de un árbol al que agarrarse. De los otros hombres con los que tuvo relaciones, Magda destaca el hecho de que algunos lloraban durante el orgasmo. De esta forma, se propone que en la novela la representación de otros tipos de masculinidades es una herramienta más para la denuncia de la violencia y de la forma en que el discurso oficial la describe, alejándose del patrón *gore*, que encuentra en la performance de género uno de sus principales pilares.

Es cierto que, a veces, Crosthwaite, como Yépez, en ciertos relatos se sitúa en el límite más cercano a una glamurización de la violencia. Se afirma aquí, que, por lo general, no cede a este tipo de seducción, en particular en los textos más directamente vinculados con el mundo de la criminalidad o de los sicarios. En estos casos el sicario es un escritor fallido y aburrido (“El hombre muerto pide disculpa”), un marido con miedo a su esposa y obsesionado por encontrar un supermarket donde comprar salsa para espagueti (“Mínima historia”), etc. La ironía corta lo glamuroso, baja la solemnidad del asunto a través de una ridiculización, y de la muestra de cuánto hay de aburrido, repetitivo y subalterno en la tarea de matar por dinero.

Es en otros momentos donde este tipo de fascinación se hace más visible (“Todos los ángeles caídos”), donde el amor para una mujer inalcanzable justifica el uso de la violencia y la desplaza de su contexto, situándola en un plan universal, en el nivel de las relaciones entre hombres y mujeres, de la locura, de la traición, reconociéndole cierta “patente” de tema universal. Aquí —tal vez— parece que el autor baja la guardia y que, el peligro de una rentabilización de las imágenes violentas lo pilla mientras está casi pensando en algo distinto, como si fuera una sirena de la que el autor es consciente y de la que se logra alejar cuando el peligro de su acercamiento se hace más visible (en los relatos más vinculados con ciertos géneros).

V.6 El “mitógrafo” de Tijuana

Tal como se ha indicado hasta ahora, Crosthwaite tiene el valor, entre otras cosas, de haber tratado construir una “mitología” de la frontera y de Tijuana, a través de su “bestiario”, de Aduanas, Migras, sicarios y escritores; de sus lugares-símbolo, de referencias a corridos norteros, de sus amores perdidos y fijados en un momento que parece ser infinito, etc. Sin embargo, ciertos textos del autor permiten establecer un vínculo más concreto con el mito entendido en sentido “tradicional” y de acuerdo con la perspectiva definida en la sección teórica.

El tono irónico o paródico presente en otros textos del autor también se halla en los libros donde se encuentran huellas del mito. Sin embargo, a través de este, y más allá de ceñirse a una dimensión exclusivamente paródica, Crosthwaite reflexiona sobre el pasado colonial de México y sobre las relaciones de fuerza que se han ido construyendo a lo largo de la historia. Esto resulta evidente, en particular, en *La luna siempre será un amor difícil* (1994), donde se narra la relación entre el conquistador español Balboa y la indígena Florinda (Xóchitl, en náhuatl), quienes viajan al norte dejando Tenochtitlán, en búsqueda de un futuro mejor. Sin embargo, la pareja se instala en Tijuana, donde la mujer empieza a trabajar en una maquiladora, y Balboa —después de varios intentos de migrar al norte y después de haber sido repatriado por la Migra— renuncia a vivir en el Imperio y a la posibilidad de reconquistar a Florinda quien, “abandonada” por él durante uno de sus intentos por migrar, ha encontrado otros intereses románticos. Balboa y Florinda son una parodia más de la pareja Cortés-Malinche, pero, a diferencia de ellos, se arrepienten de sus acciones, añorando su pasado en España y en la capital del reino azteca, respectivamente.

De acuerdo con Nuria Vilanova, “Al llegar a la frontera, el empecinado conquistador Balboa se convierte en un sujeto subalterno, en un inmigrante que lucha para sobrevivir” (2006: 244), y, de esta forma, proponemos que el autor quiere desmontar la relación entre viaje y aventura, entre viajero y héroe, entre el viaje de conquista y la fundación misma de la identidad mestiza mexicana a través de un viaje frustrado, para así mostrar su dimensión masiva y prosaica. No obstante los recursos formales que utiliza dejarían pensar lo contrario, por su “procedencia” de formas antiguas. El fracaso de la aventura, además, coincide con el fracaso del amor (Hernández, 2005), tal como se puede observar por la evolución de la relación de la pareja, sintetizada en los títulos de las distintas secciones de la novela: “En donde surge el amor y la fabada”, “Por qué pasa el amor”, “Vida y obra en el Imperio Nortense” y “Epílogo. Adiós a los personajes”, en el que se relata la suerte de cada uno de ellos.

El libro está dividido en cuatros partes, distribuidas a su vez en secciones de extensión reducida, lo que recuerda lo que ya se ha dicho sobre la fragmentariedad de la obra del escritor. Temporalidades distintas coexisten, y, con ellas, dibujos, tablas indígenas, gráficos y otros recursos tipográficos y visuales heterogéneos. El movimiento de la pareja hacia el norte corresponde entonces, a nivel formal, con un ritmo acelerado causado por la fragmentariedad y heterogeneidad del texto y reproducen, de acuerdo con nuestra lectura, el ritmo acelerado de la vida en la frontera, en contraste con el tiempo “lento” que se supondría ser el de la historia y del mito.

Cada parte lleva como título una frase que funciona como resumen y que recuerda los títulos utilizados por Bernal Díaz del Castillo y los demás cronistas de las Indias. Sin embargo, la parodia emerge ya a partir de estos titulares. Véase, por ejemplo: “Observaciones de Balboa sobre las güeras en general y sus piernas en particular” (Crosthwaite, 1994: 109) o “Vida y obra en el Imperio Nortense” (Crosthwaite, 1994: 91), donde la parodia con un estilo antiguo resulta aún más efectiva por estar acompañada, a final de página, por un epígrafe de Peter Gabriel en el que se indica: “nos volvemos tan extraños al cruzar la frontera”.¹²²

Más allá de representar un “juego” de filólogos, estos diálogos entre el presente del autor y el pasado, que en cierta medida está parodiando; entre expresiones culturales que forman parte de su universo artístico de referencia y formas procedentes de la antigüedad (en este caso, los códigos coloniales), le sirven a Crosthwaite para desplazar el discurso del pasado al presente, y, a través de este desplazamiento y del discurso mítico (parodiado) realizar su crítica al colonialismo contemporáneo. Si bien es cierto, siguiendo a Hayden White, que todo discurso histórico es una narración en sí, Vilanova insiste que, en Crosthwaite “la historia se vuelve ficción [...] con la marca inequívoca de la frontera y en esta ficcionalización, la historia se resignifica. Es decir, la interpretación de los hechos históricos se reformula en el proceso de creación literaria y lo hace de una manera que responde a percepciones profundamente arraigadas en el área de la frontera norte mexicana” (2006: 247).

Estas resignificaciones de los mitos nacionales centralistas desde el norte, como se verá, es una acción llevada a cabo por Yépez también, de forma más explícita, a veces prosaicas, y argumentada desde sus obras ensayísticas, en particular a través de la relectura de Paz y de los comentarios sobre su posición en el canon mexicano. Si ya Roger Bartra había destacado la funcionalidad de la construcción de ciertos mitos mexicanistas en clave nacional-centralista, y Mauricio Zabalgoitia ha hecho hincapié en los choques y las rupturas que se han producido, en México, entre distintas “continuidades”, entre distintos acercamientos, lecturas de los mitos y de

¹²² Abriendo un paréntesis sobre la vuelta a referencias extratextuales musicales en la obra del autor, cabe preguntarse si el título mismo de la novela no hace referencia a “The Moon is a Harsh Mistress”, tocada por artistas como Pat Metheny, Charlie Haden y Joe Cocker.

sus usos, Yépez habla, directamente, de un “ciclo inconcluso del mito”, tal como se verá en el capítulo siguiente. Ahora bien, cabe preguntarse cuáles relaciones de poder y cuáles cambios, en estas, pueden leerse en esta obra de Crosthwaite.

El viaje de Balboa (español, recreación del conquistador Vasco Núñez de Balboa) es desde Tenochtitlán, y no hacia esta. No se trata de una conquista territorial, sino “de una conquista personal que le lleve a mejorar su vida y la de su novia indígena” (Vilanova, 2006: 249). Tal vez se puede ver en este desplazamiento, en este reordenamiento de los lugares de inicio del viaje y de su destino, a la vez, la expresión de una hegemonía cultural (en sentido gramsciano) percibida de forma distinta desde el norte y desde el centro del país, la cultura hegemónica de toda el área que hoy conocimos como México (pero que en la novela se llama con nombres distintos) siendo la de EE.UU. y no la de la Gran Tenochtitlán. Esta, para el conquistador, no puede ser otra cosa que un lugar de paso, lo que, a su vez, subvierte las percepciones entre centro y frontera: el conquistador terminará su viaje en la frontera (el “lugar de paso” ante litteram), estancado.

V.7 Síntesis

Hallar los dispositivos de poder que articulan lo privado y lo público, y donde se ejerce alguna forma de violencia, resulta más complejo en la obra de Crosthwaite que en la de Conde por ser, la del escritor, más heterogénea.

En primer lugar, se ha señalado que el principal elemento que desempeña esta función, entre los textos analizados, es la frontera misma, la que deja de ser “sólo” el contexto y toma el centro de la escena como objeto explícito de la narración. El “tipo” de poder que se manifiesta en la frontera tiene distintas características:

- Se trata de un dispositivo biopolítico, que ordena y selecciona a las personas, en masa, pero con un control capilar que investiga características como la posición económica, social, la procedencia, el hecho de que estas personas puedan representar un peligro para el país colonizador, a la vez país de destino del desplazamiento o de la migración.
- La atención de Crosthwaite hacia el cruce “cotidiano” y legal muestra cómo el mecanismo de control no está ya vinculado tanto con el plan nacional, sino que, al revés, su imán está al norte, en una dimensión transfronteriza. Los “valores” que ordenan biopolíticamente este espacio de poder son, por lo tanto, los del país neocolonial.

- Evidentemente, tal como se ha afirmado con respecto a las familias de Conde, elementos económicos, sociales, raciales pueden determinar cambios dentro del dispositivo de poder “principal” que, en el caso de la escritora, es la familia y aquí es el territorio.

El territorio en sí —entendiendo con esta palabra los barrios, las calles, la ciudad— es terreno de lucha, de conquista, objeto de guerras para su control o defensa, de formas cotidianas de negociación con el poder que, a veces, se encuentran en el comercio y en el uso del idioma del país colonizador. Así, dentro de este territorio se encuentran distintas fronteras que marcan un adentro y un afuera, un espacio “propio” y un espacio “ajeno”.

También en relación con la forma de relatar la violencia, se ha hecho hincapié en la dificultad de entender, con una primera lectura, si las referencias a ciertos lugares comunes (la “guerra” al narco, los narcocorridos y, en general, el “negocio” de la muerte y la criminalidad) se encuentran en el marco de una erotización de la violencia, tal como ha sido descrita por Sayak Valencia, o no. Proponemos que, aunque Crosthwaite esté en el medio de un contexto que adopta este vocabulario y esta estética, por lo general, se escapa del peligro de dar lugar a una “fascinante violencia”. En primer lugar, esto acontece gracias a la parodia, donde la ironía ejerce un papel de desacralización y, tal vez, de ridiculización de determinados estereotipos. Luego, las referencias metaliterarias a las escrituras problematizan los acontecimientos narrados, lo que lleva a una lectura más profunda, matizada, que tiende a reflexionar sobre sí misma. Finalmente, la representación de la violencia no está asociada siempre a un tipo de masculinidad hegemónica, sino que, por lo menos en los casos más interesantes, dialoga con “lo femenino” o está narrada desde este punto de vista.

Demostración principal de lo que se acaba de afirmar son los cuerpos. En todas las situaciones de poder descritas, los cuerpos son el centro de una narración que los problematiza:

- Los cuerpos que tratan de cruzar son protagonistas de suertes distintas, pero, en todos los casos el proceso del cruce se refleja claramente en ellos, cuestionando su “dignidad” y, en el marco de un territorio que representa un “estado de excepción permanente”, como es la frontera, son cuerpos rechazados o que tratan de ajustarse a las reglas del país de destino para no serlo. Son cuerpos objeto de un racismo de Estado que, de acuerdo con Foucault, representa la herramienta con que ciertos países “se defienden” de “los otros”. Estos cuerpos son objeto de un poder, cabe repetirlo, en una zona fronteriza que no es nacional sino transnacional.

- Los cuerpos objetos de la violencia máxima, es decir, los cadáveres, no se describen con voyerismo. El autor los retrata por pinceladas, como en breves imágenes cinematográficas o, en *Tijuana, crimen y olvido*, a través de una mirada que no excluye la empatía. Se trata de una empatía “femenina”, lo que, a la vez, rompe con dos estereotipos: la violencia vinculada con lo masculino y el léxico de la guerra asociado con la guerra al narco.

- Por otro lado, asociado a la frontera, mejor dicho, al desplazamiento sur-norte, está el uso del mito en el caso más interesante en este sentido dentro de la obra del autor. En *La luna siempre será un amor difícil*, Crosthwaite propone la “migración” del conquistador Balboa y de su amante indígena y, al hacerlo, vincula con ironía el mito a la frontera, pero más precisamente aún, el mito a la migración, moviendo “el centro” del discurso mítico al territorio fronterizo, abandonando simbólicamente México-Tenochtitlán.

VI. MAQUILA, NARCO Y MITOS: TIJUANA SEGÚN HERIBERTO YÉPEZ

Nacido en Tijuana en 1974, Heriberto Yépez es escritor, ensayista, y catedrático de la Universidad Autónoma de Baja California. Participó en el movimiento Tijuana Bloguita Front y Diana Palaversich (2012) lo incluye entre los escritores más originales del mundo tijuanaense. De Yépez, Palaversich destaca las palabras que hablan de la dimensión imaginaria y los mitos que pesan sobre la ciudad; sin embargo, como otros críticos, también reconoce que Yépez es el autor —entre los nombrados— que más juega con el cliché, aunque sea sólo para hacerlo más visible y, así, cuestionarlo. La autora hace referencia al artículo “Tijuana, B.C. ¿cómo actúa una post-narco-cultura?” (2012) —ya citado en apartados anteriores—, para afirmar que la Tijuana que se encuentra en las novelas de Yépez es un lugar “posapocalíptico y posnarco” (Palaversich, 2012: 101).

En este capítulo se analizan las dos principales obras de ficción del autor: las novelas *A.B.U.R.T.O.* (2005) y *Al otro lado* (2008). La hipótesis de lectura es que en ambas la narración de la violencia se centra en la ruptura de los lazos sociales, que a nivel semántico se traduce en la presencia de cuerpos rotos, marcados, hecho pedazos. Con respecto a los elementos que permiten estudiar la sinergia entre violencia privada y pública, proponemos que se pueden hallar, esencialmente dos: la maquila y la familia. En el segundo caso, sin embargo, no se habla de núcleos “homogéneos”, como los que aparecen en los textos de Conde. Las familias de Yépez son, a su vez, rotas. Los núcleos familiares, por un lado, son contextos donde los sujetos conocen por primera vez la violencia (sobre todo contra esposas e hijas, pero también en contra de familiares homosexuales), mientras que, por el otro, a su vez resultan víctimas de una violencia “social”, económica, “estructural”, que acaba con ellas. Las familias de Yépez representan en lo “micro” la desaparición de lazos sociales comunitarios en distintos niveles. Desde un punto de vista estético-formal, el autor recurre a lo que define como “narcorrealismo” y aquí se trata de entender qué significado tiene dicha expresión y cuáles herramientas implica.

VI.1 Yépez ante la crítica

Tal como se ha hecho en el caso de Rosina Conde y de Luis Humberto Chrosthwaite, es oportuno dedicar un breve apartado a la posición del autor en el discurso crítico contemporáneo. Se ha adelantado que el término “fronterizo” desempeña en su caso un papel central, y se ha explicado en los capítulos iniciales por qué se prefiere dicha expresión a “norteño”, de forma distinta a lo que plantea Diana Palaversich. Si, por un lado, en el citado artículo de Lemus en *Letras Libres* (2005), Yépez estaba presentado como un escritor “regionalista”, Ribas-Casasayas,

otro lector de Heriberto Yépez, indica que en su caso el uso del término “fronterizo” vuelve a ser central, “ya que la barrera geopolítica, las asimetrías económicas y las divisiones culturales son referencias constantes en la obra de este autor” (Ribas Casasayas, 2013: 77). En este sentido, el crítico destaca que en *Al otro lado* y en *A.B.U.R.T.O.* la perspectiva sobre la experiencia fronteriza es crítica o documental y, sin abandonar aspectos estilísticos de la posmodernidad narrativa, resulta interesante en nuestro caso por brindar una descripción de la “frontera real”. Por otro lado, Ribas-Casasayas halla al mismo tiempo en la obra del autor la presencia, de un discurso metaliterario (refiriéndose a obras como *El matasellos* y *41 clósets*), e indica también dichas obras representan una evolución de la idea de Tijuana como laboratorio de la posmodernidad. En este sentido, Yépez formaría parte de una generación en cuyos trabajos se refleja lo poshíbrido. Los escritores pertenecientes a tal grupo: “toman el concepto de ‘hibridez’ según fue creado en un marco de optimismo globalista y se sirven de sus lugares comunes a la vez que lo cuestionan y prosiguen en un intento de crear una síntesis más allá” (Ribas-Casasayas, 2013: 78). La ficción de Yépez cuestionaría, entonces, el milenarismo globalista,¹²³ sobre todo en lo que se refiere a la experiencia fronteriza.

Como se acaba de enseñar en el caso de Crosthwaite, la migración es un elemento central en la vida fronteriza e, insistimos, la regulación del desplazamiento a través de la frontera es a la vez una forma de control biopolítico y la consecuencia de relaciones neocoloniales. Desde esta perspectiva, resulta interesante la lectura realizada por Edith Mora (2012) de *Al otro lado*. Haciendo referencia a la migración sur-norte, Mora destaca que sus representaciones literarias se configuran como aventuras míticas surgidas por el deseo de ruptura con respecto a un contexto distópico, que tienen como objetivo la llegada a un espacio utópico: el Norte. En el caso de *Al otro lado*, Mora subraya el reproche dirigido a la patria por parte de los que han sido obligados a migrar, por no haber cumplido con su función de padre-benefactor. El viaje del migrante está descrito por la investigadora como un “viaje del héroe”, aunque este acabe paradójicamente por enfrentarse a la decepción. En *Al otro lado*, por ejemplo, el protagonista no logra escapar del territorio fronterizo y vuelve sin quererlo a Ciudad de Paso, mientras creía haber llegado “al otro lado”. La lectura de Mora interesa no sólo por integrar las dimensiones histórica y ahistórica, haciendo referencia al mito, sino porque subraya un enlace entre “padre/hijos” y “patria/ciudadanos” —retomada también en el presente análisis—, que conecta el sujeto a la nación, pasando por la dimensión “familiar” e identificando al Estado con la familia, a través de sus respectivos fracasos.

¹²³ Ribas-Casasayas define “globalismo” en función de lo que Manfred Steger llama ‘globalismo de mercado’: como un régimen discursivo cuyo objetivo es articular una narrativa político-mediática de los procesos de globalización que difumine la diversidad de sus manifestaciones” (2013: 78).

Marco Kunz, en “Tijuana la indefinible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez” (2012), comparte la idea de Palaversich sobre el “guiño” de Yépez al cliché; sin embargo, afirma que este logra nulificar los lugares comunes mientras los lleva al absurdo (Kunz, 2012). Además, Kunz reconoce otra paradoja en el escritor: por un lado, el tijuanaense hace referencia a posibles vínculos entre la ciudad y una historia o “mitología” nacional, pero, por el otro, cuestiona, matiza o niega abiertamente dichos vínculos. Yépez juega con el mito de la “no mexicanidad” de Tijuana, que ha sido definida, debido a la Leyenda Negra y a su cercanía con los EE.UU., como un “no lugar”. Yépez hace un guiño al estereotipo y, de acuerdo con Kunz, afirma que la tijuanaología ha sido construida como un discurso-para-el-otro. Al mismo tiempo, el crítico subraya cómo nuestro escritor no trata de construir una versión única y “verdadera” de la ciudad, por lo que destaca, en cambio, el contrasentido de cualquier intento que tenga esta finalidad. El análisis de Kunz permite pensar que existe más de una clave de lectura para las obras del autor que hablan (explícita o implícitamente) sobre Tijuana, pues es el mismo Yépez quien rechaza las lecturas unívocas, mezclando elementos heterogéneos para construir discursos personales. Hablando, finalmente, del narcorrealismo desarrollado por Yépez, Kunz explica que:

El narcorrealismo de Yépez no es un intento por representar la realidad del narco con una estética realista que se esfuerza por atenerse a los hechos: el narcorrealismo es un realismo drogado, grotescamente deformado como una visión pesadillesca producida por una mezcla de sustancias sumamente alucinógenas, un esperpento que no necesita espejos cóncavos para producirse. Ante la imposibilidad tanto de definir Tijuana como de erradicar los estereotipos sobre ella, Yépez optó por construir con estos últimos una versión ficticia de la frontera que supera en horror y absurdo las más horripilantes fantasmagorías de la tijuanaología distópica y le muestra a esta [sic] la fiel imagen de su desmesura. (2012: 268)

Si bien se volverá a hacer referencia al concepto de narcorrealismo más adelante, se puede anticipar, sin embargo, que este no se realiza sólo en el contenido de la obra, en sus imágenes, en los diálogos o en la descripción maniáticas de los detalles sino, como se ve claramente en *A.B.U.R.T.O.*, en la estructura misma del relato, en el (o los) narrador(es) y en su(s) punto(s) de vista(s). Este recurso estético, además, desempeña un papel fundamental a la hora de entender cuál es la posición de Yépez con respecto a la “fascinante violencia” de la que habla Valencia. En este sentido, la estrategia estética elegida por el autor, a través del guiño constante al estereotipo, sugerimos que se tiene que entender como una denuncia de la erotización de la violencia, aunque él a menudo utiliza códigos parecidos a los que quiere denunciar: tal vez la protesta de Yépez sea de tipo “homeopático” y, por ejemplo, la denuncia al narco se realizaría a través de un protagonista drogadicto, o la denuncia a la violencia, a través de un posible asesino.

VI.2 Familia, droga y violencia en *Al otro lado* (año)

Tiburón es un drogadicto que vive en la pensión gestionada por su hermano mayor, quien ha “heredado” el oficio de “coyote” de la madre y también explota a los migrantes que quieren ir a los Estados Unidos. El padre de Tiburón casi no aparece en el texto, por haber dejado la familia para migrar. Tiburón tiene, además, un hermano menor homosexual, Yulay, víctima del desprecio del otro hermano, y un hijo de cuya muerte trágica es responsable y de la que se entera a través de las palabras de Elsa, también adicta al *phoco*. En la novela de Yépez, donde Tijuana toma el nombre de Ciudad de Paso, se muestra una ciudad “rota”, literalmente “comida” por sujetos que, criminales o drogadictos, o “simplemente” privados de cualquier tipo de sentimiento de empatía, a su vez viven en lo que queda de las familias: grupos desmembrados, violentos, en los que apenas se puede hallar una huella de unión. Antes de entrar en el análisis, se proponen algunas referencias teóricas sobre la representación de cuerpos desmembrados.

La destrucción del cuerpo, así como la presencia de heridas o de sangre, es un motivo recurrente entre los novelistas que escriben sobre el narco, según el estudio de Felipe Oliver Fuentes, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (2013), donde ofrece elementos de reflexión con respecto a ciertas características de las obras más conocidas sobre el narco en los últimos treinta años. Tal “descomposición” sería un síntoma “del derrumbe moral que padece la sociedad en su conjunto” (Fuentes, 2013: 22). Bajo esta idea, proponemos que en *Al otro lado* (2008) dicho derrumbe involucra tanto las relaciones sociales y familiares, como el territorio, con que los personajes acaban llevando una mutua relación “canibálica” —como también ha sugerido Diana Palaversich (2012). Al respecto, Ciudad de Paso se describe de forma parecida a la ciudad-hecha-pedazos de la que habla Rosina Conde en su poema dedicado a las mujeres de Ciudad Juárez, donde la ciudad parece ser un cuerpo vivo (que, por lo tanto, puede ser asesinado y morir): un cuerpo colectivo roto, donde viven y mueren otros cuerpos rotos.

Al otro lado muestra cómo la relación entre sujeto, sociedad y territorio cambia de forma irreversible debido a la presencia del narco y del contexto que favorece su desarrollo. La denuncia de la criminalidad se realiza enseñando las consecuencias de la droga sobre el cuerpo del protagonista, en las relaciones socioeconómicas y en el “cuerpo” de la ciudad. El vínculo entre representación del sujeto y representación del territorio, su simbiosis “pesadillesca”, es un elemento que nos permite confirmar la opción de una lectura que se desarrolle —lo repetimos— desde la doble vertiente de la biopolítica (que se focaliza en el estudio de la gestión de los cuerpos, con una atención peculiar al enlace entre dichos cuerpos y la “salud pública”), y de las dinámicas geopolíticas y económicas (que en este caso son visibles por la clara denuncia de las

condiciones de explotación y subdesarrollo). Morros y valles acaban “comidos” por la producción del phoco, sustancia que se realiza utilizando también veneno para ratas y polvo tóxico presente en la tierra de la región, debido a la contaminación de las industrias.

Como se ha dicho en los capítulos anteriores, la lectura por la que apostamos es “situada”. Sin embargo, cabe introducir la posibilidad —en *Al otro lado*— de una segunda interpretación, diacrónica, donde elementos narrativos dialogan con temas y personajes de la tradición mexicana, más allá del contexto histórico-geográfico de su autor. En las referencias al tema de la madre, al parto y a la violación, se encuentra una huella semántica de la “pareja primordial” mexicana por parte de Yépez, quien, en *Tijuanológicas* (2006), enseña una interesante interpretación del “Santo Soldado”, como se ha escrito antes.

De forma parecida a lo que se ha dicho en el capítulo sobre Luis Humberto Crosthwaite, cabe aquí comparar dos hipótesis de lectura. Si en Crosthwaite se ha especulado una posible interpretación “ontológica” del mal, con Bataille, para luego confirmar la necesidad de volver a una crítica situada en la posmodernidad y en el neoliberalismo, ahora la segunda hipótesis de lectura sobre la obra de Yépez, y con carácter diacrónico, es de tipo psicológico y se refiere a la categoría de lo abyecto de Julia Kristeva. Por un lado, entonces, se puede interpretar la violencia a través de una crítica “situada”, por el otro, a través de una posible lectura “universalista”, filosófica o psicológica, que se aleja del territorio para buscar las razones del mal en la naturaleza humana. En el medio, entre estas dos lecturas, se sitúan las referencias al mito. Como se ha adelantado, sin embargo, buscamos poner en relación estas referencias con la cultura popular, es decir, con el desarrollo desigual de los territorios y de los sujetos que en ellos viven.

Empezamos analizando los elementos que muestran cierta abyección a partir de la interrogante, ¿cuál es el sentido de lo abyecto en el texto? Tanto el canibalismo como todo lo que se refiere a “lo materno” pueden ser analizados a través de una lectura diacrónica o sincrónica,¹²⁴ a través de lo abyecto o con referencias históricas-políticas-económicas, con Kristeva y Bataille, o con Valencia, Domínguez, junto a una sinergia posible entre estudios poscoloniales y biopolíticos (y su variante necropolítica).

¹²⁴ Hablamos de una lectura sincrónica para referirnos a un análisis enfocado en una situación “estática”, es decir, en una situación específica a nivel temporal y local. Por otra parte, la lectura diacrónica pone en relación la situación específica del contexto narrado por la novela con elementos anteriores o externos a dicho contexto, o que prescinden de esto; finalmente, en este segundo caso se remite a la idea de una lectura menos situada y más universalista. Utilizamos este término para destacar que fenómenos como la abyección no están vinculados a un contexto histórico-geográfico específico, sino que, al ser relacionados con la psique humana, son comunes y se presentan en distintas épocas y lugares (aunque, eso sí, se pueden dar diferencias sobre “qué” es abyecto de acuerdo con las sociedades).

VI.2-a Las novelas sobre el narco y el capitalismo gore

Volviendo a la interpretación de Fuentes, el recurso a imágenes de cuerpos hecho pedazos expresa la difuminación de la esfera individual en la colectiva y los cadáveres tendrían entonces un doble significado. En primer lugar, esas imágenes de cuerpos que marcan otros cuerpos constituyen la prueba de que existe un poder lo suficientemente fuerte como para producir aquellos efectos en otros seres humanos. Dicho poder sugiere aquí que es posible leer el contenido de esta novela también a través de la propuesta de Mbembe y de su estudio sobre necropolítica y colonialismo. Esto se debe a las continuas referencias, en las dos obras de Yépez, al poder económico de los EE.UU. La relación del autor con el vecino del norte es complicada. En su artículo “Los norteados. Apuntes sobre la desorientación de una transgeneración” (Yépez, 2000), hace hincapié en su vínculo personal e intelectual con la cultura estadounidense, elemento que, también, le permite marcar una distancia con respecto a la cultura y a la historia nacional. Yépez repite a menudo este elemento, que representa, además, el centro de su entrevista con Édgar Cota Torres y José Salvador Ruiz, publicada en 2014. Por cierto, y llevando una polémica “a la distancia” con Octavio Paz y Carlos Monsiváis, Yépez también aclara que la cultura estadounidense a la que se siente cercano es la “de los negros del blues”, de Ginsberg, de la generación *beat* y de la cultura independiente, ante lo cual destaca que la perspectiva de los intelectuales mexicanos sobre EE.UU. es superficial, porque no reconoce las diferencias en su interior y lleva a cabo una ecuación entre Estados Unidos y su clase media, blanca. Por otra parte, Yépez denuncia abiertamente el colonialismo del país anglosajón, como se entiende ya a partir de la primera página de su ensayo *Tijuanologías* (2006), en la que cita a Sanford Kwinter:

La disparidad económica entre México y Estados Unidos es la más grande que exista entre dos países vecinos en todo el mundo. Uno de los resultados es la formación de inmensos asentamientos industriales y urbanos. Como efecto de los nuevos ímpetus económicos y políticos (el TLC, el Gatt), la urbanización transfronteriza está produciendo alguno de los más desconcertantes patrones de colonización y acumulación de capital en Estados Unidos. El boom de las maquiladoras (fábricas de firmas estadounidenses que contratan mano de obra mexicana barata, que además están exentas de ciertas regulaciones, tarifas y aranceles) a través de la frontera México-Estados Unidos ha multiplicado la población de la región hasta ascender a 12 millones de personas. El costo humano, ambiental y de salud, sin embargo, está cerca de ser catastrófico... (2006: s/p)

Estas afirmaciones permiten, sin lugar a duda, llevar a cabo una lectura de sus obras que conjuga la biopolítica con una perspectiva poscolonial o neocolonial. ¿Cómo interpretar la actitud de Yépez hacia el poderoso vecino del norte? Tal vez se puede considerar su postura un ejemplo, actualizado hoy, con todos los cambios que esto conlleva, de la que Walter D. Mignolo define como “doble conciencia” (2010), haciendo referencia a “la característica del imaginario del mundo

moderno-colonial desde los márgenes del imperio” (2010: 247). De acuerdo con W.E.B. Du Bois, citado por Mignolo, esta sería:

[...] a peculiar sensation, this doublé-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings. (2010: 247)

Yépez es crítico hacia el centralismo mexicano y hacia el imperialismo estadounidense, así como no muestra mucha simpatía para la cultura chicana (tanto él como Saavedra, como se verá, toman distancia, por ejemplo, del *spanglish* utilizado por los chicanos). Sin embargo, se declara “norteador”, y ese norte al que hace referencia pertenece al territorio, a la cultura, estadounidense. Yépez no es negro, pero es latino, y es posible que la doble conciencia de la que habla Mignolo se pueda, como se ha dicho, en formas renovadas y actualizadas, hallar en su discurso, como autor que anhela el norte y afirma pertenecerle, sin tener la posibilidad de ver esta afirmación de pertenencia al norte corroborada por el norte mismo.

Yépez habla desde la frontera mexicana mirando a los centros de los dos países, y no llegando a poder afirmar una “unidad” de su identidad ni en un sentido, ni en otro, marginal desde la perspectiva de ambos países. Si, tal como Mignolo afirma, la conciencia criolla blanca del período colonial acaba reconociéndose en la “homogeneidad” del imaginario nacional y mestizo, por otra parte, parece evidente que la postura de Yépez —que cuestiona dicha homogeneidad desde la alteridad de la frontera— es una negación de esa conciencia blanca criolla o, tal vez, un percibirse parte, ya en los siglos XX y XXI, de otra conciencia, una de esas doble conciencias que “fueron las consecuencias y son los legados del mundo moderno/colonial” (Mignolo, 2010: 253).

El poder de Estados Unidos en el territorio mexicano, como el mismo Yépez analiza en *Tijuanologías*, tiene su símbolo más evidente en las maquiladoras. Las plantas de ensamblaje llegan a ser mecanismos de control y de regulación de los ritmos de vida de toda la ciudad, que, en gran medida, vive dependiendo de ellas. Al mismo tiempo, como se verá en las páginas siguientes, las maquiladoras representan el símbolo de la cosificación del ser humano, propia del capitalismo, también aludida por Mbembe. Finalmente, las maquiladoras son también dispositivos de reproducción de un poder evidentemente patriarcal, basado en un sistema de sexo/género que hace que el cuerpo de las mujeres y su sistema reproductivo sea funcional a la producción industrial. Pero el cuerpo femenino no es sólo una herramienta, sino un objeto en sí; a través de fotografías y concursos de belleza, es parte de la “oferta” de productos que surgen desde las maquiladoras.

Por todo lo que se acaba de decir, en *Al otro lado*, de acuerdo con una lectura sincrónica, se propone que el cuerpo individual destrozado es el símbolo de los cuerpos sociales tradicionales

que se han deshecho, aunque, y cabe hacer hincapié en este punto, las tensiones que han llevado a su ruptura son en parte nuevas (las políticas neoliberales, el narco, la industria transnacional, etc.) y, en parte, existen desde el comienzo de la historia de México y han ido desarrollando hasta estallar (la violencia machista). Cuerpo humano y cuerpo social tendrían que ser considerados, entonces, dos significantes con un mismo significado. En su investigación, Fuentes parte de las teorías de Michael Hardt y Antonio Negri, desarrolladas en *Imperio* (2002) y en *Multitud* (2004), sobre la globalización, el neoliberalismo y sus consecuencias políticas y sociales, aunque halle algunas diferencias entre las teorías de los dos intelectuales y el punto de vista de los narradores del narco. Analizando, como ejemplo de estos últimos, a Yuri Herrera, y comparando el contenido de sus novelas con el de “carne monstruosa”¹²⁵ formulado por Negri y Hardt, Fuentes escribe:

Pertenecer o no pertenecer al narco, de ahí la cuestión. Mientras Hardt y Negri sueñan con una integración total de la multitud a partir de lo común, en una carne unida en su heterogeneidad, Yuri Herrera nos recuerda la violencia que implica acoplarse con el otro, nos obliga a cuestionarnos si estamos dispuestos a integrarnos con el narco y formar con él un nuevo cuerpo social. O mejor dicho, nos obliga a preguntarnos si estamos en condiciones de resistir al narco y evitar ser deglutidos por él. (Fuentes, 2013: 30)

Los autores de *Imperio* afirman que el cuerpo social en las sociedades neoliberales ya no es homogéneo, pero que tampoco ha llegado a disolverse por completo. La diferencia entre el punto de vista de Hardt y Negri —por un lado— y el de los autores de relatos sobre el narco —por el otro— se encuentra en la reacción frente al orden jerárquico tradicional: para los primeros se trataría de una “utopía”, mientras que la literatura sobre el narcotráfico “constata con reserva las horribles criaturas generadas por la catástrofe social” (Fuentes, 2013: 27).

Si nos fijamos en los estudios sobre el efecto de la economía neoliberal en América Latina y en México durante los últimos treinta años, podemos tener pruebas de la afirmación anterior. Nestor García Canclini, entre otros, en la introducción a la nueva edición de *Culturas híbridas* (2001), hace hincapié en la abdicación de lo nacional en lo transnacional (que determina nuevas formas de colonialismo), y el crecimiento de los mercados informales. García Canclini también enseña la abdicación de los estados al control económico y político ejercido por las empresas transnacionales. La frontera México- EE.UU., con las maquiladoras que atraen miles de trabajadores del sur y de otras naciones de Centroamérica, constituye el ejemplo más evidente de dicho control, sobre todo a partir del comienzo de los años 90 y de la firma del Nafta. El aumento de los mercados informales tiene como consecuencia una extensa precarización del trabajo y —caso que nos ocupa de cerca— el “narcorreordenamiento de gran parte de la

¹²⁵ Se trata de la multitud, que, como: “carne social viva e informe puede parecer monstruosa” (Hardt citado en Fuentes, 2013: 27).

economía y de la política, con la consiguiente destrucción violenta de los lazos nacionales” (García Canclini, 2001: 27).

Sayak Valencia, junto con Héctor Domínguez y Manuel Valenzuela, además, afirma que los territorios fronterizos son los más afectados por prácticas de “capitalismo gore”. Recordamos que en Ciudad de Paso de *Al otro lado* se identifica a Tijuana, y, según Valencia, es en estos espacios donde los subalternos marginados llevan a cabo estrategias para enfrentarse al “Primer Mundo”, que requieren formas extremadamente violentas para tener un capital. En “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género” (2011), se propone el término “sujetos endriagos” como una herramienta de comprensión “del paisaje económico, sociopolítico, simbólico y cultural mexicano afectado y reescrito por el narcotráfico” (s/p), y hace hincapié en los vínculos entre este y el neoliberalismo y la globalización. La filósofa sugiere también la relación entre fenómenos criminales, contexto económico y construcción de género, entendido como una *performance* política que lleva a la creación de subjetividades capitalistas. Si en las sociedades capitalistas la riqueza se presenta como una inmensa acumulación de mercancías, en el capitalismo del narcotráfico la muerte se convierte en el negocio más rentable. Esta afirmación se debe al hecho de que los sujetos endriagos protagonistas y víctimas del capitalismo gore están caracterizados por vivir en un contexto donde la proliferación de activos va de la mano de la exclusión del mundo del consumo de largos sectores sociales. Esto determina que los sujetos endriagos a menudo hagan uso de la violencia como herramienta de empoderamiento.

Analizando ahora la otra posible lectura de las obras de Yépez, que definimos “diacrónica”, nos interesa ahondar en el concepto de abyección propuesto por Julia Kristeva en *Poderes del horror. Sobre la abyección* (1989). La autora, a partir de una cita del Levítico, recuerda que “El cuerpo no debe conservar huella alguna de su deuda con la naturaleza. [...] Para que esto quede confirmado, no debería soportar más herida que aquella de la circuncisión, equivalente de la separación sexual y/o de la madre” (Kristeva, 1989: 136). Lo “sano” está vinculado con el cuerpo íntegro, elemento que nos recuerda el “escándalo” llevado por el cuerpo hecho pedazos, según el análisis de otra investigadora, Adriana Cavarero, quien pone en relación el cuerpo roto con los conceptos de horror y terror. Kristeva escribe que lo abyecto es todo lo que es distinto, pero está lo suficientemente cerca del sujeto como para asustarlo y amenazar su integridad y su naturaleza de ser humano. Inasimilable, aunque cercano. Lo abyecto no es un objeto, pues este sólo tiene la característica de oponerse al yo, sino que se encuentra en los límites del yo. Abjecto es aquello que perturba una identidad, un orden, sin respetar los límites, las reglas, las fronteras. Kristeva propone que el parto marca el surgimiento de cualquier identidad, al ser una instancia donde el sujeto se define a sí mismo alejándose de algo distinto: “La evocación del cuerpo

materno y del parto induce la imagen del nacimiento como acto de expulsión violenta por el cual el cuerpo naciente se arranca a las sustancias del interior materno” (Kristeva, 1989: 135). La filósofa y psicoanalista afirma que nos definimos ante todo por ser diferentes de algo/alguien, a partir de esa madre de la que tenemos que separarnos. Kristeva así explica también, en un plan social, distintas prohibiciones religiosas en temas como el sexo o la alimentación, que son huellas de los procesos a través de los cuales las comunidades también, según su opinión, tratan de alejarse de su “estado primordial/brutal/animal” en cuanto lo opuesto a lo humano/civilizado.

Volviendo a *Al otro lado*, tanto la categoría de abyecto de Kristeva, como la propuesta de Fuentes/Hardt y Negri/Valencia, con respecto a cierto tipo de imágenes, serán herramientas interpretativas que, hasta cierto punto, se utilizarán en paralelo. A lo largo del relato se hallan afirmaciones que subrayan la relación entre lo subjetivo y lo colectivo, fortaleciendo la impresión de que las dos dimensiones representan dos significantes que comparten un mismo significado.

Antes que todo, el territorio está descrito desde el punto de vista, concreto, de su economía, de los precios y de la circulación de ciertos productos. Refiriéndose al coche del protagonista, el narrador señala:

Tiburón lo compró en un remate. A buen precio, por cierto. Nada raro en este lado. Aquí todos tienen carro porque se tratan de los automóviles desechados por el gobierno o los de conductores de Sunny City, que cambian de vehículo cada uno o dos años, gracias a los modelos ensamblados por los obreros de Ciudad de Paso. Los más rápidos del mundo, por cierto, gracias a los poderes vigorizantes del phoco. Negocio re-don-do, como siempre, en esta gandalla frontera circular. (Yépez, 2008: 13)

Yépez subraya la relación con el territorio, que describe como una enorme mina de materias primas para la producción de la droga:

Alrededor suyo había peones trabajando, con los torsos desnudos, cubiertos de tierra, totalmente concentrados, clavados en lo que hacían, escarbando o yendo de un lugar a otro o engranados en llevar carretillas, repletas con el polvo de aquellos cerros. [...] Y es que al phoco también se le llama *polvo* —a pesar de su estructura cristalina— ya que el polvo común y corriente del suelo de esta región —debido a su composición química naturalmente tóxica y a los desechos de las ensambladoras— es uno de los ingredientes principales de esta droga. Podría parecer una broma macabra. No lo es. (Yépez, 2008: 77)

Tiburón y los demás drogadictos de Ciudad de Paso se están fumando su ciudad, que así empieza a transformarse: la sierra ha reducido su altura hasta llegar a ser un morro, Ciudad de Paso crece en la medida en que se alimenta de sí misma. Por cierto, en el texto aparecen elementos que permiten entender cómo el canibalismo al que se refiere Palaversich tiene que ver con la economía general de la frontera, como se ha especulado al comienzo de este texto. La acción de “comerse la ciudad” empieza por las fábricas: los venenos que se encuentran en la tierra y que llegan a ser ingredientes del “phoco” son el resultado de la contaminación industrial. El narrador

extradieгético a veces se aleja del enfoque subjetivo y muestra una mirada más amplia, aparentemente “objetiva”. A menudo recurre a las notas a pie de página para intervenir en el relato de forma más directa. Los que se proponen a continuación son algunos pasajes, protagonizados por Elsa, que ejemplifican cómo la ciudad neoliberal “come” jóvenes vidas para satisfacer sus necesidades y, a la vez, muestran la peculiar voz del narrador. Elsa es una drogadicta, como Tiburón. Los dos han tenido un hijo, pero Tiburón no lo ha conocido nunca:

En todas las ensambladoras se sabe que muchas obreras están arriba de phoco, pero una cosa es tener una adicta en la línea del ensamblaje y otra tener una adicta fuera de control en los baños, cogiendo con otros obreros. Desconcentrando a toda una planta de lo único importante: la producción. (Yépez, 2008: 225)

Más adelante, mientras en el texto se explica la decadencia del personaje, las notas a pie de página ofrecen una vez más informaciones útiles para entender el contexto donde dicha decadencia se ha producido:

¹² Estaba convencida de que había sido “boletinada” en la red de ensambladoras. Algo que, a veces (y cada vez más raramente) se dice a las obreras despedidas. Y algunas de ellas lo creen, porque las ensambladoras están muy organizadas, tanto que no existe ningún sindicato. Las ensambladoras son parte central del control de la ciudad.

¹³ Debido a las bajas del phoco, el matrimonio y la migración, las ensambladoras necesitan constante rotación de personal. (Yépez, 2008: 226)

En el primer caso, el narrador destaca el papel de control ejercido por las ensambladoras. Rotos los lazos de solidaridad y políticos, las grandes empresas con sus recursos económicos son las únicas que pueden garantizar alguna forma de “orden”. La segunda nota se refiere al hecho de que Elsa, embarazada, no ha podido abortar porque en Ciudad de Paso está prohibido, ya que las ensambladoras necesitan empleados. La falta de derechos de las mujeres se explica, aquí, sobre todo en clave económica, por lo que se destaca la funcionalidad de la reproducción para la producción. La ciudad aparece, cada vez más, una productora-consumidora de cuerpos y materias primas destinadas a los grupos industriales. Yépez aquí “juega” con la humanización de las maquiladoras que, como monstruos hambrientos, parecen requerir “carne”, personas, para que la industria local pueda tener obreros y funcionar. Dicha humanización de las plantas industriales es la otra cara de la cosificación de los cuerpos: un intercambio de identidad que empuja la representación de la realidad hasta el territorio de la literatura fantástica o, más bien, del horror. Hasta la adicción al phoco —elección “voluntaria” y personal— resulta útil a la economía, o directamente causada por esta. El control sobre los cuerpos del que Foucault habla con respecto a la idea de biopolítica aquí encuentra su peor distopía: una mezcla entre coerción (las ensambladoras ejercen un control social) y auto coerción (las obreras en muchos casos aceptan las condiciones de trabajo de las ensambladoras para tener un sueldo con que pagar su adicción que,

sin embargo, hasta cierto punto favorece su productividad). También, la estructura misma de la planta industrial —sus líneas que permiten controlar a cada uno de los obreros en ellas— parece ser un ejemplo posmoderno de “panóptico”, que cambia lo circular en lo linear. En realidad, proponemos que la maquiladora funciona como un dispositivo biopolítico, desde el punto de vista de la organización de los cuerpos en el espacio y de la regulación de su productividad (y, aquí, reproductividad) en esto. Al mismo tiempo, son dispositivos transnacionales. Es decir, las maquiladoras descritas por la distopía de Yépez son el mejor ejemplo narrativo encontrado hasta este momento del control biopolítico, en territorio fronterizo, en un contexto neocolonial, donde la vigilancia de los cuerpos es funcional a dinámicas económicas neoliberales y globalizadas. Si se recuerda, una vez más, que el phoco se realiza a partir del polvo tóxico de la ciudad y del veneno contra las ratas, respectivamente un efecto de la contaminación producida por las industrias y un producto altamente contaminante, Ciudad de Paso resulta de forma definitiva una distopía posmoderna creada por la economía neoliberal.

Los dos pasajes permiten también introducir el tema de la maternidad. A nivel general podemos afirmar que la memoria de la madre del protagonista parece relacionarse con un patrón “antiguo” de negocio (lo del coyote), que ha sido reemplazado por el narco. Aunque este no logre suplantarse por completo otras actividades (lo que remite a la idea de distintas temporalidades que se solapan en el territorio fronterizo), en el relato resulta evidente que el narco está asociado a la idea de un oficio “nuevo”, que, desde el punto de vista simbólico, destruye hábitos, economías, relaciones familiares y sociales. El hermano mayor de Tiburón lo echa de la pensión familiar porque asume que este ya no es capaz de hacer nada debido a su adicción. Por otro lado, volverse narco es lo primero que se le ocurre a Tiburón cuando se encuentra en la calle, sin hogar ni dinero. Es decir, el narco ofrece amparo y reemplaza a las familias y a otras formas de solidaridad.

Entre la ciudad, la pensión y la madre —tanto la “real” como la idea de lo materno en general— existe una relación muy fuerte. La pensión es la herencia que la mujer ha dejado a sus hijos, pero, en los años en que posiblemente se ambienta la historia, la familia de Tiburón queda destruida por la imposición de poderes económicos vinculados con la droga, que estarían interesados en tomar el control de la pensión. Los personajes no parecen listos para este cambio: “They weren’t ready for that. They weren’t for anything. They still lived in Mom’s time. This crummy fortress was all about that. Still living inside of mom” (Yépez, 2008: 37).

Entre la dimensión subjetiva y la dimensión social se encuentra, entonces, la de las relaciones íntimas y familiares, que han sido destrozadas a tal punto que los vínculos de parentesco entre los personajes no aparecen muy claros hasta, por lo menos, la mitad del relato. Hablando con su hermano, Tiburón afirma, refiriéndose a la madre: “Si tú le tienes tanto aprecio,

Tobías, es porque nunca la conociste. No fue tu madre. No seas ingenuo. Fue como una patrona que te trató bien. Ella tenía otra vida. ¿De verdad nunca te diste cuenta? ¿De dónde crees que salió Yulay?” (Yépez, 2008: 33). Y el hermano, quien defiende la memoria de la madre, nos dice algo sobre el padre, que nos recuerda la lectura de Edith Mora sobre el “reproche” dirigido hacia la patria por parte de los migrantes:

Déjame decirte algo. Ella tuvo muchas fallas. Casi no hablaba con nosotros y nunca tuvo una muestra de cariño, un abrazo: nada. Tenía sus motivos. Tu padre falló. No la ayudó.
—¿“Tu padre”, Tobías? No te lo sacudas. También es el tuyo [...] Y de él no digas nada. Él trató de darnos una vida diferente. Él tenía una profesión. No era una basura como toda esta gente de la que nos rodeamos. Ni un criminal. Él fue el único que quiso tener una vida bien. (Yépez, 2008: 33)

Los cuerpos de las mujeres, incluso en el caso de personas sin problemas de adicción, a menudo muestran heridas o se dice que han sido objeto de algún tipo de violencia.

Tiburón tenía que agotar toda la energía del phoco que traía encamurada en el cuerpo. El resto de los drogadictos de Ciudad de Paso se la sacude apañando o golpeando obreras o ensamblando o robando televisores. Tiburón, en cambio, tenía que sacársela de otra manera [...]. (Yépez, 2008: 47)

El desgaste del cuerpo de las mujeres aparece directamente vinculado con su situación económica:

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 chalanes, gozan viendo encueratras piojotas. En otras ciudades de la frontera las matan. Aquí, de tan rudofílicos, las adoramos. (Yépez, 2008: 48)

El narrador, sin embargo, muestra algo que se parece al cariño, con respecto a los cuerpos desgastados, heridos, de mujeres que de todas formas no duda en llamar “piojotas”. Dicho “cariño” a los cuerpos destrozados se describe como un elemento típico de la ciudad y, en varios casos, dicha violencia está vinculada de alguna forma con el parto (véanse las referencias a “cesárea”, “abdomen”, etc.). Es posible que este elemento se explique con el ataque al machismo mexicano ya llevado a cabo por Yépez en otras obras y nos recuerda las palabras de Sayak Valencia sobre el vínculo entre machismo, nacionalismo y economía neoliberal:

[...] el término *macho* está altamente implicado en la construcción estatal de la identidad mexicana, dicho término se expande en México después de las luchas revolucionarias como signo de identidad nacional. Durante ese período el término *machismo* se asociaba a las clases campesina y trabajadora, ya que en la incipiente configuración de la nación mexicana, el *macho* vino a ser una superlativación del concepto de hombre que más tarde se naturalizaría artificialmente como una *herencia social nacional* y que ya no se circunscribiría sólo a las clases subalternas. Las construcciones de género en el contexto mexicano están íntimamente relacionadas con la construcción del Estado. (Valencia, 2011: s/p)

Con respecto a la relación entre ciudad y narco, Tiburón es el único de su familia que tiene experiencia directa con *dealers*. Él es, sin lugar a duda, una víctima de la droga, y sus intentos por cambiar su posición, a través de esta, fracasan, enseñando así el punto de vista del autor sobre la posibilidad de encontrar en el narco una oportunidad de huir de la pobreza. Como Miguel Angel Pillado justamente enseña, en la novela, Yépez:

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 [...] Estampas de una ciudad habitada por obreras abusadas en las maquiladoras, por niños indigentes... (Pillado, 2014: 67)

Tiburón intenta acabar con su vida para liberarse de la pesadilla de la vida de “acá”, tras tratar de dar una vuelta a su existencia, antes con el comercio de la droga y luego con el de migrantes al otro lado de la frontera. En un diálogo entre el personaje y su hermano menor, se lee: “Me voy al norte. Aquí la vida se está acabando. Allá es donde esta vida sigue. —Pues no te vayas. Porque si esta vida sigue allá, mejor hay que quedarse aquí. Yulay, esta vida no debe seguir, esta vida ya debe acabarse. Yo me quedo. Me urge que ya llegue el fin” (Yépez, 2008: 219).

En la novela, la muerte tiene como símbolo principal el polvo. El polvo tóxico es parte del phoco que mata a los drogadictos y Yulay, el hermano de Tiburón, se vuelve polvo al tratar inútilmente de cruzar la frontera:

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, huesos a ras de piedra, polvo amarillento, luego puro silencio, soplo de viento seco. Sonido desalmado del tiempo pasando en el desierto. El viento de aquel sitio distante se hizo espiral y revolvió el polvo de las piedras calcinadas y los muertos. E inmediatamente después, aunque muchos kilómetros lejos de ahí, Tiburón succionó el remolino dejando la bombilla vacía. (Yépez, 2008: 221)

El polvo es el elemento semántico que prevalece en la descripción de entornos industriales, así como representa el elemento característico del desierto, es decir, de aquella parte de frontera. Se sugiere aquí que la relación polvo/muerte de esta parte del relato también es una metáfora de cómo las relaciones familiares se anulan, hasta sugerir un tipo más de canibalismo, aunque sólo simbólico: en el mismo momento en que Yulay se transforma en polvo, Tiburón succiona el remolino. Todos se “vuelven polvo”, es decir, de acuerdo con una tradición bíblica, todos mueren. Además, Yulay, poco antes de caer muerto, encuentra en el desierto el fantasma de su madre. Pide ayuda a la mujer, pero ella se lo niega. Cabe añadir que el chico decide huir al otro lado de la frontera después de que su hermano mayor ha tratado de matarlo, por haberse

enterado de su relación homosexual con otro hombre de la pensión. La única relación de “cercanía” que se establece en estas líneas es la que se narra entre el polvo de Yulay y el polvo de Tiburón, “hermanados” por su común deseo de huir de la vida.

Volviendo, en cambio, a aquellos elementos que remiten a la categoría de lo abyecto (la suciedad, los cadáveres, etc.), el horror de lo cotidiano es la constante vivida por Tiburón, y por los otros personajes. Toda la ciudad aparece llena de zombis, seres deshechos por la droga. La alucinación se vuelve locura, a tal punto que el lector duda si el protagonista está vivo o muerto y si los que encuentra son realmente seres humanos de carne y hueso:

En el interior había seres tan horribles como él que comían carne asada y escuchaban música de banda para amenizar la phoqueada. [...] Un esperpento se le acercó y le preguntó qué quería de bebida, comida o droga, pero Tiburón movió la cabeza diciendo que no y la mujerzuela se marchó empujando el carrito de madera en que se arrastraba... [...] se acercó a un gordo albino, para ver cómo preparaba ansiosamente el phoco que iba a fumarse, y cuando vio que Tiburón lo figoneaba, se apartó un poco, avaricioso. Cuando el tipo chupó de su phoco encendido, mientras Tiburón lo veía casi babeando, el gordo se transformó en un hombre de aspecto ordinario y cuando el humo que exhaló alcanzó las caras de otros a su alrededor, éstas [sic] perdían su horripilancia y cobraban aspecto familiar, es decir, irónico, soberbio, cretino, chistorrete, rastrero, sufrido, todos estos rasgos habituales de lo real. (Yépez, 2008: 316)

En la novela se encuentran imágenes que apuntan a temas como el uxoricidio y el asesinato de los hijos, y esta violencia contra personas que tienen “la misma sangre” colinda con lo abyecto, pero, de una forma aún más extensa: es el aparente peligro de la disolución de la frontera entre vida y muerte o locura y cordura el elemento que otorga un especial horror a todo el relato. La mirada alucinada del protagonista aumenta la confusión entre las dos condiciones, así como su estado de enfermedad constante, bajo los efectos del phoco.

No es sólo la mirada alucinada de Tiburón la que fortalece la confusión entre vida/muerte y realidad/pesadilla, ni su propio estado de enfermedad constante, bajo los efectos de la droga. Más adelante, el desgaste del cuerpo del protagonista empeora, transformando elementos normalmente asociados con imágenes positivas o amenas (la sonrisa, la atracción, la seducción), en su contrario: “Él no supo si tuvo el tino de devolverle la sonrisa. (Ojalá no: esa mañana a Tiburón le estaba sangrando la encía) [...] Tiburón otra vez se miró en el espejo y cuando terminó de mirarse la barba sin rasurar y los poros abiertos y grasosos, sacó la lengua, observó dos nacientes granos blancos y se los rascó” (Yépez, 2008: 102).

Los cadáveres representan la culminación de la abyección de acuerdo con Kristeva, al ser de alguna forma testigos de la muerte infestando a la vida. Si la basura representa “el otro” absoluto, un límite que define el espacio distinto del yo, el cadáver resulta el más repugnante de los desechos, porque el sujeto ya no es más el que expulsa, sino el “expulsado” de la vida. Justamente, la presencia de cadáveres es uno de los núcleos semánticos que vuelven a

interrogarnos sobre la doble interpretación posible de esta novela. Por un lado, remiten a lo abyecto, pero, por el otro, apuntan a la presencia de “deshechos humanos”, esto es, de personas sobrantes dentro de un sistema económico y social que no sabe qué hacer con ellas. Sin embargo, en *Al otro lado* el aparente deshacerse de la frontera muerte/vida no es el único tabú y la muerte está asociada a la infancia, el asesinato se confunde con el juego y las risas infantiles, lejos de testimoniar felicidad y pureza, aparecen casi satánicas:

De entre los desechos aparecieron tres niños. Parecían jugar con llantas viejas regadas en el tiradero. —Oye, ayúdanos, ¿no?— y la petición lo sacó de su cabeza. Los morritos tenían las llantas al filo del barranco. Parecían dispuestos a dejarlas rodar hacia abajo.

[...] Tiburón dio la vuelta y les ayudó a jalar un bulto que los morritos terminaron de acomodar; al filo y a la señal de uno de ellos, empujaron dos llantas y el bulto. Al parecer era una carrera. Al ver aquello, Tiburón sintió cierto alivio. Todavía existía la infancia, el juego, la inocencia; pero el alivio no le duró mucho porque mientras que las llantas pronto aventajaban la carrera, aquel bulto que descendía a tumbos por el barranco se fue deshaciendo y a Tiburón se le congeló la sangre, mientras los niños vitoreaban la victoria de las llantas. Como los muertos son muy friolentos y los narcos muy compasivos, desde hace mucho se han tomado la molestia de envolver a sus rivales ejecutados en una cobija, rodeando al bulto con un mecate, para que quede un bulto apretadito y lo más compacto posible. Así se lo puede cargar mejor y se evita que el muerto se resfríe. Cuando el encobijado está debidamente preparado, con la cuerda bien amarrada para que no se zafe (y dé mal espectáculo), se le deposita cuidadosamente (no vaya a despertarse) en algún rincón de estos cerros, para que sirva de buen ejemplo. A los niños no parecía preocuparles el descobijado. (Yépez, 2008: 74-75)

En este pasaje, como en los niños “terribles” de *Los infantes de la calle diez*, (2014) de Rosina Conde, es donde se muestra con más fuerza el doble significado de “juvenicidio”, esa “doble muerte” que involucra la infancia tanto en el caso de que los niños sean víctimas como en el de que sean asesinos. La muerte que se muestra, en estos casos, es la de la idea de la infancia, y asistimos al inquietante fracaso de la narración que la civilización moderna y occidental ha realizado sobre esta. En *Al otro lado* el narrador nos relata la presencia de los *chiquinarcos*, quienes ayudan o reemplazan a sus hermanos adolescentes ya asesinados o drogadictos y están al servicio de los narcos mayores. Siguiendo la teoría de Kristeva, donde el abyecto se describe como el estado primordial del que se trataría de huir, en esta novela dicha condición es un estado donde lo animal y lo humano se solapan y donde no existen normas que pueden salvar del horror.

Sin embargo, es en el pasaje más cruel del relato donde nos damos cuenta de que esta abyección está bien situada, explicada y arraigada en las condiciones sociales del entorno narrado, en la falta de dinero y en la adicción de madres dispuestas a vender a sus hijos, en la presencia —real y concreta— de estos chiquinarcos en las bandas criminales, tal como ha investigado Javier Valdez Cárdenas en *Los morros del narco* (2007). Tiburón vuelve a reunirse con la mujer después de muchos años, pero el cuerpo de Elsa ha sido consumido por la droga y la mujer parece un conjunto de escombros de sí misma:

Aquella piel tan tersa que sus dedos aún recordaban, aquellas mejillas que se sentían como un durazno y como un durazno, ya cerca del final, te topas con un hueso imposible de devorar, un hueso obsceno, duro, enrojecido, amargo, insoportable. Ahora ya no era la carne jugosa del durazno, ni siquiera su acidez finiquitante. Elsa ya era solamente el hueso. (Yépez, 2008: 204)

En la casa de Elsa hay basura y polvo por todas partes, ejemplificando lo que Castillo Duarte (1999) afirma con respecto a las “culturas excrementicias” en América Latina. Aquí la presencia de escombros apunta a la idea de algo que no puede ser asimilado por la economía neoliberal, y, a la vez, a los deshechos de este sistema. Elsa es un deshecho, su mismo entorno es el producto excrementicio de un sistema y ella, excremento a su vez, no puede ser asimilada. Es una muerta en vida. Ella y el hijo se han separado, según nos dice el narrador, cuando ella misma decidió enviarlo al sur para que algunas personas de su familia lo cuidaran. Tiburón se entera de la verdad trágicamente, cuando la novela llega a su clímax y el hombre comprende su responsabilidad en la muerte del hijo, por no haberlo reconocido entre una banda de chiquinarcos. Son culpables él o la ciudad o, mejor dicho, el Matamorros, el barrio donde Elsa vive y que, como el narrador nos explica, tiene en su nombre una ironía trágica. Aquí los “morros”, los nenes, no viven mucho, pues no logran sobrevivir en los negocios de los que están obligados a ocuparse. Si es cierto que la ciudad se come a sí misma, como se ha descrito arriba, las familias —o lo que de ellas queda— también muestran esta macabra tendencia. Según nuestra lectura, los restos de los núcleos familiares representan los excrementos de una sociedad que se come sus ciudadanos, son el producto de una actividad caníbal colectiva. Las familias “se pudren” por no poder mantenerse en vida, por no lograr desarrollarse, por no desempeñar más, tampoco, su papel de enlace entre lo privado y lo colectivo, entre el sujeto y la comunidad, como acontecía —con todas las violencias y las distorsiones mencionadas— en las obras de Rosina Conde. Madres venden a sus hijos para buscar droga y parejas acaban “comiéndose”, víctimas de su adicción. En los siguientes pasajes se narra la transformación de Elsa en polvo (con el ya mencionado doble sentido polvo/phoco):

Un rival de Calaca fue a matarlo y entre los balazos, a tu hijo le dieron varios... Le destrozaron su carita, Tiburón, toda su carita quedó hecha pedazos... ¡Nos lo mataron! ¡Ojalá se pudra al infierno el que lo hizo!— al dar este alarido, Elsa, que parecía convertida en una estatua, que parecía, literalmente, hecha de una sola pieza, un bloque blanco, se quedó tiesa, como congelada, fija como escultura helada, como duro terrón humano. [...] y al verla sentada, endurecida, captó una especie de grieta en su nariz, como si estuviera a punto de desprendérsele y en los labios blanquecinos de Elsa luego vio aparecer una leve ruptura, una resquebrajadura; [...] para no seguir pensando lo que su mirada le sugería y para reavivarla, se acercó, extendió su brazo y tocó la mejilla de Elsa. Pero apenas lo hizo, la mitad posterior del rostro de Elsa se resquebrajó y, al caer, la nuca se deshizo en el piso y un segundo después todo su cuerpo se pulverizó frente a él. De Elsa sólo quedó un apiladero de polvo blanco en el piso. Y un puñado en la silla. (Yépez, 2008: 313-314)

Si la Medusa pudiese mirarse al espejo, quedaría petrificada como Elsa. Lo que siente Elsa es horror, frente a la imagen de sí misma, madre que ha vendido a su hijo causando su muerte. Su petrificación, en sentido literal aquí, sería, de acuerdo con Adriana Cavarero, “una conocida manifestación *física del horror* [que] va a menudo unida a aquella, como es sabido, del congelarse” (Cavarero, 2009: 23; cursivas del original). Tiburón entiende la amenaza constituida por la imagen de Elsa: una imagen de disolución total, de los vínculos más sagrados, pero, sobre todo, la disolución de su mismo cuerpo. Tiburón huye para no volverse polvo él mismo (y, en este sentido, su reacción es de “terror” y no de “horror”, siguiendo el vocabulario propuesto por Cavarero).¹²⁶ Sin embargo, en busca de energía, después vuelve al lugar donde sabe que puede encontrar todavía a su mujer o a lo que de ella queda. Aquí, acaba devorando (y, metafóricamente, siendo devorado) por el narco. El siguiente pasaje alcanza la cumbre del horror y el “canibalismo del narco” consigue violar las relaciones más puras:

—Deja de fingir— dijo Coyote a Tiburón—. No intentes volver a tu estado anterior. No podrás. Necesitas energía. Y aquí has venido por ella. Has venido a devorar. Hazlo. Pero no olvides que lo que devorarás no será el polvo al que estás acostumbrado. Este polvo está mezclado con tu mujer. Y metértela te dolerá.

Tiburón contempló aquel polvo. Coyote tenía razón. El aspecto blanco de aquel polvo era distinto al del phoco y Tiburón, todavía cuadrúpedo, después de clavar su mirada en aquella sustancia, hundió lo que quedaba de su hocico y comenzó a comer. (Yépez, 2008: 318)

VI.2-b Más allá de la actualidad: Yépez y el mito de la “pareja primordial”

El “cariño” hacia lo femenino es una huella de la relectura de Yépez sobre algunos arquetipos nacionales. Sobre todo parece un reflejo del mito de “la chingada” y de la “pareja primordial” Malinche-Cortés que, de acuerdo con el relato nacionalista, ha dado la vida a la nación mexicana. Se trata de una lectura desde las orillas de la nación, una reivindicación fronteriza de aquel elemento femenino sobre el que, desde el centro, se ha construido la retórica de “la chingada”. En este sentido, Yépez y Conde llevan a cabo una rehabilitación parecida del elemento de “prostitución” que ha sido el principal estigma de lo femenino por parte del relato patriarcal nacional. Aquí, sin embargo, dejamos al lado este elemento específico y volvemos a la relación “tradicional” de poder entre masculino y femenino, donde la mujer es víctima sin lugar a duda. Yépez, en sus ensayos, afirma algunos conceptos que ofrecen una clave de lectura útil para entender su opinión con respecto a aquel relato, y su “declinación local”. En *Tijuanologías* (2006) recuerda lo que sería el mito fundacional de Tijuana: la violación de la niña Olguita, en 1938, por parte del Soldado Juan. Este, tras ser justiciado por las autoridades locales, pasó pronto del papel de verdugo al de víctima, porque, según parece, empezó a difundirse entre la población la idea de

¹²⁶ De acuerdo con Cavarero, mientras el efecto del horror es la parálisis, el del terror es el de empujar al sujeto a moverse, a huir.

que fue ejecutado injustamente y, hasta, se pensó que pudo ser el chivo expiatorio de algún militar de mayor rango. En el texto el autor comenta: “Nada más tijuanesco que santificar a un delincuente” (Yépez, 2006: 37), y luego ahonda en la relación de Tijuana con el hombre que se ha vuelto el “santo” de los migrantes, el Santo Soldado que se encuentra en la novela también: “Yo mismo crecí con una estatuilla de yeso con el busto de Juan Soldado y con unas veladoras siempre encendidas a su alrededor justo en el centro de la cocina de mi infancia” (Yépez, 2006: 37). No obstante sus recuerdos infantiles, Yépez detecta en la historia de Juan Soldado y de la niña Olguita una desacralización —o, más bien, una traducción fronteriza— del mito nacional/central de la pareja fundacional: “Con Juan Soldado y la Niña Olguita reaparece el mito de la pareja primordial, de la inmaculada violación que marca el origen” (Yépez, 2006: 39). Si lo masculino, en la época colonial, estaba representado por España, ahora está relacionado con los Estados Unidos. El mestizaje, lejos de ser un concepto solemne y fundacional, en distintos relatos fronterizos es la huella del colonialismo comercial y del enriquecimiento del vecino del norte a través de políticas económicas agresivas. El poder económico es el que determina una nueva forma de patriarcado, y los ciudadanos de la frontera resultan en una cierta medida “hijos” de esta nueva violencia.

La narración está construida a través de la alternancia de la mirada del protagonista y la del narrador, aunque la novela esté escrita, en general, en tercera persona. El narrador adopta un tipo de mirada más racional, como se ha dicho, con finalidades explicativas. En estos casos la realidad de Tiburón se pone en relación con el contexto de la frontera y de su economía. El territorio representa un elemento central para interpretar la presencia de cuerpos heridos o marcados. De alguna forma, se trata del significante que permite demostrar la naturaleza concreta, geográfica y temporalmente definida, de un derrumbe colectivo. Los cuerpos se mueven en un espacio preciso, que comparte con las personas dichas huellas de destrucción y decadencia. El canibalismo, como se ha propuesto, tiene un significado político. Más allá de la droga, Yépez afirma muy claramente que son los poderes económicos transnacionales (las maquiladoras) los que devoran a los trabajadores. El ejemplo de Elsa es muy útil al respecto, incluso porque en los pasajes donde se habla del personaje se escribe explícitamente que las maquiladoras, de acuerdo con el narrador, favorecerían el uso de drogas estimulantes para empujar la producción.

Con respecto a la segunda hipótesis de lectura, que se ha definido diacrónica, cabe aclarar que esta también tiene explicaciones históricas. Los “hijos” de Ciudad de Paso reprochan a su “madre” el abandono —lo que resulta evidente cuando el hermano del protagonista pide ayuda al fantasma de la mujer en el desierto, inútilmente—. Establecida tal conexión, resulta claro cómo

“los hijos/ciudadanos” hayan nacido de la unión “violenta” entre la madre tijuana (Ciudad de Paso) y el padre (norteamericano o que se ha marchado ahí, abandonando a sus hijos). Este elemento recuerda el nacimiento violento del pueblo mexicano, hijo de la conquista y de la pareja primordial Cortés-Malinche. Gracias al conocimiento de las otras obras de Yépez, es posible decir que su afirmación sobre la violación de la niña Olguita por parte de Santo Soldado represente una “relectura norteña” o un replanteamiento de aquel “mito primordial” de la nación mexicana, a través del planteamiento de la “imposibilidad del mito” y de su sustitución, en el entorno fronterizo neoliberal, por parte de los santos populares.

En “El ciclo inconcluso del mito” (2008) Yépez hace algunas afirmaciones que nos ayudan a entender cómo, a través de la cultura popular, quiere situar el debate sobre el mito y lo mítico en un territorio distinto del de México-Tenochtitlán (el centro del País) y de la cultura oficial (la paciana, que ha transmitido la idea-símbolo de los mexicanos como “Hijos de la Malinche”, por ejemplo). La primera tiene que ver con el planteamiento de la imposibilidad del mito entendido como discurso coherente y homogéneo. Yépez, desde la frontera, reivindica la fractura, el fragmento y la heterogeneidad, de acuerdo con una estética posmoderna. En el texto Yépez utiliza el concepto de narratema, que: “al contrario de la narración que es una totalidad [...] es el estado fragmentario, despojal, del que se parte. No tiene coherencia, es desorden” (2008: 5-6). El autor propone que “Cuando aparece un narratema en una cultura —que es voluntad de sistema, es decir, co-herencia— sabemos que la cultura tiene zonas de incongruencia. El narratema aparece donde se ubica una falla” (2008: 6). Sobre la diferencia entre mito y narratema, finalmente, afirma:

El narratema se vuelve mito para dar sentido a una existencia. El mito inventa origen y ordena un proyecto. [...] la épica, en cambio, aparece cuando el desorden impera y el individuo desea restablecer el orden. En la épica [...] hay alguien (el héroe) que desea vencer lo monstruoso porque en el mundo épico ha reaparecido la amenaza. La épica es un mito inconcluso. [...] El santo popular guarda muchos rasgos del héroe. Se trata de una negociación entre colonialismo judeocristiano y supervivencia de mundos mágicos paganos. (Yépez, 2008: 7)

La propuesta de narretema asociada a los santos populares nos permite pasar, en la interpretación de ciertos elementos presentes en Yépez, sin lugar a duda, de una posible lectura “psicológica”, “tout court”, a una “situada”, porque Yépez, gracias a referencias intertextuales, aclara en qué sentido el santo popular está anclado a un territorio concreto. Volviendo a la pregunta que antes hemos hecho a partir de Julia Kristeva, “¿de qué se trata de huir?”, la respuesta que se propone es: de la madre. La frase antes citada —“They weren’t ready for that. They weren’t for anything. They still lived in Mom’s time. This crummy fortress was all about that. Still living inside of mom” (Yépez, 2008: 37)— tiene evidentemente un doble sentido. El primero se refiere al nivel económico/histórico, a la imposibilidad de un desarrollo, tanto para los personajes como para la

sociedad en su conjunto. Entre otras cosas, remite a una imposibilidad de alejarse de la “economía fronteriza”, representada por el negocio de coyote o de narco. El segundo remite a la idea del “fantasma” que aquí se puede leer es el de la madre/patria —en este caso se trata de la ciudad y no del Estado—, a la vez víctima y traidora. Lo que da miedo es no poder llegar a escapar de su cuerpo objeto de violencia, no lograr liberarse de este, no acabar de nacer.

VI.3 El mito como salvación imposible de una sociedad “maquilada” en *A.B.U.R.T.O.*

También en el caso de *A.B.U.R.T.O.* parecen posibles dos lecturas de la violencia, una sincrónica y otra diacrónica. La primera se centra en las mismas características ya analizadas con respecto a *Al otro lado* (la frontera y su economía, los conflictos de género, la presencia de la droga, la pobreza); mientras la segunda parece de alguna forma vinculada con el concepto de identidad, tanto a nivel colectivo-nacional como individual. Se explicará más adelante el sentido que aquí se lee en el título de la novela. sin embargo, al eje semántico “nacimiento-madre-identidad”, se añade otra vez la presencia del mito, desde el punto de vista que se acaba de explicar. La hipótesis que se propone es que ambas lecturas convergen en ciertos aspectos en esta novela, porque la relación con la madre y la construcción de la identidad, en este caso, están afectadas por elementos históricos y culturales.

Los aspectos en que se centrará el estudio de la obra son: la relación entre violencia privada-familiar y colectiva; los elementos sociales que, como ya anunciado en *Al otro lado*, han determinado el surgimiento de la violencia en el territorio (droga, frontera, maquila y economía neoliberal en general); los sujetos-objetos de dicha violencia; la función del mito y el significado del trastorno psicológico.

Desde el punto de vista formal, los contenidos presentados se inscriben en un texto definido por algunos como una metaficción historiográfica (Ribas-Casasayas, 2013), caracterizada en este caso, desde el punto de vista de la narración, por una fragmentación o pluralidad de voces y por la alternancia entre español e inglés.

El libro se ambienta explícitamente en Tijuana y según Ribas-Casasayas (2013), representaría una respuesta ácida al optimismo globalista de Nestor García Canclini. Ribas-Casasayas opina que se trata de una metaficción historiográfica, escrita mientras el personaje principal de la historia sigue vivo. Yépez ha sido el primero en ficcionalizar la vida de Mario Aburto,¹²⁷ aunque cuestionando al comienzo de la novela la posibilidad de que los acontecimientos “reales” hayan sido efectivamente tales y declarando la actitud central del

¹²⁷ El asesino de Colosio, candidato a la presidencia en 1994.

narcorrealismo frente a la realidad: el escepticismo. La novela reproduce pasajes textuales de dos colecciones de ensayos del autor, *Tijuanologías* y *Made en Tijuana* porque, según se explica, no sería posible entender al personaje sin entender la ciudad de la que ha formado parte.

Si, de acuerdo con Fuentes, algunas ciudades de las narconovelas tienen un sentido metaliterario, pues evocarían las grandes aldeas universales de la literatura hispanoamericana, la llegada del protagonista en Tijuana, según Ribas-Casasayas “transcodifica a Pedro Páramo” (2013: 85). Pero el autor destaca que la situación que acoge al personaje de *A.B.U.R.T.O.* es completamente distinta a la en que se movía Juan Preciado:

[..] este neo-huérfano fronterizo ya ni siquiera sabe si hay restitución que demandar a los opresores; no hay proyecto político que sustituya un orden determinado por una política disfuncional y por el narcotráfico. Y así, los tordos de Rulfo, que vuelan ‘antes de que la oscuridad les cierre los caminos’ a llevarse la ‘ilusión’ de Juan Preciado, se transforman aquí en ‘una obscura parvada de chupacabra’ que pasa ‘carcajeándose’ (Ribas-Casasayas, 2013: 23)

Como en una nueva Comala, las evocaciones del culto al libre mercado no han traído la redención social esperada, creando, al revés, “una suerte de espacio liminal entre la vida de la agitada actividad en la industria ensambladora y la muerte de la condena al subdesarrollo. Los fantasmas de la Comala de Rulfo se transforman en los ‘maquilocos’ de Yépez, los sujetos alienados en el espacio fronterizo” (Ribas Casasayas, 2013: 85). En un contexto dominado por el mercado, el tráfico, las trampas, las leyendas urbanas y los lugares comunes, surge el mito de “la neta”, la verdad buscada, la verdad total, libre de sofisticaciones y compromisos con el lenguaje. En la novela aparece evidente como dicha búsqueda de sentido es central, encontrando en muy pocos protagonistas de la vida ciudadana héroes a su altura. Uno de estos es Héctor “el Gato” Félix Miranda. El Gato escribe para el pueblo, pero “el pueblo lo replica con una proliferación de epónimos que no pueden reproducir su mismo impacto en el lenguaje. La Neta muere con el Gato” (Ribas-Casasayas, 2013: 87).

VI.3-a La maquila

La ciudad narrada por Yépez parece un producto ensamblado, y la maquila, tal como se ha analizado en *Al otro lado*, es la distopía de la Tijuana distópica, el anti-mito, el dispositivo biopolítico entre sujeto y colectividad, entre violencia privada y pública. Si en *Al otro lado* el autor casi antropomorfiza a las plantas maquiladoras, aquí las observa desde un punto de vista más claramente sociológico. Aun así, sin embargo, Yépez no quita a la maquila el aspecto inquietante de ser aplastador, “canibal”. En *A.B.U.R.T.O.* dicho canibalismo llega a ser más bien metafórico, filosófico. La maquila come las esperanzas de los obreros, reduce los horizontes de estos y de la ciudad entera. Así se lee, por ejemplo: “En 1994 yo todavía no acababa la preparatoria. Sabía

perfectamente que ingresase a la universidad o no, tarde o temprano terminaría en las maquilas. No había escapatoria. Era como si todas las calles de la ciudad te condujeran a una maquila” (Yépez, 2005: 188).

Como ya se ha señalado antes, la particular forma de producción en las plantas maquiladoras favorece, de acuerdo con el relato de Yépez, el empleo de drogas que, a su vez, aumenta la enajenación de los obreros: “Si no hubiera sido por el crystal no hubiera podido sobrevivir nada de esto. El crystal me permitía mantenerme despierto. Poder leer y no parar de escribir durante las pocas horas que me quedaban libres entre la escuela y la maquiladora. Me permitía no dormirme en clases. Me permitía ensamblar a prisa. Le debo todo al cristal” (Yépez, 2005: 192). La droga, aquí, está presentada más como un mecanismo de control social que como un elemento de desestabilización. Más bien, destaca el hecho de que la droga es el elemento a través del cual los sujetos pueden seguir sometidos a los ritmos impuestos por la maquila. La imposición silenciosa del consumo de droga para aguantar los ritmos de producción y trabajo capitalista es una forma de violencia ejercida, desde lo “público” hacia lo “privado”.

En *A.B.U.R.T.O.* Yépez vuelve a arrojar luz sobre la condición de las obreras, las “señoritas maquiladoras” que, según el narrador, buscan sobre todo cariño. Vuelve a relatar el uso de las drogas en las plantas maquiladoras como una costumbre popular, tanto por razones fútiles como para aumentar la productividad: “a veces fuman crystal, ya sea para adelgazar o para no cansarse en la fábrica. Y luego hacer rápido el quehacer en la casa” (Yépez, 2005: 90). Al establecer una relación especial entre la fábrica y las mujeres, el autor confirma la representación de la maquila como un elemento vinculado con la vida, con el sistema reproductivo. Son las fábricas las que reparten anticonceptivos y les niegan contrato a las mujeres, sabiendo que se van a embarazar (y, en este caso, abandonando la representación de la maquila como un ser viviente que requiere carne fresca para comer, presente en la novela antes analizada, prevalece una posición realista, de corte económico, vinculada a los gastos de producción). Al mismo tiempo, Yépez vuelve a añadir un “corte de género” a su narración, pues el consumo de drogas es especialmente útil a las mujeres, quienes tienen “trabajo doble” en la maquila y en los hogares (cuando están casadas).

La maquila en la frontera es un elemento de control y regulación biopolítica y, conforme con lo anunciado por Foucault, el control biopolítico se apoya en la existencia de sujetos que aceptan someterse a este control. En particular, dicha relación parece evidente en el caso de las mujeres. El narrador nos informa: “Las señoritas maquiladoras sólo dejarán la maquila si encuentran marido y se llenan de hijos y encuentran, entonces, quien las sustituya. (Sobran

quienes podrían remplazarlas.) Ellas, las maquila-chicas, sueñan con ser, literalmente, Señorita Maquiladora” (Yépez, 2005: 90).

Parte de la distopía puesta en escena por las maquiladoras, consiste en el hecho de que son los mismos obreros quienes compiten entre sí; mejor dicho, son las distintas líneas de la producción que crean explotación “de modo horizontal, diagonal, gimnástico, cancerígeno” (Yépez, 2005: 94), quebrando los vínculos de clase (otro lazo social roto, volviendo a referirnos al concepto de sociedad fragmentada expuesto en el apartado anterior), y legitimando la competición entre los obreros y su progresivo aislamiento. El control del panóptico pasa de ser “centralizado” al llegar a ser capilar, “personal”, encargado a los obreros que se vigilan el uno *con* el otro, no de forma solidaria sino, literalmente, el uno *contra* el otro.

En plena posmodernidad, Yépez relata también la entrada de la sociedad del espectáculo y de la imagen en la fábrica. Las maquiladoras, hasta, organizan concursos de belleza entre sus empleadas. El narrador vuelve a establecer una relación entre el cuerpo de la mujer y su condición económica, en el que se ahondará más adelante con una referencia específica al caso de las prostitutas. En *Al otro lado* destacaba el desgaste de ciertos cuerpos, vinculado con la actividad ejercida por las mujeres. Aquí se hace hincapié en el hecho de que los “ejemplares más finitos de la industria” (Yépez, 2005: 90) salen de Recursos Humanos, Logística, Contabilidad —diríamos el sector burgués—.

Paradójicamente, el sentido de la competición hace que cierta solidaridad obrera vuelva a establecerse justamente durante los concursos de belleza, porque cuando las concursantes salen de las áreas de Producción “sus compañeros las apoyan con más entusiasmo, porque la morra es una de ellos” (Yépez, 2005: 90). Las ilusiones de unidad entre obreros acaban como un sueño en la mañana, y nos enteramos pronto de que estamos en una completa pesadilla posmoderna, cuando leemos que “A la concursante le será pagado un curso exprés de personalidad” (Yépez, 2005: 90). Además del Primer Premio, también hay reconocimientos a la Señorita Simpatía, la Señorita Fotogenia y la Señorita Ensamblaje, específico para la obrera más productiva. Entre *Brave New World* y un capítulo de *Black Mirror* están las novelas de Yépez, una instantánea del control biopolítico “en salsa fronteriza”, con un toque de narco: distopías realistas o narcorrealistas, según se afirma en la contracubierta de *A.B.U.R.T.O.* El primer premio del concurso es, justamente, un televisor, ensamblado por obreras de otras maquilas, aunque “no podrían adivinar jamás si ellas mismas lo ensamblaron la semana pasada” (Yépez, 2005: 90), llegando a la apoteosis de la enajenación.

La situación de la mujer en Tijuana, sin embargo, no parece tan horrible como la de Ciudad Juárez, afirma entre el cinismo y la denuncia el narrador:

[...] en Tijuana, por lo menos, son las fotografías las que terminan cada año en los contenedores de basura y no las señoritas, como en Ciudad Juárez, la otra maquilópolis del país, donde doscientas mil personas trabajan en las naves industriales y cientos de obreras han sido violadas y asesinadas cuando van o salen de las fábricas y los espermatozoides las secuestran. (Yépez, 2005: 92)

VI.3-b Violencia privada y violencia del Estado

Hablando más específicamente de la violencia, el elemento más evidente en *A.B.U.R.T.O.* es, tal vez, la correspondencia entre violencia privada y familiar, por un lado, y violencia pública, relacionada con el poder político y económico en distintos niveles, por el otro. El libro empieza con la escena del interrogatorio de Mario, tras su detención por el asesinato de Colosio. Las violencias llevadas a cabo por los agentes son relatadas de forma explícita:

Pero ni siquiera las torturas lograban sacarle toda la verdad y es que probablemente no había una solamente o porque, de plano, no había ninguna que sacar. Toques a los huevos. Nada. Macanazo en el pito. Nada. Tehuacán en la narizota. Nada. Palo en el culo. Madrazo en el hocico. Toque en los huevos. Picazón de ojos. Escupitajo en el hocico. Tehuacán en la narizota. Coscorrón chingaquedito. ¡Nada, nada, nada! (Yépez, 2005: 14)

Más adelante, los agentes proponen al funcionario mandar a violar a la novia de Mario o a la madre, para convencerlo de que hable. Dicha afirmación presenta, desde las primeras páginas del libro, esta cercanía, esta conjunción, podríamos decir, entre la dimensión privada y la colectiva. La violencia mexicana, nos dice el autor, empieza en los núcleos familiares. Mario llega de una familia patriarcal, con un padre violento que decide hasta sus identidades: “Ese hombre, su padre, era su percance. Él, a veces (y como todos en esa casa), tenía ganas de matarlo. Todos tenían una relación de amor-odio con él. Cuando yo lo conocí entendí exactamente por qué” (Yépez, 2005: 16-17). En las familias se establecen relaciones casi tribales, en la mayoría de los casos confirmando que el poder está en las manos de los hombres y que estos lo ejercen a través de la violencia contra las mujeres. Sus mujeres. Este mecanismo se reproduce de padre en hijo y así explica el narrador el tipo de relación que Mario tenía con su misma madre:

La odiaban más de lo que odiaban a su padre. Por eso él se podía ir cuantas veces quería, dejarlos valiendo madre, sin dinero ni nada y, sin embargo, saber que apenas regresara, los chamacos le iban a contar todo lo que su madre hizo, todo por lo que hay que puteada. Él tuvo hijos con ella precisamente para tener aliados en su contra, para mejorar sus tácticas de guerra. (Yépez, 2005: 17)

Confirmamos que, tal como se ha propuesto con respecto a Crosthwaite y, sobre todo, a Conde, si seguimos la trayectoria señalada por Sayak Valencia, este punto de unión entre violencia en las familias y violencia del Estado se encuentra en el machismo. El vínculo al que se refiere la autora empezaría a darse en el período posrevolucionario, cuando “machismo” se asociaba a la clase trabajadora y “el macho” llegó a ser la superlativización del concepto de hombre, que después no

se circunscribiría sólo a las clases obreras y campesinas. Valencia afirma muy claramente, en el conocido trabajo que explica el paradigma nación-narco-construcción de género en México:

Las construcciones de género en el contexto mexicano están íntimamente relacionadas con la construcción del Estado. Por ello, ante la coyuntura contextual del México actual — desmembramiento del tejido social y desmoronamiento estatal— es necesario visibilizar las conexiones entre el estado y la clase criminal, en tanto que ambos detentan un mantenimiento de una masculinidad violenta emparentada a la construcción de lo nacional. (Valencia, 2011: s/p)

El padre de Mario le enseña a él y a su hermano a disparar y, cuando les habla de la madre, así la describe: “¿Ya vieron que su madre se pintó el cabello? Se ve como una puta, ¿a poco no? Anda de güera para putear mejor. Te ves ridícula, perra maldita. La mujer callaba, seguía cocinando. ‘Deberías irte a la frontera, allá seguro consigues trabajo de putita. Allá seguro un gringo te confunde con un burro y te la mete’” (Yépez, 2005: 44).

No extraña, entonces, que una de las voces del narrador en la novela afirme que le daba miedo la sangre de la regla de la madre y que estaba aterrorizado frente a la idea de que ella pudiera enseñarle su raya y, así, de alguna forma, contagiarlo con su herida “original”. En el mundo relatado en *A.B.U.R.T.O.* la relación entre los géneros casi no tiene nada que ver con el amor, como mucho puede referirse al sexo o a la atracción. En la mayoría de los casos, sin embargo, simplemente es una relación de dominio. De este mecanismo de dominio sólo se escapan, aparentemente, los transexuales:

Si no fuera por los transexuales y travestis del centro de Tijuana la ciudad se hubiera ajusticiado entera. Lo que los hombres buscan en ser reverenciados por las mujeres, ver cómo ellas gozan rebajarse a mamarles la verga. Pero ellas solamente acceden a esto si son felices con otro hombre y tienen dinero para sus gastos extras, así que pocas veces la felicidad es alcanzada entre los sexos. (Yépez, 2005: 201)

Pero, cabe insistir, la violencia entre hombre y mujeres se extiende más allá de la pareja, llega a coincidir con una forma de organización de los núcleos familiares y, en la narración de Yépez, claramente afecta de forma directa a las hijas. Es el mismo autor quien establece el paralelismo público-privado cuando declara: “Un sistema que parte de la pequeña familia hasta la organización del Estado. Un mismo sistema. Un mismo relato” (Yépez, 2005: 116).

De forma cínica, por otra parte, Yépez dedica varias páginas a la narración de la infancia de Carlos Salinas de Gortari, el presidente que, según las palabras del protagonista de la novela, ha vendido el país a los estadounidenses con el Nafta.¹²⁸ Esto, si hace falta repetirlo, hace hincapié una vez más en cómo se solapa la dimensión privada con la pública, narrando la violencia en la dimensión privada (la infancia) de un personaje que representa lo público, el Estado (el presidente de la República). Del Salinas-niño Yépez destaca actitudes violentas, en sus

¹²⁸ Véase la introducción histórica.

juegos de la escuela junto con otro presidente, Miguel de la Madrid. Pero, más allá de estas escenas, también las personas comunes absorben y reproducen discursos violentos, volviendo a crear patrones de poder o dominación:

Nada tenía sentido. Los primeros juegos que recuerdo jugar con los otros escuincles de mi barrio eran aquéllos de los agentes norteamericanos atrapando ilegales, golpeándolos, o viceversa (emboscadas donde los ilegales se vengaban de los norteamericanos). Recuerdo el día que unos vecinos golpearon al hijo de la dueña del vecindario por ser un pocho; poco más tarde, ocurrió una golpiza en que los cholos del vecindario arremetieron con cadenas contra un chilango recién llegado del barrio. (Yépez, 2005: 190)

Tal vez no todos los niños de la novela de Yépez —que tiende siempre a llevar cualquier lugar común a sus extremas consecuencias— acabarán siendo *dealers* o asesinos. Sin embargo, la descripción del contexto del que proceden se parece mucho a lo relatado por Javier Arturo Valdez Cárdenas en su libro de crónicas *Los morros del narco. historias reales de niños y jóvenes en el narcotráfico mexicano* (2001), que él ha dedicado a: “las morras y morros que, por vivir en este país, son suicidas” (Valdez, 2011: 1). Una vez más, la implicación de los niños y jóvenes en el narco y en la criminalidad empezaría en las familias (o en su destrucción y ausencia, que determina el abandono de los niños), además de tener, de acuerdo con Manuel Valenzuela, que ha estudiado el fenómeno del juvenicidio, otras raíces sociales y económicas. En “Remolinos de viento: juvenicidio e identidades desacreditadas”, Valenzuela afirma que este “alude a la condición límite en la cual se asesina a sectores o grupos específicos de la población joven” (Valenzuela, 2015: 15), condición que, a su vez, es consecuencia de una multiplicidad de factores, de entre los cuales hace hincapié en la precarización económica y social, la estigmatización y construcción de grupos o

identidades juveniles desacreditadas, la banalización del mal o la fractura de los marcos axiológicos junto al descrédito de las instituciones y las figuras emblemáticas de la probidad, la construcción de cuerpos-territorios juveniles como ámbitos privilegiados de la muerte, el narcomundo y el despliegue de corrupción, impunidad, violencia y muerte que le acompaña y la condición cómplice de un Estado adulterado o narcoestado. (Valenzuela, 2015: 15)

La condición para el juvenicidio, de acuerdo con Valenzuela, que cita a Zygmunt Bauman, se da cuando, debido a la precariedad y a la desigualdad económica, “amplios sectores de la población devienen excedentes, superfluos o residuales” (Valenzuela, 2015: 16), lo que, otra vez, también remite a una “basurización” de dichos sectores sociales. Las vidas de estos jóvenes llegan a ser, entonces, “proscritas, prescindibles, sacrificables” (Valenzuela, 2015: 16). La relación entre capitalismo y vidas sacrificables ha sido estudiada también por Giorgio Agamben (1995) —cuya definición de “homo sacer” es la base para las investigaciones de Valenzuela— que, al desarrollar los estudios sobre biopolítica de Foucault, afirma que “In particolare, lo sviluppo e il trionfo del capitalismo non sarebbe stato possibile, in questa prospettiva, senza il controllo disciplinare attuato dal nuovo bio-potere” (Agamben, 1995: 6).

La relación entre violencia y lenguaje constituye un pilar fundamental de la estética de Yépez, y representa un elemento común entre el trabajo de este autor y el de Mayra Luna, como se enseñará. Tal como acontece en *Al otro lado*, en una escena donde Tiburón se encuentra con el hermano en un bar y asiste al espectáculo de un travesti cuya especialidad es insultar a los clientes con obscenidades de varios tipos, aquí Mario entra en un club para buscar una prostituta, pero no tiene dinero para pagar ni siquiera una cerveza. Como en varias otras ocasiones (y en la ya mencionada con respecto a *Al otro lado*), aquí la violencia verbal aparece junto a una declinación de la violencia sexual, a su vez dependiente o relacionada con el estatus socioeconómico. Yépez vuelve a dedicar atención a la diferencia del cuerpo de las mujeres presentes en los distintos clubes, diferencia que depende de su procedencia, de su edad, pero diferencia que incluso les puede llegar a otorgar algún tipo de poder. Las mujeres mejores pueden, hasta, elegir los clientes, que de todas formas nunca les faltan. Este círculo entre violencia verbal, violencia de género (que encuentra su máxima difusión en el habla popular) y pobreza se sintetiza en la siguiente escena:

Se alejó del mesero que al ver que el cliente era un mugroso muerto de hambre le mentó la madre con una seña y un mudo movimiento de labios, confirmando aquello que decía Saussure de que el significante no es necesariamente un sonido sino más bien una imagen acústica. ‘Chinga tu madre’ [...] —Pinche bola de mugrosos, sarros, nacos, culeros y pendejos— decía el hombre que controlaba el micrófono [...] tlacoyos asquerosos, desde aquí te estoy viendo, pendejo, pinche muerto de hambre, ni para una cerveza tienes [...] —Pinche vergüenza que debe ser para tu PUTA MADRE; ya te imagino cómo se la han de estar cogiendo hasta los perros de tu méndiga colonia, la han de tener abierta de patitas y hasta los perros más culeros se la se la han de estar ensartando mientras tú venís al Adelitas nada más para estar pichicateando una cervecita que un gringo dejó llena de puros gargajos y mecos. (Yépez, 2005: 198; mayúsculas del original)

Lo masculino-normativo está asociado con la idea de macho-proveedor. El macho, de acuerdo con el sistema de sexo/género fronterizo (pero, más en general, con el sistema de “valores” asociado al patriarcado) es quien cobra, y por lo tanto tiene la capacidad de gastar dinero. Aquí, a través de la violencia verbal y del discurso, se llega a una “feminización” del hombre pobre, cuyo estatus se “rebaja” al de las mujeres. Esto resulta aún más evidente si se repite que los insultos proceden de un travesti, quien, en ese contexto, tiene más poder y ejerce más violencia de la que puede permitirse el “macho pobre”. Todo lo que se acaba de afirmar encuentra en los “restos” su demostración final. Desde el escenario, el travesti acaba insultando al cliente pobre gritándole que la única cerveza que, supuestamente, puede permitirse este es una que ha sido dejada por algún gringo “llena de puros gargajos y mecos”. La basura es el destino del macho no normativo, pero en este caso la “no normatividad” no se refiere a sus preferencias sexuales (que sólo coinciden con el insulto), sino con su papel de género, es decir, con su posición “pública” en la sociedad.

A menudo las escenas y los diálogos son tan explícitos y violentos que aquí parece mejor no citar todos los pasajes. Sin embargo, cabe repetir que la relación más visible en la novela es la

que se da entre cuerpo sano/belleza/dinero (que ha de entenderse tanto como poder de compra por parte de los clientes, hombres, como por parte de las mujeres, prostitutas, que pueden esperar de cobrar un poco más si su aspecto todavía resulta agradable). Sin embargo, los resultados de este mercado de la prostitución alteran previsiblemente el cuerpo de la mujer que, avanzando los años y aumentando su actividad, pierde salud, belleza y, por lo tanto, su poder en el mercado.

VI.3-c Del pelado al sujeto endriago trastornado

En la ya citada escena del interrogatorio, el narrador afirma que Mario “Parecía uno de aquellos ‘pelados’ acomplejados, listos para la violencia insensata, de los que hablaba Samuel Ramos y, asimismo, parecía un nortañizado de cierto cuidado, un mexicano norteadado o un indio nafteadado” (Yépez, 2005: 11). Mario es un sujeto trastornado, al punto que, al final de la novela, el lector sufre los efectos de su trastorno de forma muy directa, como si se tratara de un “contagio”, hasta no poder decir claramente si de verdad fue él quien disparó a Colosio o si había otra persona, o varias otras. Es decir, puede que haya sido él, pero hubiera podido ser cualquier otro, y el solaparse de las voces en la narración es la herramienta formal a través de la cual Yépez logra despistar al lector. Además de la violencia padecida en la familia del protagonista y del trabajo en la maquila, Yépez ofrece otros elementos que nos permiten entender cómo se ha desarrollado esta personalidad. Uno de los momentos que más han afectado la vida del protagonista ha sido su participación, a los ocho años, en un programa de televisión muy popular en México, conducido por un personaje nombrado Chabelo:

Su conductor era un hombre regordete y alto, con rasgos faciales de niño, que fingía permanentemente una voz aguda y usaba overol y shorts pegados al cuerpo, metiéndoselos entre las nalgas, dejando sus piernas descubiertas, coronadas por calcetines escolares, un auténtico look pedofílico. Todo el país veía su programa los domingos por la mañana. Lo adoraban. Era parte de la educación sentimental de los jodidos. Chabelo era el kindergarden del kitsch mexicano. (Yépez, 2005: 22)

Yépez coloca entonces a Mario en el conjunto de “los jodidos”, pegados a la pantalla de la televisión para mirar el programa. Ganar en el concurso promovido por este sería un triunfo. Y Mario, durante un viaje a la Ciudad de México con su madre, participa en el programa, esperando ganar el primer premio del concurso, una sala de Muebles Troncoso, donde todos los niños de “[t]odo el mugriento país soñaban ver a su madre sentarse” (Yépez, 2005: 32). El nombre de la prueba del concurso, “katafixia”, tiene un significado desconocido para los niños, pero Yépez explica su vínculo con la mitología popular: “Cuando un niño aceptaba entrarle a la katafixia, revivían los mitos antiguos, el guerrero ante los dioses” (Yépez, 2005: 33) y, con ironía, relata que Octavio Paz está mirando ese espectáculo en la televisión. Chabelo se vuelve símbolo de la

“infancia eterna” de la nación mexicana, de acuerdo con Yépez, reemplazando en este sentido el símbolo del *axolotl*. Octavio Paz asiste a la performance de Mario en un espectáculo que cita el mito. La ridiculización del poeta por parte de Yépez es otra demostración de la idea del autor tijuanaense de la “imposibilidad del mito” aunque, por otro lado, no deje de hacer referencia a Paz a lo largo de su obra, casi como un adolescente que necesita repetir que su padre no tiene poder y que, sin embargo, no puede evitar nombrarlo. El gran poeta y escritor se describe como un hombre mayor, malhumorado; en la mayoría de los casos, a lo largo de la novela, se habla de él simplemente como Octavio. En un momento, el poeta se despierta de su torpor, cuando el niño Mario parece estar a punto de ganar el juego:

Detrás de uno de los millones de televisores, una mujer le pedía a un poeta que observara aquel fenómeno ‘sociológico’. El poeta había escrito en el más famoso de sus libros que el mexicano es un ser hosco, retraído, que padece el complejo de inferioridad. El poeta había robado esa idea a un filósofo desconocido llamado Samuel Ramos y a un escritor apellidado Salazar Mallén; por esa idea el poeta se había hecho famoso y, sin embargo, ya casi todos conocían que no le pertenecía y que, peor aún, no era cierta. Por eso, aquella mujer, que lo quería Y. que entendía que el poeta estaba atormentando por su propio ego y por un complejo de inferioridad tremendo que ni siquiera el consumo masivo de toda la cultura pudo evitar, trataba de animarlo. Este domingo Octavio se encontraba especialmente decaído, roñoso, apartado, tirado en su cama.

—Octavio, mira esto. El muchacho va a jugarse todo para poder conocer qué le espera detrás de la cortina, todo o nada, ¿comprendes, Octavio? Tú tienes razón. El mexicano está resentido, pero en cierto momento, la fiesta, la Revolución o la katafíxia, el mexicano estalla.

En la cara de Octavio se trazó una gran sonrisa y en ese mismo segundo saltó de la cama, abriendo los brazos y piernas, ¡yupi!, reventando de regocijo su apretada pijama. (Yépez, 2005: 33-34)

Sin embargo, Mario pierde, decepcionando al poeta. El protagonista de la novela se apellida Aburto y, tras su derrota en el concurso, el narrador relata que la gente se burla de él y le dice “aborto”. Ya no es el eterno adolescente, el eterno niño en que Paz vio la esencia del mexicano; más bien, es el aborto, algo a mediados entre la vida y la muerte, “algo peor que un zombie” (Yépez, 2005: 40). El miedo a la derrota, el asco a la derrota ha evolucionado desde la época narrada por Paz, explica Yépez. Si, antes, lo peor que a alguien le podía pasar era *chingarse*, ahora es lo de menos. Ahora, nos anuncia Yépez, el peligro real es “joderse”: “Ser uno de los millones y millones de jodidos de este país. Chingarse todavía aguanta, porque chingarse es que se chinguen a tu madre. Pero joderse, en cambio, te ocurre a ti” (Yépez, 2005: 45-46).

La construcción de la nación fundada en el machismo, la competencia entre sujetos “excedentes” (de acuerdo con Bauman y Valenzuela), competencia que, en un contexto neoliberal ocupado por el narco y la violencia de Estado, y regulado por las maquiladoras que han llegado a ser dispositivos de biopoder, lleva a la creación de sujetos endriagos (según Valencia), son los ladrillos que han formado la personalidad trastornada de Mario Aburto, el “que no ha llegado a nacer”, parafraseando su apellido. Mario parece no haber desarrollado una identidad

homogénea. Es la suma de todos los ladrillos que lo componen y que no han sido ensamblados correctamente, nos dice Yépez. Mario es, por lo tanto, uno de los miles de sujetos endriagos que, en Tijuana, “tiene mentalidad de sicario” porque “En Tijuana de volada te vuelves lo peorcito” (Yépez, 2005: 131). Yépez, como se sabe, juega con el lugar común de la leyenda negra tijuanense, y, justamente debido a este guiño constante, nunca olvida hablar de ella, pero, nunca parece tomarla demasiado en serio:

Así que si ya llegaste a Tijuana, cuídate. O ríete en silencio de esos millones de pobres diablos imaginándose a sí mismos como narcotraficantes o francotiradores. De una forma u otra, en Tijuana siempre debes andar armado. Cada una de las neuronas ajenas que te rodean te tiene en la mira, garillero verídico o pusilánime, forever asesino. No lo olvides. Bienvenido. (Yépez, 2005: 132)

De forma parecida a lo que acontece con Tiburón, las visiones alucinadas de Mario están motivadas por el uso del cristal. Sin embargo, en el caso de Mario este trastorno se acompaña a una conciencia social —real o presumida, poco importa—. En el libro en general resulta casi imposible encontrar la verdad, la “neta” y, sin embargo, Mario está obsesionado con esta búsqueda.

El narcorrealismo es, por lo tanto, el símbolo de su frustración, el análisis atento de la realidad que, sin embargo, no llega a ofrecer de esta una imagen acertada. Desde el punto de vista formal, el narcorrealismo se puede definir como el choque constante entre el hiperrealismo de ciertas descripciones, con su obsesión por los detalles del habla, los olores, los ruidos, por un lado, y por la falta de comprensión, la confusión, el solaparse de las voces, a veces la imposibilidad de entender quién está hablando, la dificultad de entender quién es o quiénes son el o los protagonistas. Lo único seguro desde el comienzo de la narración, en este gran universo de dudas, es que Mario se convertirá en un asesino. La droga y este destino son sus únicas certezas, de acuerdo con el narrador. El clímax de su destino de violencia, antes de acabar convirtiéndose en el asesino de Colosio, es el momento en que Aburto, tras ser abusado por una transexual, la mata. Aburto ha encontrado al travesti tras un largo e inútil recorrido por varios bares de la ciudad, en busca de una prostituta que, de todas formas, no puede pagar:

Y lo que ahora deseaba Aburto es que el TV se la sacara y lo dejara marcharse o él decidiera matarlo; lo que deseaba era dar con un universo, uno solo, en que no estuviera ya escrito que Aburto iba a convertirse en un asesino, un arcano o un acertijo. Lo que Aburto había buscado en su vida era significado y todo lo que encontrado era la Zona. [...] Al TV le puso dos balas. A la pistola le quedaron cuatro. (Yépez, 2005: 203)

La violencia se explica como la “perfecta mezcla” de la brutalidad del Estado y el descontento individual (Yépez, 2005: 144). Aburto llega a ser el “conejo” elegido por un “chupacabra” al servicio del presidente Salinas, según nos enteramos a través de un vocabulario que remite constantemente a un universo de salvajismo. Lo que desata la agresividad de Mario es la falta de

comprensión por lo que lo rodea, a la que se añade la consciencia de ser marginado, de haber quedado “afuera” de la sociedad. Y su personalidad, definida “borderline” por el narrador, juega con el doble sentido de “*border line*”, como si quedarse afuera fuese la enfermedad padecida por todo un territorio, toda una frontera.

Yépez no olvida subrayar la función de la línea como dispositivo de control, que a su vez es siempre un control ejercido sobre los cuerpos. Los que quieren pasar al otro lado tienen que estar bien rasurados, limpios: Mario procura secarse el sudor y la grasa de la piel cuando, como parte de su posible “plan”, tiene que ir por primera vez a San Diego. Llegado a cierto punto de la línea, un cartel avisa que se está siendo grabados. Los que quieren ir a Estados Unidos, entonces, tratan de hablar sólo de cosas que no los comprometan, para que las guardias que los escuchan no encuentren algo raro o sospechoso en sus palabras. Pero, en *A.B.U.R.T.O.*, la presencia de la frontera como límite o “división asimétrica” (Yépez, 2005: 209) más que una obsesión continua y constante (como acontecía en *Al otro lado*) parece tomar poder y fuerza hacia el final, como si formara parte del clímax del empoderamiento buscado por Mario. En la siguiente escena, Mario se encuentra en la maquila, trabajando en su máquina, mientras imagina:

Mario controlaba mentalmente las piernas de miles de migrantes brasileños, guatemaltecos, panameños y mexicanos al pie del muro oxidado que divide a Estados Unidos de México, el muro de la división asimétrica, y luego lanzaba una orden sincrónica a TODOS ellos para que realicen, simultáneamente, un salto gigante que los hace alcanzar con sus uñas el filocortante del muro metálico. (Yépez, 2005: 209, la mayúscula es del original)

En el sueño de caída del muro, Mario espera vengarse de los muertos de 500 años de historia. La fantasía alucinada del protagonista llega a ser el único posible espacio de supervivencia del mito:

[...] gracias a otra palanca que Mario ha movido, se unen, asimismo, los aztecas que salen de la tierra desde el centro mismo de la República, el gran ombligo de la Luna, del que brotan no sólo los defensores de Tenochtitlán muertos por los conquistadores españoles en 1521 sino también TODOS los esclavos negros traídos de África, [...] TODOS los resistentes yaquis, TODAS las tribus bárbaras del norte, los temibles chichimecas. (Yépez, 2005: 210, las mayúsculas son del original)

Hace falta ahondar un momento en las distintas citas de la mitología que se dan en la novela. Refiriéndose al mundo azteca, Yépez no destaca tanto la violencia, como la naturaleza espectacular de aquella sociedad. La representación y el lenguaje —piensa un tanto irónicamente el narrador— son las preocupaciones principales de esa civilización:

La penuria y gloria de los aztecas fue, pues, acabar con las metáforas. Hacer literal toda imagen poética o iniciática. Representarla y creer que así era más cierta. Burlarse del lenguaje. Asimismo, nació Tenochtitlan [sic]. (La Ciudad de México.) Se trataba de una metáfora sobre la grandeza interior. Pero los pueblos bárbaros, brutales, los temibles chichimecas que llegaron al centro de México, al ombligo-de-la-luna, hicieron literal la metáfora y fundaron, a base de invasiones, sometimiento y combates sangrientos, una vasta ciudad cancerígena. La parodia del reino interno o quizá no la parodia sino algo superior. (Yépez, 2005: 36)

Entre lenguaje e historia aquí el narrador parece no tomar en serio ni siquiera Tenochtitlán “una metáfora sobre la grandeza interior”. Yépez, además, no hace sino destacar la “caída de los mitos”, reducidos a símbolos populares (sus palabras despiadadas se dirigen, por ejemplo, a la chamana María Sabina, conocida como la “Sacerdotisa de los hongos mágicos”).

Pero, por otro lado, el mito es el elemento “trascendente” que permite a Mario imaginar, ser capaz de enfrentarse al poder. Y el deseo de venganza, de poder, coincide con la autorrepresentación de Mario como un nuevo mito: “Antes de subir al auto robado, Mario se supo un samurái azteca” (Yépez, 2005: 213) y, aunque el narrador no olvide poner en la afirmación un toque de ridículo, eligiendo la palabra “samurái”, aunque a través de una hibridación imposible o de un pastiche,¹²⁹ el mito parece servir como una herramienta hermenéutica. El mito es la brújula de un hombre trastornado, que se mueve en un universo sin sentido; el mito enseña a Mario cuál puede ser su papel, cuál puede ser el significado de su propia vida de obrero drogadicto, marginal, pobre y sin amor: matar a un hombre de poder para llegar a ser, él, poderoso.

Mario desearía echar abajo la frontera para entrar al territorio que parece prohibírsele, así como para entrar en la historia de la que han quedado excluidos todos los marginales del país a lo largo de los siglos. Su acto homicida es, así, una síntesis entre historia, geografía y psicología, entre historia colectiva y personal. Mario/Aburto busca así su “unidad”, como si fuese una pieza más de la gran industria fronteriza, que tiene que ensamblarse sola. Así lo sintetiza otro personaje, el psicólogo que lo interroga tras su detención: “Aburto es un hombre maquilado por una sociedad disfuncional” (Yépez, 2005: 217). Y la frontera, la gran separación es, también y, sobre todo, la que divide el personaje en dos, la que le hace sufrir el trastorno de la duplicidad. Abatir la frontera implica, a nivel personal profundo, encontrar la unidad de su ser.

VI.4 Síntesis

En las dos novelas que se acaban de analizar, las maquilas y las familias son los lugares donde se aglutinan y convergen formas de violencia “sistémica” y privada. En el primer caso, la maquila funciona como un dispositivo biopolítico que “ordena” y “gestiona” los cuerpos, y que, además, regula sus funciones, fomentando el uso de sustancias estimulantes, contraceptivos, y fomentando o prohibiendo el aborto. Hablamos, entonces, de un poder biopolítico porque aquí se muestra claramente una explotación o una regulación de lo reproductivo en función de lo productivo. Además, la maquila define e impone ritmos de trabajo (esto es, ritmos de vida), y está descrita aquí

¹²⁹ Aquí proponemos que se trata de un “pastiche” y no de una “parodia”, debido al hecho de que el referente inicial de la imagen evocada no existe. El pasado en el que, supuestamente, hubiera debido existir algún tipo de “samurái azteca” es una imagen del narrador con una clara intención de ridiculizar.

como un elemento transversal a nivel generacional: es la presencia más constante y relevante en la frontera, y ejerce en esta un control capilar, a través de una red que intercambia informaciones sobre los trabajadores e imponiendo a estos una vigilancia continua durante sus horas de trabajo.

Por otro lado, la familia destaca por su ausencia o, en ciertos casos, por ser una presencia nefasta: aquí es donde los niños entran en contacto por primera vez con la violencia de sus padres sobre las madres, aquí es donde se repite y se enseña el desprecio a la mujer que, de acuerdo con el autor, es un rasgo típico de México.

El sistema descrito por Yépez produce constantemente “basura”, personas marginales o que llegan a serlo: trastornados, drogadictos, desamparados. La basurización de tales cuerpos se halla en la representación de estos en un mismo nivel del de los deshechos, en un mundo-basurero sucio, repletos de cosas y personas que se encuentran fuera de uso. Estos cuerpos marcados, por los golpes o por el efecto de las drogas, llenos de cicatrices, sangre o —como el cuerpo de Elsa— reducidos en polvo, representan un símbolo de la ruptura de los lazos sociales, la muerte de la sociedad. Al mismo tiempo, en algunos casos, enseñan la destrucción de todo lo que debería de ser sagrado (por ejemplo, la relación padre-hijo o madre-hijo o la idea misma del amor), amenazando el sentido de identidad del sujeto y coincidiendo por esto, a veces, con la idea de lo abyecto. Este mundo perdido, aparentemente muerto, pero rígidamente controlado por reglas precisas, no es un lugar para el mito. En este sentido, el narratema representa, a través de los santos populares o de otros relatos de este tipo, la forma de despojar el mito. Frente a la muerte de esto, quedan sus restos: invocaciones y visiones de seres trastornados o violentos —los sujetos endriagos de los que habla Valencia— relatos parciales, a su vez rotos, que le hacen falta a dichos sujetos para creer en alguna forma de rescate y que, sin embargo, ya no pueden llegar a tener la coherencia de un discurso.

Yépez, en estos dos textos, aunque a través de un narrador en tercera persona, elige el punto de vista de sujetos específicos, que no pueden garantizar una visión “objetiva” de la realidad. De esta elección surge una representación de la violencia que a menudo coincide con el horror y que, aun reproduciendo hasta los mínimos detalles las escenas y el habla, distorsiona la realidad: el narcorrealismo. En este sentido, proponemos que el autor, aunque represente muy claramente la violencia, deteniéndose en sus manifestaciones, lo hace para llevar esta representación a sus extremas consecuencias e ilumina el lado oscuro de esta misma representación. En este sentido, insistimos que se escapa del peligro de incurrir en una “fascinante violencia” por el uso de una forma de narración que hemos definido “homeopática”. Sin embargo, al elegir dichos puntos de vista “distorsionados” (el trastornado y el drogadicto), juega con el sentido mismo de la palabra realismo.

VII. SEÑORITAS SUPERMAN, SERES ANFIBIOS, VÍCTIMAS DE UN DIOS ELECTRÓNICO: LA SOLEDAD DEL YO EN LA POSMODERNIDAD FRONTERIZA

Los últimos autores que se analizan son Regina Swain, Mayra Luna y Rafa Saavedra. Los tres presentan un elemento en común y esta es la razón que ha llevado a agruparlos en un mismo capítulo: en sus obras destaca una soledad del sujeto que se hace más visible y que llega a ganar la centralidad del discurso. Los lazos sociales que todavía aparecen visibles en los escritores anteriores, y cuyo desgaste y ruptura se ha comentado, ahora llegan a ser cada vez menos presentes. Así el núcleo semántico donde convergen la violencia privada y la pública, es el sujeto mismo. La violencia se puede representar entre persona y sociedad, sin una clara “mediación” de otros dispositivos o instituciones (Saavedra y, en parte, Swain); puede dividir a los sujetos, cada vez más parecidos a “átomos”, cuya unión en parejas o en la construcción de familias aparece imposible (Luna); y puede, hasta, darse dentro del sujeto mismo, que interioriza formas de violencias externas (como es el caso de Luna, con una clara lectura de tipo psicológico).

Por cierto, se puede reconocer una progresión en este sentido, un desarrollo. En Regina Swain la familia “tradicional” todavía tiene un papel preciso en la novela *Nadie, ni siquiera la lluvia* (1995) y ciertos elementos como la madre, la religión, el amor están presentes en su libro de cuentos *La Señorita Superman y otras danzas* (1993). La autora, quien fue pareja de Luis Humberto Crosthwaite, publica antes de Luna y Saavedra y en la novela muestra rasgos comunes a los presentados en Rosina Conde, sobre todo con respecto a la posición de las mujeres. El sujeto protagonista de sus textos tiene todavía como referente la familia, la pareja, pero es testigo de su disolución, en un mundo de “sopas instantáneas” (1993).

Mayra Luna, como se ha adelantado, enseña la huella de la violencia social (antes que todo, epistemológica) dentro del sujeto. En Luna, también, la soledad resulta, entonces, a la vez la causa de un malestar, pero a menudo es el refugio buscado contra la violencia que llega “de afuera”.

Por otro lado, Rafa Saavedra muestra la ruptura, en un abanico de posibilidades y con un ritmo narrativo entrecortado que reproduce, en el plan estético, estas rupturas “semánticas”. Sus protagonistas y narradores aparecen solos, pero a menudo esta soledad es un recurso contra la violencia amenazadora —de tipo normativo y regulador— de la sociedad. La ruptura presente en sus obras es entonces a la vez una causa y un efecto, pero no siempre se recuerdan con nostalgia las instituciones que se han roto. Al revés, el sujeto de Saavedra busca otros sentidos, como un detective salvaje solitario en las fiestas electrónicas fronterizas.

En estas páginas se presentan entonces a los tres autores tratando de ofrecer un panorama de sus obras, pero centrando el análisis en esta representación del desplazamiento de la violencia hacia el yo.

VII.1 Regina Swain, el amor y las sopas instantáneas

Nacida en Monterrey en 1967, se crio en Ensenada y vivió en Tijuana. Después de sus estudios en Comunicación en la Universidad Iberoamericana, fue funcionaria del Instituto de Cultura de Baja California. Colaboró en medios como *Comala*, *Cultura Norte*, *Communicare*, *El Nacional*, *Esquina Baja*, y *Vida Bajacaliforniana*. Fue becaria del FONCA en poesía, en 1993, del FOECA-Baja California, en 1994 y recibió el Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen en 1992 por *La Señorita Superman y otras danzas*, en 1992. En 1994 fue señalada entre los mejores 40 nuevos escritores mexicanos por la revista *Casa de las Américas*, y en 1998 recibió el Premio Estatal de Ensayo Baja California¹³⁰ por *Ensayos de juguete*, publicado el año siguiente. Murió en Miami el 1 de septiembre de 2016, a los 49 años. Además de las obras que se acaban de citar, es también autora de *Nadie, ni siquiera la lluvia* (1995); otros textos suyos han sido incluidos en *Dispersión multitudinaria: instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio* (1997), *La señorita Superman revisited* (2012), *Cruzando al otro lado (del milenio): cuento bajacaliforniano de entresiglos* (2014) y en *Diáspora: narrativa breve en español de Estados Unidos* (2017).

En la *home page* de su blog se lee una presentación que dice mucho de la autora, de su ironía aparentemente de niña que, sin embargo, no impide ver algo más hondo e, incluso, dolido, detrás de este color rosado que la autora ha elegido para el diseño del blog:

Bienvenid@ a mis crisis, a mis triunfos, mis amores, mis poemas, mis tormentas, mi dolor, mis confesiones, mis cuentos, mi vida, mi neurosis. En cada pasillo de este blog puedes encontrarte a Regina.

¿Pero quién es Regina?

Regina es una escoba, una plancha y un armario viejo.

Regina tiene varios duendes y un lunar colorado en el pie izquierdo.

Regina es a la vez muchas Reginas que se estiran y se alargan y se enroscan como los rizos de un cabello rebelde que Regina cambia constantemente de color y siempre insiste en planchar.

Regina tiene un árbol de nísperos y dos bebés pequeños plantados en el terreno fértil de sus mayores triunfos.

Regina tiene la risa fácil y las piernas gruesas como postes como troncos como garrafones de agua.

Regina tiene camisones coquetos y unas pantuflas gastadas que nunca se pone porque las Reginas duermen desnudas y prefieren ir descalzas.

[...]

Tiene dos cicatrices gemelas, una muy antigua en el codo derecho, que marca el inicio de su matrimonio, y otra idéntica más reciente en el codo izquierdo, que parece vaticinar su final.

En su vientre las cicatrices forman un árbol de magnolias, completo con raíces, tronco, ramas, hojas y flores.

En su espalda se recorre el camino de los años.

¹³⁰ Fuente: Enciclopedia de la Literatura en México. Consultado en: <http://www.elem.mx/autor/datos/1035>

Regina es una fuente y de su boca brotan peces, pájaros y almohadas. Su cuerpo es fresco y atrevido, sensual, multiorgásmico, presto al amor y sobre todo, bienamado.

[...]

Regina tiene una medalla que lleva con orgullo en la solapa, se llama Epilepsia. Tiene un Diploma de Anemia Perniciosa, un Premio de Neuropatía Degenerativa y algunas otras preesas que conserva en un estante con puertas de vidrio a la entrada de su cuerpo, junto a sus títulos de Lunática Comprobada, Imprudente Crónica, Indiscreta Compulsiva, Peleonera Incorregible, Hija Malagradecida y Traicionera de Su Clase Social.

[...]

Bienvenid@ a Regina
navégala con cuidado.¹³¹

Mauricio Carrera, en su reseña a *Ensayos de juguete* en la revista Milenio (2016), cita a Juan Villoro, quien definió a la autora como “una escritora iconoclasta. Una escritora peligrosa”, aunque Carrera opine que algo de esa peligrosidad se haya perdido. Por su parte, la misma autora ha explicado que, a partir del momento en que se casó y se mudó a Miami, decidió dedicarse “a ser madre”, dejando de lado la escritura. Consideramos aquí a Regina Swain como una escritora plenamente tijuana, debido al hecho de que Tijuana y la escritura, para ella, han coincidido, no habiendo decidido seguir esta actividad desde otro lugar, otro universo simbólico. Explica Swain, en una entrevista:

Siempre he pensado que el escritor se tiene que nutrir de experiencias que estimulen su imaginación para escribir, y también debe contar con un espacio mental al que pueda acudir para crear. En mi caso, hice una decisión consciente de dejar mi mundo —Tijuana— y sus experiencias atrás para dedicarme a ser madre. De pronto el centro de mi universo dio un giro, mi espacio mental desapareció y la escritura quedó en segundo plano. (Swain en Cota, 2015: 12)

A nivel general —y antes de ahondar en la representación de la violencia que nos interesa aquí— cabe destacar dos elementos que caracterizan la obra de la autora. El primero la pone en continuidad con todos los demás escritores de nuestro corpus y se refiere a su forma de representar la frontera o, más bien, de ponerse en relación con esta. El segundo es algo peculiar, mucho más personal, y tiene que ver con su tono que ha sido definido “juguetón” o “desenfadado”, aunque, como se verá, esto se puede afirmar con respecto a sus cuentos, pero no a su novela, por lo menos, no del todo.

Empezando por el primero, Swain opina que no se puede hablar de un “género” de “literatura fronteriza”. Su acercamiento a la frontera es personal, tal como se ha afirmado también en el caso de todos los demás artistas que nos ocupan. En particular, refiriéndose a una idea presentada en su libro *Ensayos de juguete*, en la misma entrevista con Édgar Cota, explica:

hubo un momento en la historia de la literatura en Tijuana en el que los escritores se preguntaron si existía una literatura fronteriza. ¿Existe? Sí, en cuanto a que uno escribe a partir de los referentes de su entorno y su bagaje cultural; y no en cuanto a que no existe un género llamado literatura fronteriza. (Swain en Cota, 2015: 13)

¹³¹ Blog de la escritora: <http://www.reginaswain.com/>

Las ciudades (en su caso particular Tijuana y Ensenada), le sirven como “marco” para su narrativa, pero, al mismo tiempo, son personajes. En todos casos, Swain reivindica un acercamiento personal con el territorio, la posibilidad de jugar con este y, por ejemplo, explica que no se refiere a la frontera “geopolítica” porque, opina que: “cuando uno camina por las calles de Tijuana o San Diego se da cuenta que la Frontera no existe más que como una línea punteada en el mapa y en las mentes de los agentes de la migra” (Swain en Cota, 2015: 12). Swain ha estado muy bien arraigada en el mundo literario tijuanense, desde el punto de vista profesional (entre otras cosas, trabajó en el centro de publicaciones del Colegio de la Frontera Norte), personal y artístico. Según el artículo que le dedica en 2016 Mauricio Carrera, en la edición online de *Milenio*, fue Doc Eleache (Jorge Raúl López Hidalgo) quien la invitó a formar parte de la Asociación de Escritores de Tijuana, y ella se convirtió en la más joven de ese “grupo de artistas, bohemios y librepensadores” (2016: s/p).

La preferencia hacia los que se pueden definir “cuentos de hadas” es, tal vez su característica estilística más destacada. Este aspecto resulta evidente sobre todo en la *Señorita Superman y otras danzas*, un “libro [...] minúsculo aunque deslumbrante (Carrera, 2016: s/p). Forman parte del estilo de Swain elementos como la magia, el surrealismo, “El rompimiento de los ejes paradigmáticos para crear imágenes insólitas en sus adjetivos pero tercas y bellas en su necesidad de ser” (Carrera, 2016: s/p). Aquí se propone que este elemento es el que realmente hace de la obra de esta autora una pequeña joya, sobre todo por el hecho de que, detrás de este cuento de hadas, existe la crítica a la sociedad de consumo y la reflexión sobre el papel de la generación a la que pertenece (la así dicha “Generación X”)¹³² en un mundo protagonizado por la crisis económica, la violencia, los medios de comunicación. Swain, sugerimos, es única por su forma de adoptar o parodiar una estética posmoderna mientras denuncia la(s) violencia(s) contemporánea(s), a través de una reinención del mito y de los cuentos de hadas. Nada más lejano de la erotización de la violencia que es el verdadero producto *mainstream* de las últimas décadas en México. Así, de forma muy personal, Swain cruza muchos de los temas que nos han ocupado hasta ahora, pero lo hace moviendo el centro de su interés hacia el sujeto. En la voz de uno de los narradores de los cuentos recogidos en la *Señorita Superman*, con respecto al papel de una “buena niña” de la clase media y blanca, se lee:

¹³² El término ha ido identificando a la generación nacida entre 1967 y 1977; en literatura, se refiere a un grupo de escritores influidos por el así dicho realismo sucio y, más en general, inclinados a un lenguaje que reproduce el habla coloquial y el argot juvenil. Douglas Coupland, en su texto *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) (aquí se ha consultado la edición de 2015), indica que, en general, a nivel sociológico, dicha generación está caracterizada por “Taking a job well beneath one’s skill or education level as a means of retreat from adult responsibilities and/or avoiding possible failure in one’s true occupation” (Coupland, 2015: 160), hallando en el “rechazo” a la edad adulta una característica central de dicha generación.

[...] pero, ¿y las sopas instantáneas, madre, y las carreras de perro por conseguir trabajo? [...]. ¿Dónde meto todo eso? ¿Dónde lo coloco? ¿A un lado de los osos de peluche? ¿Entre las sábanas blancas? ¿Dónde guardo las prostitutas de la Zona, mamá, dónde pongo las angustias? ¿Dónde pongo el miedo de no ser lo suficiente? [...]. Suficientemente linda, suficientemente buena, suficientemente seria, alta, bella, fuerte, brava o experimentada. ¿Cómo viven hoy las niñas buenas, entre gritos y conflictos bélicos, entre azul y buenas noches, entre listas de amores frustrados, líneas de coca y uno que otro arponazo a la conciencia, entre nubes de humo que se burlan? (Swain, 1993: 53)

Carrera habla, refiriéndose a la autora, de un “realismo mágico versión Generación X” y aquí opinamos que hay algo acertado en la definición. Sin embargo, lo interesante de esta autora consiste en preguntar por el realismo mágico en un mundo que ha surgido después del realismo mágico, consciente de que este no es representativo de los dramas que se viven en un cierto contexto. Sabe perfectamente que hacerlo es *naive*, pasado de moda, todo menos “boom” y glamuroso. Vuelve al realismo mágico como a la infancia y a los cuentos de hadas, como al derecho a soñar en un mundo donde se sabe que esto ya no es posible. Al mismo tiempo, la autora misma “juega” también con su “pertenencia” a la generación X, enseñando una actitud más comprometida, que se aleja del estereotipo anti o posintelectual que caracterizaría sus miembros. Al respecto, Coupland ha hablado de: “The practice of participating in recreational activities of a class one perceives as lower than one’s own” y de “The self-conscious enjoyment of a given conversation precisely for its lack of intellectual rigor” (2015: 159). Swain muestra el tono de una adolescente que entiende perfectamente que el mundo es una cosa muy distinta al de sus sueños, pero no le gusta. En este sentido su lirismo con un toque de ironía se parece al de Crosthwaite: su forma de referirse a los males de su tiempo no pierde ternura.

Desde la crítica, también Humberto Félix Berumen y Miguel G. Rodríguez Lozano, quienes han incluido dos textos de la autora en sus antologías (de 1996 y 2006, respectivamente), también hacen hincapié en las características que se acaban de mencionar. En particular, Rodríguez Lozano afirma que la autora “se adentra en los mundos desenfadados de finales del siglo XX”, “[s]in formalismos, juguetonamente, sus relatos vislumbran el amor, la frontera Tijuana-San Diego, lo instantáneo del acontecer y la influencia de la cultura del consumo, la televisión y el cine” (2006: 49).

VII.1-a *La Señorita Superman y otras danzas* (1993)

“Cuando trabajé en el *Diario Baja California*, alrededor de 1991, me mandaron a cubrir la nota roja. Era la primera vez que yo tenía acceso a una computadora. Después de cubrir reportajes sangrientos llegaba al periódico a escribir cuentos para tranquilizarme. Esos cuentos se convirtieron en *La Señorita Supermán* [sic] y *otras danzas*” (en Cota, 2015). El “mundo de hadas”,

“juguetón” y “despreocupado” de *La Señorita Superman* nace así, como una reacción al entorno que rodea a nuestra autora.

“Morusa y la ciudad en migajas” abre el libro. Morusa es una gitana; a nivel simbólico procedente —proponemos— de la misma tribu de aquel Melquiades que tuvo mayor suerte literaria. Ella llega a la ciudad fronteriza “cuyos pobladores vivían al filo de dos mundos distintos pero similares” (Swain, 1995: 18), donde Swain ambienta sus relatos. Morusa es una mujer y, en lugar del hielo, lleva la lluvia, una lluvia espesa, con lodo, que cubre todo. Así describe, Swain, la ciudad a la que llegan estos gitanos posmodernos:

Las casas, construidas a lo largo de un gran cerco de alambre de púas, parecían apretujadas por cerros secos color sepia, y lucían grises por el mal humor de sus inquilinos. Dicen los habitantes de la ciudad nocturna que fueron ellos, los gitanos, los que trajeron las nubes a su ciudad capricho, y que por eso las tormentas traían sonido como de circo, y luces intermitentes cruzaban el cielo de lado a lado, dándole un aspecto de función de magia a la ciudad mojada y tiritante. (Swain, 1993: 18)

En dicha McOndo,¹³³ los habitantes asisten a la tragedia a través de la representación que los medios dan de esta, y el cuento de hadas se redimensiona, de repente, frente a “La mujer rubia de las noticias [que] lo anunció después de un comercial de quitamanchas” (Swain, 1993: 18). La presencia de los gitanos ya no tiene una naturaleza “mítica”, misteriosa, ensoñada. En el extraño lugar al que han acudido, los gitanos tienen que convivir con comerciales, inquilinos malhumorados y alambre de púa. Swain tiene en su cabeza el solemne inicio de *Cien años de soledad* (1967), pero lo que hace es representar su no reproducibilidad. La “catástrofe” de la lluvia de la que se quejan los poblados, en este contexto, parece casi ser una salvación, o, por lo menos, un juguete con sonidos de circo, si se le compara con el malhumor gris que llega a interrumpir.

El horror “excepcional” o “insólito” de la lluvia de lodo les hace olvidar a los ciudadanos, por un momento, el horror de verdad: lo cotidiano. Por otro lado, la autora juega con contrastes de palabras, que obligan al lector a permanecer en un equilibrio precario entre realidad y maravilla, horror y magia:

El terror provocado por las lluvias les hizo ser buenos por un rato. Continuaban escarbando entre el fango negro que desaparecía niños, perros y gatos como capa de mago. Cuando todo volvió a la normalidad, olvidaron lo que el cielo les había enseñado y se dedicaron otra vez a insultarse unos a otros. (Swain, 1993: 19)

El “fango negro que desaparece niños” es, sin lugar a duda, una imagen desastrosa, tremenda: una imagen de muerte. Pero esta muerte excepcional, aquí, desempeña la función de “mago”, se asocia al elemento mágico que interrumpe lo cotidiano. También en estas páginas aparecen trozos de cuerpos, pero el hecho de que la autora haya acercado el mundo humano a lo animal

¹³³ Tomamos la expresión del libro de Diana Palaversich (2005).

hace de estos algo raro más que espantoso. No hay el escándalo del que habla Adriana Cavarero (2009) frente a la “cabeza de Medusa”, al cuerpo desmembrado. Estas imágenes parecen proceder de un imaginario surrealista. La desaparición de la comunidad, de la ciudad, en un primer nivel de lectura aparentemente es atemporal, sin razones, sin culpas.

Sin embargo, no creemos, ya desde las primeras líneas de la narración de Swain, que su cuento sea “despreocupado”. Aquí se sugiere que, por un lado, se encuentra un afán en este sentido, una decisión de dejar al lado la “representación violenta de la violencia”, para lograr otro tipo de relato posible. Pero, por el otro, el referente de estos relatos es el mismo del que la autora habla recordando sus noches cubriendo la nota roja.¹³⁴ Un horror donde cualquier tragedia se puede mirar en pantalla, donde, siguiendo las palabras de Baudrillard (2008), lo pornográfico se halla en la omnipresencia de los medios en la vida cotidiana, que suplantando las relaciones humanas que, como se verá, casi no existen y, cuando existen, tienen que acabar para que su magia se salve de alguna forma.

El horror real que el lodo cubre, pero de forma desigual, actúa de acuerdo con una marcada diferencia de clase: “los damnificados luchaban día y noche contra el lodo espeso que cubría sus vidas” (Swain, 1993: 19), y “Las autoridades de aquella ciudad la declararon, sabias, zona de desastre y se sentaron a morderse las uñas en sus oficinas secas y acolchonadas mientras los damnificados luchaban día y noche contra el lodo espeso que cubría sus vidas” (Swain, 1993: 18-19). Lo “maravilloso” de Swain, que, según decimos, tiene un matiz “inquietante” en la medida en que actúa en lo cotidiano sin tener el poder de corregirlo o borrarlo, funciona a través de una herramienta estilística simple de reconocer. A veces se tiene la impresión de que las que se suponen ser parodias no lo sean y que las descripciones más parecidas a metáforas tengan, en cambio, que ser interpretadas literalmente. Se trataría, en este sentido, de un “real maravilloso” posmoderno, la otra cara del “narcorrealismo” propuesto por Yépez:

[...] aparecieron entre el lodo piedras de todos tamaños, de colores y formas extrañas, que se asemejaban a trozos de sillones, orejas de gato y uno que otro bigote humano. Una señora del Soler creyó reconocer en una piedra redonda la figura de su esposo, pero como no se hablaban desde hacía varios años, guardó silencio. Estaba feliz de no haberlo encontrado entre el fango oscuro como a su lavadora y al sillón reclinable. Continuaron los deslaves y así se fue la ciudad entera con sus habitantes, todos convertidos en migajas de tormenta petrificadas por el miedo y el rencor que sentían unos por otros. Los jóvenes se convirtieron en cuarzos y en amatistas, las niñas buenas en piedritas redondas color de rosa y los viejos en trozos ambarinos. Los gobernantes cobardes se convirtieron en piedras de metate y los poetas en ópalos iridiscentes. El resto de los habitantes, los que componían esa masa gris y malhumorada, se transformaron poco a poco en piedra pómez por falta de interés en el prójimo y la mayoría acabó tallando los pies callosos de los viajeros. (Swain, 1993: 20)

¹³⁴ No tenemos pruebas al respecto, pero las numerosas referencias intertextuales entre Crosthwaite y Swain sugieren que la experiencia de Swain, quien aprovecha su trabajo en la nota roja para escribir sus textos, podría haber funcionado como inspiración para el personaje femenino de *Tijuana crimen y olvido*, de Luis Humberto Crosthwaite, y para la centralidad de la experiencia de la escritura en esta novela.

Proponemos que tanto Yépez como Swain buscan un punto de vista particular, específico, lo más “personal” y menos “común” o “masificado” posible, para tener los ojos abiertos frente a su entorno y a su contexto, pero para buscar zonas privilegiadas de observación sobre la realidad. Se sugiere aquí que se trata de estrategias de defensa y de escape con respecto a la que se ha denominado “fascinante violencia”. Estrategias que buscan un punto medio entre realismo y ficción, sin renunciar a la mimesis, pero desde una perspectiva “al margen” (el trastornado, la “niña”, la gitana, el drogadicto...) que distorsiona la imagen en su conjunto. El resultado se parece a la visión a través de una lente “fish-eye” o de un cuadro de Escher.

En el siguiente pasaje, por ejemplo, los barrios empiezan a “desaparecer”. ¿A qué se refiere la autora? ¿Al desastre medioambiental que acaba con ellos? ¿O estas desapariciones remiten a otras desapariciones y se tienen que entender en clave metafórica? En ambos casos, este “maravilloso” nos cuestiona, obligándonos a hacernos preguntas incómodas, en esta ocasión de forma parecida a lo teorizado por Rosalba Campra con respecto a lo fantástico y a su extraña, peligrosa, cercanía con lo real, tejida de silencios. Sin embargo, aquí es donde irrumpe lo posmoderno “a la Baudrillard”, aquí irrumpe la denuncia de relaciones personales rotas, aquí está la soledad del sujeto. Nos damos cuenta de la real tragedia que la autora ilumina cuando nos percatamos de que el conformismo y el miedo a la soledad son nuevas formas de censura y de autocensura:

Por aquel tiempo empezó a suceder un fenómeno curioso, y fue tan lento el acontecimiento, que al principio sólo Morusa se percató de ello. Primero fueron solo hechos aislados que la gente adjudicó a extraños espejismos provocados por el reflejo del agua: una dirección perdida, el no encontrar una calle, el perder —literalmente— una colonia del mapa urbano. Los de la Cacho fueron los primeros en advertir que su barrio estaba desapareciendo, pero no se atrevieron ni siquiera a comentarlo unos con otros por temor a que se les considerara locos y se les excluyera de las actividades sociales. (Swain, 1993: 19)

La lluvia está presente también en los cuentos siguientes, funcionando como “hilo rojo” de la narración, como si fuera (desde el punto de vista de su función narrativa) el cementerio de esta *Spoon River* fanta-tijuanense. En “El diablo también baila en el Aloha”, un diablo que se insiste en decir que es “metafórico”, es en realidad un judicial. No hay espacio posible para “sorpresas”, el narrador repite en distintas ocasiones, a partir de la primera página del relato, las palabras “incautos”, “peligrosamente”, “hombres-lobo” con sus “colmillos”, etc. (Swain, 1993: 23). Y, aun así, los lectores asistimos impotentes —pero no sin cierta ironía— al espectáculo de una joven descrita como una princesa de un cuento de hadas que está a punto de caer en la trampa del “mismísimo demonio”:

Nadie le llena el ojo, con nadie baila, y cuentan sus amigas que le ha rezado a los santos para que le manden un hombre guapo, jurando bailar con él aunque sea el mismísimo demonio. “San Heriberto, que no sea tuerto...”, un tipo alto, pelo güero-ojos azules atraviesa la puerta con todo y

un par de mancuernillas al estilo James Bond. Es el Diablo Jiménez, judicial respetable, hombre de ley al servicio del pueblo. (Cierto, cierto, Jiménez es un diablo muy de fábula, metafórico, pero un diablo al fin.) “San Sebastián, que sea galán...”, docenas de ojos femeninos observan de arriba a abajo al recién llegado. (Swain, 1993: 24)

Pero la historia tiene el final que todos los lectores se esperan, ya que “la frontera sigue siendo la misma” (Swain, 1993: 24). Después de unos minutos de oscuridad en el Aloha, se huele un fuerte olor a azufre y piel quemada; cuando vuelve la luz, la mujer solloza en el suelo y el Diablo Jiménez se ha marchado sin pagar nada. “La muchacha solloza sobre el parquet de la pista y se lleva la mano a las nalgas; sus amigas, que han acudido a ver qué sucede, se horrorizan: ahí donde la mano del Diablo guapo se posaba hace unos minutos, hay una mancha de vestido chamuscado” (1993: 24). Todo sigue como si nada, después de lo que, al fin y al cabo, es un acoso a una chica muy joven por parte de un judicial. El Aloha empieza a hacerse publicidad justamente por ser el lugar visitado por el Diablo: “Pásele, pásele, amigo, tenemos pelos del diablo, azufre infernal para lavar sus baños, pásele, amigo, aquí merito es donde baila el diablo” (Swain, 1993: 25).

Una vez más, se tiene la impresión de que lo real es algo que queda afuera del *focus* de la narración. Si el centro del relato tiene un aparente tono juguetón, los “contornos”, el “antes y después” del clímax narrativo muestran un toque de decepción, una conciencia de que, tras cualquier “maravilla” o acontecimiento raro o espantoso o inexplicable, la “frontera seguirá siendo la misma”. Se trata, en este caso, en particular, de una frontera donde la cultura popular conspira con cierta educación familiar, parece, para educar a niñas listas para ser las víctimas perfectas del “diablo” de los sábados por la noche. Se trata de niñas ingenuas y algo llorosas, a las que nadie hace caso. Aunque parezca que no pueda haber espacio para denuncia alguna en un cuento como este, cabe prestar atención a las referencias intertextuales y, como se verá, comparar el personaje de esta niña con el del último relato del libro, que se analizará más adelante. Swain habla, en su entrevista con Cota (2015), de cierta “cursilería posmoderna” que sería una característica de su obra. Nuestra propuesta es que tal posible cursilería desempeña el mismo papel “homeopático” de la visión trastornada de los drogadictos realizada por Yépez: hace visible el objeto de su atención/crítica/cuestionamiento, justamente a través de su empleo. Swain utiliza algo demasiado parecido a un cuento de hadas para hablarnos de la vida tremendamente real y de las posibles expectativas de las niñas bien de la clase media, blanca y fronteriza. Volviendo a nuestro enfoque teórico, diríamos que se trata de una cursilería situada y consciente de su misma procedencia.

Los relatos siguientes muestran, en su conjunto, una atención a sujetos atrapados en relaciones desdichadas, en la imposibilidad de amar, *en* una frontera muy querida y tal vez un poco odiada. El tono a menudo tiene rasgos en común con el de los cuentos de Campbell, donde

recuerdos y palabras forman un único tejido, con el auxilio de la imaginación. “Shangri-La” es ambientado en un lugar real del fraccionamiento de Playas de Tijuana y previsiblemente, para los que conocen la obra de los dos escritores, empieza con un epígrafe de Luis Humberto Crosthwaite (LHC). El gris es el tono de la decepción de estos sujetos que, para buscar colores, tienen que hurgar en las canciones, en el cine y en su propia fantasía:

Dirían ellos:

—Me moviste el tapete.

Ella preguntó si era persa y si volaba.

—Escoge un día, el que quieras.

Ella contestó:

—Escoge tú, es tu sueño.

Y se metió vestida entre las sábanas.

Él dijo que a sus veintitantos años se había pasado toda una vida buscándola, pero era tarde y tendría que partir por la mañana.

¿Conoces a Donovan?, yo no, y ahora camino por las calles con un hueco en el alma, como gris, como exiliada.

Shangri-La es simplemente una película de Capra. (Swain, 1993: 30)

“Nacimiento” es la historia brevísima de Don Benito, partido por una raya durante el temporal. Nada sabemos de él, a parte que viene “de otro lugar”. Es, entonces, “un migrante”, otro ser al margen, pero a la vez central, en esta frontera. Don Benito se encuentra “lejos de la ciudad amada y de la mujer amada, sin recordar la cara de una y el aroma de la otra, sin recordar siquiera por qué las había olvidado” (Swain, 1993: 33). La historia de Basilio Tajadura se interrumpe para luego reanudarse en el cuento que lleva su mismo nombre, donde se explica que el hombre era un cura y que, por amor, tuvo que dejar su vida y así fue cómo empezó su desdicha. “Amor Nestlé” insiste en la imposibilidad de relaciones que podríamos definir “auténticas”. Es, tal vez, el relato donde más resulta evidente la soledad de la que se ha definido antes como “Generación X” y la imposibilidad, por parte de sus miembros, de seguir creyendo en las fábulas sobre la vida propuestas por las generaciones anteriores, por sus mitos, antecedentes de esta posmodernidad globalizada por los logos comerciales.

Pero el cuento que mejor de todos muestra este doble plano es “La señorita Superman y la generación de las sopas instantáneas”. El texto empieza enseñando el horror de lo cotidiano, con sus rituales solitarios e incómodos:

Baño apresurado a las siete; desnuda y a punto de entrar en la pequeña cámara lava-cuerpos, se lleva la primera sorpresa:

NO HAY AGUA CALIENTE.

Cree escuchar risitas y enseguida piensa:

—Debo estar dormida aún.

¡Café!, un café sería muy bueno, conseguiría con ello abrir los ojos. A tientas busca un cerillo.

SSSCRACH,

lo prende.

Gira la manivela para encender la hornilla.
 Segunda sorpresa:
 NO HAY GAS.
 Nuevas risas bailan al son de una modorra mañanera
 que no cede. (Swain, 1993: 51; mayúsculas del original)

La narradora protagonista recuerda la noche anterior, nos dice de un par de ojos grandes y de unas cuantas copas de tequila. No hay, en este cuento, las madres estrictas y las familias conservadoras de Rosina Conde. La protagonista vive sola, en un piso de mujer-trabajadora con pocos *comforts*. Y, sin embargo, los reproches de una madre “típica” han sido en cierta medida interiorizados por ella. La familia aquí está ausente, pero, de ella, queda la huella en el sujeto. Dicha huella en este caso tiene el aspecto de una madre-madrina que “dialoga” con la conciencia de la protagonista: “—Ya lo sabes, preciosa: las niñas buenas no toman tequila, sino Shirley Temples” (Swain, 1993: 52). Sigue la “contaminación” entre lo posmoderno y el cuento de hadas, que aquí se da a través de la “convivencia” entre la madrerreina y una marca de bebida. Y la realidad cobra forma una vez más detrás del cuento de hadas. Las niñas buenas no toman alcohol; pueden trabajar, vivir en sus pisos, solas, pagar (o no pagar, como en este caso tal vez) sus recibos de luz y agua y gas, pero no toman alcohol y no fuman. La autora protagonista, quien vive, aparentemente, siglos después de las protagonistas de Conde (pero sólo aparentemente, de hecho, este libro es contemporáneo de *la Genara y Arrieras somos*) está consciente de las mismas reglas no escritas que dictaminan la forma de portarse de hombres y mujeres.

Pero esta narradora —quien, evidentemente, escribe desde su posición de niña que quería ser buena— suelta finalmente su crítica a la madrerreina [sic]. Y en su crítica no leemos tanto un deseo de libertad, no nos parece hallar ese afán de autodeterminación de las heroínas de Conde, quienes se rebelan contra las casillas de un sistema sexo/género demasiado estrictas. Aquí encontramos, más bien, el reproche de una niña que tal vez con gusto respetaría su papel de princesa, si el mundo que le han dejado las generaciones anteriores se lo permitiera. En cambio, esta ex niña muestra toda su impotencia frente a un mundo que no permite la existencia del cuento de hadas, un mundo violento donde el sujeto está cada día más solo en una jungla de economía neoliberal y competencia:

La madre la mira largamente:
 —¡Ay, niña, no preguntes tonterías!
 —¿Y la amenaza del SIDA, madre, y los condones de colores, y el borracho de la esquina, dónde, dónde colocarlos?
 ¿Dónde guardo al niño asesinado, madre, no al niño muerto, al a-se-si-na-do? ¿Dónde guardo los quehaceres inencontrables mientras explicas a las amigas del cafecito que a tu niña le ha dado por jugar a Luisa Lane y ser moderna, cuando yo me siento sólo una Clark Kent fracasada?

¿Dónde guardo la presión del trabajo, las muertes
de migrantes, la mujer de la maquila? ¡Ya no caben con
las Barbis! (Swain, 1993: 53)

En este diálogo aparentemente “simple” se encuentra el anillo que une y, a la vez, separa, las “personajas” de Conde de las, que se presentarán a continuación, de Luna. Aquí la protagonista no lucha por decidir su destino material, sino por una posibilidad de vida y de legitimidad simbólica. Por un lado, la violencia de la sociedad que se denuncia es real, por el otro, epistemológica. La protagonista lucha por un nuevo vocabulario, que le permita ser lo que siente ser: una niña buena. No una rebelde, no una luchadora, sino una mujer que quiere poder contar, todavía, en algún tipo de cuentos de hadas, pero que no los tiene disponibles en los modelos fracasados y postizos de su madre:

[...] andamos por la vida con máscara
antigases, y nos brotan trincheras en el alma, y bombas
en el cuerpo, una generación de “quítate o te como”,
“me estorbas, te mato”, donde el compact disc sustituyó
al disco de pasta como las computadoras nos sustituyen
a nosotros, donde ahora las llamadas por teléfono son
de máquina contestadora a contestadora, madre, y la soledad
es absoluta. (Swain, 1993: 54)

Apostamos que esta narradora es la misma de unas cuantas páginas arriba, que nos ha hablado del personaje de Morusa. Estos cuentos se tienen que leer como capítulos de la misma vida “diluida” y, cada uno de ellos, como intentos diarios por ganarle sentido a la existencia y por volver a buscar algún tipo de mitología posible, entre personas y cosas que mueren (por esto hablamos de *Spoon River*), soledad, pero también buscando el encanto de las mariposas y esperando la llegada de los gitanos en McOndo. Tal vez esa Morusa descalza y desarraigada, pero con una comunidad de desarraigados a su alrededor, es el modelo de princesa que la autora tenía en su cabeza: una gitana que utiliza la fantasía para ir más allá de los recibos por pagar, de las carreras para conseguir trabajo, más allá de la sociedad en la que ha nacido. “Carta al Conquistador Balboa”, y “De cómo se creó el río Amazonas” vuelven a hablar de amor. El segundo, que explica cómo el río se ha formado por el llanto de una mujer que ha perdido a su amor, juega de forma original con la imagen de un cuerpo dividido “en zonas”, que la amante añora. El primero, ambientado en el “Año 6704 del Periodo Juliano”, no puede ser otra cosa que un diálogo a la distancia con el protagonista de la *Luna siempre será un amor difícil*, de Crosthwaite, justamente, el Conquistador Balboa del que ya nos hemos ocupado:

Sentada aquí, en la hierba, escucho los pasos del viento que, como usted, se ha propuesto agotar todos los viajes. Lo escucho y pienso: es un buen imperio éste [sic], con sus plazas y mercados. Un buen imperio repleto de objetos que a usted alguna vez le parecieron mágicos: pieles de sirena virgen, cuernos de unicornio, telescopios para ver el alma y ramos de cilantro buenos para

recordar por siempre a la mujer amada. Es un buen imperio éste [sic] que usted conquistara con la espada de sus ojos miopes. ¿Les hablará de ello a sus amigos de armaduras plateadas? ¿Le creerán, caballero Balboa? (Swain, 1993: 57)

VII.1-b *Nadie, ni siquiera la lluvia* (1995)

Con esta novela, que debe su título a dos versos de e.e. cummings (“nadie, ni siquiera la lluvia, tiene manos tan pequeñas”), publicada tres años después de *La Señorita Superman...* la autora vuelve a representar una violencia más “tradicional”. El relato se desarrolla a través de las voces de los dos protagonistas —Gabriela y Alejandro— quienes narran cada uno distintos capítulos, alternando sus voces, a las que se suma un narrador extradiegético, que desempeña una función menos reflexiva y más “informativa”. Los dos adolescentes tienen una relación que en otros contextos sería considerada “normal” y que, para ellos, en cambio, resulta imposible. La historia, basada en acontecimientos reales, pero con personajes ficticios, según indica el comienzo del libro, narra el encuentro de los dos chicos, sus juegos, el embarazo de ella y la muerte de Alejandro, asesinado por el padre de Gabriela con la complicidad de la abuela y de la tía, por considerar este hecho un deshonor para la familia.

La violencia privada —de la familia, de las normas sexo-genéricas para las mujeres, que imponen la virginidad— se solapa con la violencia de las instituciones. Toda la sociedad conjura, parece, para crear un mundo gris, donde el amor es objeto de prohibición y de violencia:

Ella y yo hemos pasado por muchas cosas. Una vez nos encontró la chota en el asiento de atrás del carro de su tía Patricia. La pinche patrulla se nos acercó despacito, sin hacer ruido, y se estacionó a un lado de nosotros. Entonces se bajaron dos cabrones y nos pusieron las linternas en la cara; yo ya le había quitado el brasier a Gabriela y ella se dejaba tocar las puntas de los pechos. Nos metieron un buen susto, pero como todavía traíamos la ropa puesta, nos dejaron ir después de bajarnos cien pesos. (Swain, 1995: 31)

Gabriela estudia en un colegio de monjas y, según se dice, esto es algo bastante común para las hijas de la clase media de la ciudad (la historia se desarrolla entre Tijuana y Ensenada). Sin embargo, Gabriela y su amiga Isabel destacan por ser algo distintas de sus amigas quienes cantaban “arroz con leche, me quiero casar” (Swain, 1995: 33), y sueñan con ir a la universidad, ser periodistas o escritoras.

El aborto, formalmente ilegal, se considera un pecado más allá de un crimen, pero se puede realizar en las clínicas baratas donde mujeres mexicanas y estadounidense van, las primeras por no tener otra opción y las segundas, por encontrar precios más baratos que en su país. La escuela, que separa a chicos y chicas, es el dispositivo que reproduce, en el espacio cerrado de las aulas y los patios, los recorridos distintos destinados a hombres y mujeres desde su infancia. El instituto de monjas funciona entonces como un altavoz, que desempeña una tarea capilar con respecto a la formación de los “valores” de los nuevos ciudadanos y al respecto de estos por

parte de los sujetos y sus familias. La prohibición del sexo no normativo (es decir, antes del matrimonio) forma parte de la construcción del papel de género para las mujeres:

La palabra pene también me da vergüenza. De pronto me acordé de las clases de higiene de la madre Vega. Siempre empieza un diagrama en el pizarrón. Dos siluetas borrosas y asexuadas. 'El espermatozoide fecunda el huevo y empieza la división de las células. Las paredes del útero se recubren de tejido. Las niñas buenas no tienen relaciones antes de casarse porque es pecado. No se rían, niñas, no es cosa de juego'. Después dos Padres Nuestros y estamos libres durante media hora. (Swain, 1995: 39)

La novela de Swain muestra importantes diferencias en la representación de las familias, con respecto a lo que se ha analizado en los textos de Conde. La mayor de estas es la ausencia de la figura de la madre, a la que se añade, aunque sólo en cierta medida, la de la hermana. De la madre de Gabriela sabemos que se ha suicidado, por no aguantar más su destino de esposa y por algo que se describe como un desorden bipolar, aunque en el pueblo se dice que ella estaba enamorada de otro hombre. Gabriela ha sido entonces criada por su padre y por la abuela, la madre del hombre, en un entorno hostil, amargado, donde faltan, incluso, esos lazos homosociales que en otros contextos han descrito a sujetos masculinos vinculados a su comunidad, aunque fuera por lazos criminales o violentos. El padre de Gabriela es un maestro de la secundaria que odia su trabajo (y la escuela en su conjunto aparece una institución represiva y rencorosa, un dispositivo biopolítico que quiere ordenar más que criar, y cuyos criterios de orden son estrictamente patriarcales):

Rabia. Diosa exigente. Don Arnulfo observa el vaso de whisky durante largo rato antes de beberlo. [...] Mientras, los mismos síntomas: taquicardia, fuertes sacudidas de un corazón que se encoge sólo de pensar en Gabriela con ese pendejo. La Rabia Todopoderosa le baila un mambo sobre el ventrículo izquierdo. [...] Pide otro trago y espera mientras maldice a los chamacos de secundaria. Niños babosos sin pelo en el pecho, bebés crecidotes que aún no saben limpiarse bien y ya andan oliéndole los calzones a las niñas como perros en celo. Le dan asco. Alejandro le da asco. [...] Se observa detenidamente los dedos manchados de un gris permanente, el gris de la pinche vida mediocre de maestrillo de pueblo. (Swain, 1995: 85)

Desde el punto de vista de una masculinidad “normativa”, analizada a partir de sus “funciones”, el padre de Gabriela es un hombre fracasado, cuyo papel se limita al de proveedor de bienes materiales, pero que ha sido incapaz de garantizar la unidad y la disciplina en su familia. Después del suicidio de la madre, la hermana de Gabriela ha sido echada a patadas (literalmente) de la casa por haber quedado embarazada sin estar casada. Ante esto, Gabriela vive con terror la idea de su propio embarazo por recordar la imagen del padre que golpeó a la hermana en todo el cuerpo, pero especialmente en la barriga, causando a la chica un aborto:

Gabriela sabe que tiene dos opciones, la primera es confesar la verdad a su abuela y a su padre. Eso es casi imposible —reflexiona— porque, sencillamente, su padre le sacaría el niño a golpes. Por un momento piensa en su hermana Cristina y en la noche en que la joven, bañada en llanto, trató de defenderse de los golpes de don Arnulfo, “¡cabrona, puta!”, “¡eres idéntica a tu madre!”,

gritaba el profesor Santos, fuera de sí, mientras golpeaba a Cristina, la mayor, la rebelde Cristina. (Swain, 1995: 57)

A partir de este momento, la hermana desempeña en cierta medida un papel parecido al de Luisa en *La Genara*, o a el de Cristina (hasta cierto punto) en *Como cashora al sol*. En contextos de familias represoras las hermanas a menudo son las rebeldes, las “parecidas pero distintas” a las protagonistas, las que huyen, las que intentan algo ajeno del recorrido común. Sin embargo, de la hermana de Gabriela no se lee nada hasta el momento en que Gabriela queda embarazada. Funciona entonces como una ausencia (hasta cierto punto de la narración) y luego como un ejemplo negativo, algo que “anticipa” un desenlace terrible y la llegada de la violencia. Sin embargo, la hermana aparece de repente para evitar a Gabriela el mismo destino que le tocó a ella, y la acompaña a abortar, indicando esta como única opción posible. Pero, aun así, a las dos chicas le falta ese amparo materno, esa alianza que, aunque de forma cuestionable, parcial o contradictoria, en los textos de Conde es el primer referente de una mujer: “Si mi mamá viviera, las cosas serían distintas. Podría acurrucarme en su regazo cuando tuviera miedo, ella me acariciaría la cabeza y me diría que todo va a salir bien” (Swain, 1995: 59).

Gabriela y Alejandro son personas jóvenes y solas. El chico, a su vez, es hijo de una pareja separada. Así, la novela muestra la violencia dentro de las familias en los tiempos en que estas se deterioran, exagerando ciertas características de los núcleos familiares nacionales y católicos como para agarrarse a una tradición, a un “valor”, pero sin ningún tipo de sentido de comunidad. Ejemplar es el papel de la abuela de Gabriela, doña Remedios, una mujer cruel, amargada, quien vigila sobre la conducta de su nieta y quien, finalmente, entrega el joven Alejandro a su hijo, el padre de Gabriela, con la ayuda de Patricia, la tía de Gabriela, causando su muerte: “Remedios golpeaba al muchacho con la bolsa de mano. Juntas, madre e hija la obligaron a subir al Buick... [...] Alejandro apretaba los dientes, sentía que si abría la boca su corazón se le escaparía junto con la cena. Doña Remedios le gritaba obscenidades” (Swain, 1995: 87).

El cuerpo es, una vez más, el lugar donde esta “explosión” de los lazos sociales se muestra. En el plan simbólico, el suicidio de la madre y el aborto de la hermana causado por las patadas en el vientre recibidas por el padre narran la imposibilidad de la continuidad de la familia, su fin, su “esterilidad”. Por otro lado, dos masculinidades se ponen en comparación, pero la única que se describe de forma positiva, la de Alejandro, acaba con el cuerpo del chico descuartizado, aplastado, mutilado justamente en los genitales. En el mundo de Gabriela, nos dice la novela, sólo puede existir un tipo de masculinidad: la que aplasta. De hecho, el mundo de Gabriela es el producto de este padre-padrón, fracasado social y emotivamente, que causa la muerte de los sujetos más sensibles o débiles. A este padre-padrón, en búsqueda de un rescate a través del uso de la violencia, resiste sólo su propia madre, más cruel que él y completamente cómplice de este modelo patriarcal, que apoya y fomenta.

El asesinato de Alejandro se describe como un ritual, como una ceremonia necesaria para volver a imponer el orden establecido por el padre de Gabriela:

El profesor Santos, con la vida de Alejandro escapándose de entre sus manos, no sintió remordimiento alguno. Sus brazos blandieron el bat de beisbol [sic] en forma mecánica, una vez tras otra. Pero eso no le pareció suficiente. Alejandro debía sentir el dolor que la afrenta cometida contra su hija le causaba. Instintivamente, el hombre buscó entre las piernas de Alejandro. Su genitalia [sic] de niño apareció ante él. Santos se burló en voz alta de los escasos vellos púbicos, del tamaño infantil del pene casi invisible por el terror. Un testículo más grande que otro, enfundados en el escroto morado, la piel corrugada cubierta de pequeñas bolsas de grasa. ‘¡Ja!, hasta aquí tienes granos, cabrón’, pensó en voz alta el maestro con los brazos cubiertos de sangre, la navaja suiza de bolsillo recién descubierta, recién reivindicada en su nueva modalidad de instrumento de tortura. (Swain, 1995: 91)

Se trata, prácticamente, de un sacrificio humano. Este orden patriarcal, nos dice la novela, requiere víctimas; pero perder a la tercera mujer “de la familia” constituiría un fracaso para el padre, cuyo único poder se rige justamente en la paternidad. Un padre-padrón sin hijos pierde su papel. Entonces, es para mantenerlo que tiene que asesinar al joven, al “rival” simbólico, que amenaza con robarle su posición de macho-Alpha, de macho-reproductor.

La novela da paso a la representación de una violencia ritual, tribal, en un contexto posmoderno; nos enseña cómo sujetos fracasados, alienados, sin ningún tipo de lazos social, se agarran a esta violencia tribal para buscar, a través de esta, patrones y modelos de vida desaparecidos, pero que no han sido reemplazados por otros. En este sentido, aunque parezca que el tipo de violencia representada en el texto es de tipo “tradicional”, con familias ultra-religiosas dispuestas a todo para “salvar su honor”, otra vez la autora nos sorprende con una lectura distinta. La violencia que describe se desarrolla en un contexto posmoderno, donde ciertas instancias autoritarias (y aquí cabe recordar las palabras de Habermas, 2008) son una reacción, constituyen una vuelta a lo premoderno, o la persistencia de formas premodernas a través de una modernidad alternativa, con desajustes en los tiempos y modos en los que se administran a los sujetos y sus comportamientos. A la vez, este es el contexto descrito por Rossana Reguillo (2007), un entorno que atribuye todas las responsabilidades de éxito o de fracaso al sujeto, cada vez más aislado. Sería interesante analizar desde el punto de vista psicológico el efecto del suicidio de la muerte de su esposa en el padre de Gabriela, el efecto de esta “imposibilidad de volver a ser padre” para un hombre que se describe, además, como la víctima de las burlas de sus alumnos, que odia. Pero Swain no está interesada en el psicoanálisis (esta será la tarea de Mayra Luna) y enfoca su narración en el amor, volviendo a ese cuento de hadas que, evidentemente, en el contexto fronterizo posmoderno sólo puede existir en su fantasía.

Este último elemento también ilumina otro tema: el juvenicidio. La autora muestra una relación particular con la infancia y la adolescencia, que parece considerar como un territorio de

salvación, pero, a la vez, como el destino de una vuelta imposible. Los jóvenes de esta novela no son los agresivos muchachos de *Los infantes de la calle diez*, de Conde, ni los “chiquinarcos” de Yépez; al revés, son víctimas de una cadena de frustraciones y violencias que empieza en el mundo de los adultos y que encuentra en ellos el anillo más débil de la cadena. Pero su muerte simbólica empieza antes del asesinato. De hecho, encontramos en el fracaso del profesor Santos el comienzo del estigma que, como Manuel Valenzuela enseña, es la condición antecedente a la muerte física de las identidades proscritas. El profesor Santos odia a los jóvenes, antes que todo, a “sus” jóvenes alumnos, porque, a su vez, representan lo que él considera su fracaso. Les dice malcriados, ignorantes, le dan asco sus cuerpos con granos, sus hormonas, sus deseos. Una larga cadena de renunciadas, decepciones y resentimientos se ha desarrollado en el mundo de la escuela. Aquí es donde, un hombre que trabaja como profesor y que odia a los jóvenes, decide acabar con uno de ellos. Santos es el símbolo de una nación vieja que no sabe qué hacer con sus jóvenes y que intenta “contenerlos” sin éxito.

A través de la muerte de Alejandro la autora muestra la imposibilidad simbólica de la “juventud” en el mundo que narra. El punto de vista “al margen” elegido por la autora en sus narraciones, la mirada que ya se ha descrito con respecto a *La Señorita Superman*, es, entonces, esa perspectiva negada, la mirada juvenil que no puede creer en cuentos de hadas porque los adultos están acabando con ella, con toda una generación y con sus sueños. Y, sin embargo, esta denuncia se puede realizar sólo a partir de esa perspectiva negada. La resistencia de Swain consiste en devolver esta mirada aparentemente imposible.

VII.2 Mayra Luna, los seres anfibios y la violencia interiorizada

Mayra Luna, escritora tijuanaense nacida en 1974, es traductora, autora de ensayos y de textos ficcionales. Su ensayo “Para un abandono del metadiscurso” fue incluido en la antología *El hacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos para el siglo XXI* (2006); es autora del libro de cuentos *Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios* (2006), de la novela *Hasta desaparecer* (2013), y de otros relatos incluidos en antologías, entre las cuales cabe mencionar *Lados B* (2013), publicado en la editorial independiente Nitro Press. Es cercana a escritores del llamado realismo sucio mexicano, como Rafa Saavedra y Guillermo Fadanelli, y en su etapa inicial de escritora participó en el movimiento “Tijuana Bloguita Front”, publicando regularmente en su blog de entonces, aunque a partir de 2010 fue abandonando estos espacios para dedicarse a otro tipo de producción. Por otra parte, es maestra en psicoterapia Gestalt y ha ejercido su profesión mediante la práctica privada, elemento que tiene una importancia central en su producción literaria.

Entre las principales temáticas que se abordan en sus obras se encuentran la identidad, la sexualidad y la violencia, así como la frontera, o las fronteras, en todos sus sentidos. Su producción literaria ficcional está caracterizada por cierta hibridez con lo ensayístico, el uso de frases breves, de ironía y de algunos elementos que podríamos definir fantásticos. Desde el punto de la vista de la escritura, dos elementos resultan fundamentales para entender a la autora: el cuerpo como tema central en su producción ficcional; y su actividad como traductora, así como la importancia de esta en su forma de utilizar el lenguaje. En la escritura de Mayra Luna el cuerpo y, con este, todas las sensaciones físicas, en la mayoría de los casos explícitas y violentas, cobran mucha importancia. La autora explica la razón de esta elección en la entrevista “La entrevista como sanación” (2016), donde señala que su objetivo es “tomar corporalmente al lector”, lo que implica buscar una forma para que este se involucre. De ahí que:

[...] es necesario hacer estas alusiones a violencia, a situaciones sexuales a lo mejor perturbadoras, a situaciones emocionales muy fuertes de nuestros conflictos básicos con la figura paterna o materna, a conflictos cotidianos pero que pueden resultar abrumadores, y partir de allí para jalar al lector corporalmente, es lo que me interesa hacer con la escritura para poder no tener la típica dualidad de la escritura para la mente y para el cuerpo o escritura “de las emociones” simplemente. (Luna en Guadalupe, 2016: s/p)

Es evidente que la autora reivindica un vínculo entre sus textos y su contexto, el de su vida fuera del mundo de las letras, y que muestra otro tipo de compromiso social con su comunidad. De estas afirmaciones, pero, más aún, de la presencia del cuerpo en *Lo peor de ambos mundos* se pueden colegir dos elementos: por una parte, la función comunicativa que Mayra Luna quiere desempeñar con respecto a su público de lectores; y por la otra, la importancia del cuerpo como herramienta de un discurso directo de un autor a sus lectores, y como territorio donde la violencia de la sociedad ha llevado a sus divisiones, sus fracturas.

VII.2-a *Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios* (2006)

La frontera es central en *Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios*, junto con otros temas que forman parte de la estética de la autora: la violencia como elemento semántico y como recurso formal del lenguaje al mismo tiempo, el extrañamiento, la exposición de los conflictos. La autora muestra un interés especial en investigar las fronteras entre sujetos, por ejemplo, las fronteras en la pareja, que amenazan con desaparecer la identidad de uno de los dos, “sacrificado” en la relación. Todo el texto es una reseña de fronteras, que siempre llevan consigo conflictos: fronteras entre géneros, entre generaciones, entre mundo real y mundo ficticio, entre cordura y locura, entre, incluso, mundo humano y mundo animal —como ocurre en el cuento “La cirque de la mer”, donde la protagonista es una sirena adoptada por dos humanos, que sueña con volver a su antiguo mundo tirándose al mar cada vez que visita el acuario de San Diego.

En el caso de Mayra Luna, el concepto foucaultiano de poder,¹³⁵ que se da en la dinámica constante entre sujetos, y que fluye, aparece de forma muy visible. A un primer nivel de lectura, el mundo ficcional de Luna parece “reducirse” con respecto al de los escritores anteriores. La investigación de la autora, debido claramente a su profesión de terapeuta, se parece a la de un entomólogo que pone bajo la luz a algún “bicho raro”. En este caso se trata de la persona, del sujeto y de su forma de llevar a cabo las relaciones más cercanas. Esta “reducción” del objeto de observación —con respecto a las dinámicas de poder, pero también a la violencia— no implica una menor relevancia o gravedad de los fenómenos narrados. Luna representa un excelente ejemplo de una narrativa que no se conforma con alejarse de la representación *mainstream* de la violencia, más bien elige enseñar la violencia implícita en el sistema sexual normativo y —en general— en los discursos sobre identidades y comportamientos considerados “legítimos”. Sayak Valencia afirma que “nuestros propios estatutos de conformación social hacen que, por ejemplo, parezca imposible que alguien que ha sabido violentar nuestro canon binario pueda hablar”.¹³⁶ De esta forma, Valencia sintetiza la violencia sistémica, el poder de enunciación, y la coerción que, a nivel personal, sexual, identitario, se ejerce sobre la identidad de los sujetos, recogiendo así un legado teórico foucaultiano. Luna enseña esta misma violencia que se sintetiza en los sujetos a través del discurso, iluminando el lenguaje y su brutalidad, pero, al mismo tiempo, acabando con la hipocresía. Esto, en la mayoría de sus escritos, lleva a una investigación sobre la identidad y sus definiciones, sus límites; a través del cuestionamiento de las identidades normativas la autora llega a hablar de la relación con los demás, que ejercen —según los casos— el papel de imponer, prohibir o, al revés, que funcionan como “espejos” a través de los cuales un sujeto se mira y se reconoce. Ante este juego, es posible identificar que las relaciones narradas por Luna son, en general, conflictivas y presentan distintos grados de violencia: verbal, psicológica, sexual, física, hasta llegar al homicidio, pasando por la tortura, y alcanzando lo abyecto.

Sin embargo, junto a todo lo anterior, cabe marcar una evolución en la obra de la autora, que permite hallar un segundo nivel de lectura. Si en *Lo peor de ambos mundos* la idea de poder —y el tipo de violencia narrado— se puede analizar desde la perspectiva de una microfísica del poder, de acuerdo con una perspectiva heterárquica (Castro-Gómez, 2010), en la novela *Hasta desaparecer* (2013) las dinámicas de poder —por muy subjetivas, personales, “micro”, entre los sujetos— aparecen más claramente en el marco de un entorno “macro”, que de cierta forma empuja, presiona y condiciona su desarrollo. Para adelantar un aspecto entre todos, es suficiente hacer

¹³⁵ Se hace referencia aquí al “primer Foucault”, antes de que, como se ha enseñado en el marco teórico, el filósofo desarrollara, a partir de *Defender la Sociedad* (1975), una macrofísica del poder además de una microfísica del poder (Castro-Gómez, 2010).

¹³⁶ Véase entrevista en anexo.

referencia a las relaciones entre hombres y mujeres. Si en *Lo peor de ambos mundos* las dinámicas de poder entre hombres y mujeres, dentro de las parejas, parecen tener cierta “imprevisibilidad”, es decir, cierta autonomía o libertad con respecto al contexto en el que se sitúan, en *Hasta desaparecer* resultan más claramente situadas en un sistema normativo, social, que en muchos casos es identificable como el sistema sexo/género, según la definición que ya se ha señalado.

Empezamos, sin embargo, con un análisis de las formas de violencias y de las relaciones de poder en *Lo peor de ambos mundos*. En “La desaparecida”, la narradora intradiegetica nos informa que, junto con su esposo, han secuestrado a una mujer, Sandra. Después de un largo encierro y de búsquedas fallidas, sin encontrar el paradero de la desaparecida, la protagonista-narradora afirma que han logrado desaparecerla por completo. El extrañamiento del texto surge del hecho de que no se explica claramente cómo. La forma de violencia más explícita tiene aquí su centro en el cuerpo, víctima de secuestro, de violación y, posiblemente, de asesinato. Sin embargo, la violencia a la que apunta la narradora es más sutil y parece asustarla a ella también. Se trata de una violencia en contra de la identidad del sujeto que, bajo la acción de otros sujetos, pierde sus características hasta llegar a “no ser más”. Todo el relato juega con el eje activo-pasivo, lleno-vacío, y con los esfuerzos que la narradora, para no llegar a ser la siguiente víctima de su marido, “desapareciendo” poco a poco, pone en marcha para defenderse. Destaca la doble naturaleza de esta mujer, a la vez verdugo de otra mujer (la secuestrada, por la complicidad con su marido) y víctima, lo que pone hincapié en un dinamismo y una flexibilidad en las relaciones de poder, no establecidas definitivamente entre las personas involucradas:

Esa tarde salimos a pasear. Llevamos un par de tortas al parque y un frasco con agua de limón. Ir a ese lugar había sido mi idea. Quería despejarme de ese mundo que se me estaba reduciendo cada vez más. Todas las salidas que hacíamos él y yo eran mi idea, pues si hubiera sido por él, yo me hubiese ido desapareciendo cada vez más en nuestra habitación, hasta el punto en que nadie en el exterior me reconociese, como le sucedió a Sandra. (Luna, 2006: 12)

En lo que al cuerpo se refiere, una importancia central es la de los excrementos. Última y más efectiva demostración de su misma existencia como ser vivo y orgánico, también son testigos de una parte de ella misma que “se va”, que “se pierde”. Aunque la narradora mira con miedo a sus mismos restos, como si se tratara de la manifestación “material” de su pérdida de identidad debido a una acción externa (en este caso, la del marido), se propone que, aquí, pueden ser interpretados de acuerdo con dos perspectivas. En primer lugar, siguen siendo vinculados a una dimensión subjetiva: son la demostración de la existencia misma de la mujer. Funcionan como un elemento relacionado con lo “micro”, lo personal, lo interno. Los excrementos son algo que pertenece al cuerpo del sujeto y que a la vez muestran su desintegración, son el símbolo de la “muerte” en la vida. De aquí proponemos la segunda lectura, que vincula, como se ha dicho, la

presencia de los excrementos a la basurización de los sujetos en ciertos contextos. Se sugiere, por lo tanto, que los sujetos de Luna, al ser “marginales” y “heterodoxos” con respecto a la norma, son en cierta medida los desechos de la sociedad, representando la imposibilidad de ser integrados por ella al mismo tiempo que resultan ser su producto, el resultado de normas y definiciones aplastantes. La protagonista, en este caso, busca en sus excrementos la prueba del hecho de que su “singularidad” no ha sido “absorbida”, que su identidad no ha sido borrada por el marido, quien representa también, de acuerdo con esta lectura, el símbolo de la sociedad heteropatriarcal. Sin embargo, en este caso, los restos orgánicos no transmiten asco, no están relacionados con lo abyecto, según la definición de Kristeva. Al revés, la distancia utilizada por la narradora al hablar de elementos normalmente considerados “obscenos” o vinculados con lo abyecto, se aplica también a la relación con lo excrementicio y confirma el general “extrañamiento” del relato.

Así, el cuento parece quedar abierto a preguntas más que ofrecer respuestas cerradas, dudas en lugar de verdades, por muy violentas que sean. Tal vez, el tono extrañado depende justamente de este aspecto “abierto a todas las posibilidades”, que lleva al lector a interrogarse sobre la posibilidad de su misma desaparición, de su mismo deterioro. También, la inquietante posibilidad de cualquier desarrollo de la historia depende de las relaciones de fuerza, en cierta medida flexibles debido al hecho de que el poder se negocia, conquista y defiende a diario. Lo que entonces parece preocupar más a la narradora-protagonista es la pérdida de su posición, y su definitiva transformación en “víctima” en caso de la desaparición total de Sandra, la “otra”. La tranquilidad de la protagonista, su misma vida, depende del hecho de que exista una persona más que desempeñe el papel de “víctima”, pues, a no ser así, ella sabe que será la que tendrá que ocupar aquella posición, en una cadena que, tal como se describe, está liderada por el marido:

Un hombre no puede por sí mismo desaparecer a una mujer. Por ende, las mujeres no desaparecen por culpa de los hombres, sino por culpa de otras mujeres que se alían con ellos. Las mujeres que no se alían con los hombres son las que se desaparecen a sí mismas a mano de otras mujeres que han renunciado a su ser mujer para convertirse en hombres-defensores/destructores de mujeres. De modo que sólo existen las aliadas frontales, las aliadas encubiertas y las desaparecidas. Yo era una aliada frontal, Sandra una desaparecida. (Luna, 2006: 17-18)

Luna ofrece un cambio de paradigma con respecto a la representación de las mujeres. Aunque tenga en cuenta en su narración ciertos condicionamientos “externos”, sociales, como será evidente en la novela, sin embargo, su investigación se centra en el sujeto, y en las “zonas oscuras” que existen en todos, hombres y mujeres. En este sentido, es interesante su retrato de la mujer-verdugo, cómplice en la desaparición de las demás, pero, al mismo tiempo, ingenua al considerar su complicidad con el hombre como un elemento de empoderamiento o salvación.

La narradora se refiere a menudo a “lo que el marido le hacía a Sandra” y el lector, “acostumbrado” a ciertas referencias violentas con respecto a las relaciones de género, está llevado a pensar que se refiere a una violación. Sin embargo, al desarrollarse la narración queda claro que no se trata “sólo” de ese tipo de abuso, sino también de otros tipos de violencias:

Él entraba y salía de la oficina contable con excesiva regularidad y permanecía ahí durante demasiado tiempo.

El tono de la voz de Sandra comenzó a modificarse de forma repentina y se parecía cada vez más al de mi marido.

Su fijación en el trabajo se incrementó tanto que permanecía ahí hasta avanzada la noche, después se quedaba incluso los sábados y los domingos.

Perdió por completo la conciencia del tiempo.

Sufría de dolores estomacales crónicos y de alteraciones del intestino y del ano.

Cuando mi marido no estaba en la oficina, ella comenzó a presentar ataques de pánico.

Finalmente su cuerpo tomó la forma de un contenedor. (Luna, 2006: 19)

Al contrario de lo que puede acontecer en otros casos, donde el cuerpo y sus heridas son “símbolos” o “síntomas” de algo que ocurre en un plan distinto (a nivel social, a nivel psicológico, a nivel moral, entre otros), aquí el cuerpo que duele, sus cambios y heridas son herramientas a través de las cuales Luna lleva a cabo una cosificación del cuerpo mismo, gracias a un uso no metafórico sino literal del lenguaje que emplea para describirlo. En cierta medida, se trata de un recurso parecido al empleado por Swain, aunque en el caso de Luna remita a un sentido de “horror”, mientras que en Swain está asociado con lo “maravilloso”. Se propone que este es el recurso estético y de lenguaje elegido entre otros por Luna, para indicar un desplazamiento de la violencia social *hacia* el sujeto, *dentro de* este. Así lo vemos, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

¿Dice que ha experimentado mucha náusea, señora?

Asentí.

No podía siquiera ingerir un vaso de agua. Había dejado de ir al baño. Mi ano ardía como el de un homosexual primerizo.

Yo sabía lo que era, pero eso no me ayudaba con los síntomas físicos. Desaparecer es doloroso y ese dolor es literal. Exige analgésico y antiinflamatorios. Incluso sesiones de psicoterapia. (Luna, 2006: 23)

El acto de desaparecer, además, no es una forma de violencia “desde arriba”, sino la consecuencia de un acuerdo que resulta ser más del tipo sado maso, tal como se plasma en esta cita: “Joel me seducía para desaparecerme y yo me dejaba seducir para desaparecer” (Luna, 2006: 24).

Por supuesto, en todo el libro existe una violencia explícita y brutal: en el cuento “la desaparecida” se habla claramente de golpes en la cara, patadas e insultos. Pero la violencia mayor es la decisión de llevar a cabo la desaparición del otro y, al respecto, la protagonista afirma: “También era doloroso saber que yo me sentía igual hacia él” (Luna, 2006: 26). De esta forma la autora no niega la existencia de una violencia unívoca, una violencia de hombre a mujer y que se

encaja en una definición de sexo/género, donde también el acto sexual confirma los estereotipos violentos y de dominación. Este marco representa el nivel “macro”, donde la autora sitúa la relación “micro” que, en cambio, presenta una complejidad mayor, hasta llevar a una reciprocidad de la violencia, por lo menos, verbal o en el deseo de violencia.

Las relaciones entre los géneros son centrales en toda la producción de la autora. Volviendo a lo que se ha analizado en el marco teórico con respecto a la diferencia entre sexo y género, y a cómo estas dos categorías han sido estudiadas en sus dinámicas y en las formas en que funcionan en sus mutuas definiciones, cabe destacar que el elemento “sexo” en este volumen de relatos es central. Los confines entre los sexos adquieren casi una importancia mayor de las diferencias sociales entre los géneros. En ciertos casos, como en “Cirque de la mer”, los confines entre los cuerpos son empujados hasta el límite de involucrar el reino animal. Hembras y machos son sólo categorías dentro del marco, más amplio, de los “seres vivientes”, que abarca animales, semi-humanos, seres anfibios cuya unicidad reside en su cruzar las fronteras entre cualquier tipo de definición, desestructurando la idea común sobre el mundo. Una vez más, la intención de Luna es abrir posibilidades interpretativas, sacudir al lector para que se haga preguntas a sí mismo sobre conocimientos que consideraba “fijos”, establecidos, certeros.

La forma tal vez más original y personal desarrollada por parte de la autora a la hora de representar las relaciones de poder es el discurso metaliterario. Personajes de cuentos y novelas se rebelan a sus autores, autores que tratan de imponer su control sobre el narrador o sobre los personajes, muestran, una vez más, hasta este momento, en el espacio “microscópico” del relato, un abanico de relaciones universales y sus infinitas posibilidades de desarrollo. En “Un cuerpo como el suyo. Seminovela”, a este elemento se añaden otros temas-ejes de todo el volumen: la presencia de relaciones homosexuales (entre el hombre del que está enamorada la protagonista y otro hombre) y sobre todo la atención al cuerpo. A estos hay que agregar la presencia destacada de San Diego como *location* de entre las favoritas de Luna, y el tema de “cruzar fronteras” que, como se ha dicho, en este texto se traduce en el cruce de las líneas entre ficción y realidad, entre texto y realidad extratextual. Así, la voz del narrador de este relato señala que:

Cualquier intención metadiscursiva de un texto se anula al formar ésta también parte del texto. El metadiscurso es la libertad en las sociedades del control. Es difícil determinar si el personaje construye la voz de la narradora o viceversa. Ambos son construidos por la autora, pero la autora también está construida por ambos.

Nadia cree que puede manipular la trama. Interpasividad. (Luna, 2006: 73)

Estas pocas líneas nos ayudan a fortalecer la idea, en los textos de Luna, de un doble nivel de lectura. El de la narración, donde sujetos actúan de forma imprevisible, cuestionando, y a veces alterando las dinámicas con otros sujetos y viendo sus vivencias tomar rumbos extraños. Sin

embargo, estas narraciones se sitúan en un contexto social, el de la “sociedad del control”, y es aquí donde encontramos un segundo nivel de lectura. El tema del poder aquí está, otra vez, vinculado con el de la identidad. Narrar llega a ser, entonces, una forma de poder y la autora afirma que, quien construye una identidad, “como todos” (Luna, 2006: 77), la construye para destruirla.

Tal vez el relato que ilumina esta atención meticulosa hacia el sujeto, esta obsesión de la autora con respecto a la vida humana es “Algo”. Una narradora intradiegetica nos informa que “algo la persigue” y nos ofrece informaciones sobre ese “algo”. Se trata, con toda probabilidad, de una fuerza que empuja a la protagonista a destruir todo y a todos. Entre las líneas de este largo monólogo creemos aprender que “algo” es lo que comúnmente se califica de “neurosis”. Y, sin embargo, la narradora-protagonista aquí lucha por su poder de representación, contra la que también más adelante llamaremos “violencia epistémica”, y pregunta por qué otras neurosis no se reconocen como tales mientras que la suya sí:

Existen personas con habilidades especiales en algún órgano del cuerpo y no las llaman neuróticas. No lo es quien gana carreras porque no puede tener sus piernas quietas. No lo es quien vende millones de discos porque no puede dejar de gritar. Yo no tengo un uso especial para los órganos externos de mi cuerpo. Sin embargo, mi actividad cerebral es abrumadora. (Luna, 2006: 86)

Dos elementos están “en nuce” en este relato, y serán desarrollados por la autora en la novela siguiente: primero que todo, la enfermedad mental como herramienta de conocimiento del sujeto. La enfermedad aísla al sujeto de la sociedad, y, al mismo tiempo, lo define. Es “algo” que no encaja con la sociedad, con sus dictámenes. A la vez, ilumina al sujeto y la sociedad y, tal como Foucault ha señalado, es un elemento que determina, a partir de la modernidad, la organización de ciertos cuerpos para definirlos y regularlos. La enfermedad es un dispositivo epistémico que permite el control biopolítico sobre los sujetos, y, proponemos desde aquí, que, en las narraciones de la autora su presencia plasma un reflejo del control social, pero, al mismo tiempo, pone en evidencia estrategias (o intentos de estrategias) del sujeto para huir de dicho control, para esconderse en lo “micro”, para desaparecer, si es que no puede boicotear abiertamente la normatividad que llega desde afuera.

Hurgar en lo escondido es la característica de todos estos relatos. Así, el tipo de violencia narrado en “Cinco minutos” no es sólo el que a primera vista aparece. La historia de una boxeadora violenta, Gloria, después de pocos apartados muestra las miles de pequeñas violencias escondidas en las familias, que son las que han causado, y que, por lo tanto, explican y “redimensionan”, la violencia visible de Gloria. También, el relato interroga la asociación “violencia=masculino”, pero no sólo a partir del retrato de Gloria. Una vez más, esto es el nivel “macro”. La puesta en duda empieza a partir de una referencia a historias familiares. En

particular, se alude a cuando Gloria, la protagonista todavía niña, ha sido acosada por su tía. Así, la autora deconstruye el estereotipo sobre la violencia femenina dos veces: la primera, en el plan del “género”, al representar a Gloria con características normalmente consideradas masculinas; la segunda, en el plan del “sexo-cuerpo”, atribuyendo a una mujer el papel “predatorio-agresivo” y, a la vez, describiendo a Gerardo, el esposo de Gloria, en comportamientos muy poco “varoniles”. La narradora nos explica que el hombre prefiere hacer sexo con su mujer mientras ella duerme, debido al hecho de que se siente culpable en el acto sexual. Gerardo ha llegado al matrimonio virgen y ha sido Gloria la que lo ha “iniciado”.

Por cierto, la autora no olvida hacer hincapié en características “tradicionales” de las familias en el territorio (y sabemos que aquí también habla de Tijuana debido a las muchas referencias que se hacen a San Diego). Elementos semánticos explícitos nos sitúan en el mundo de la sociedad conservadora mexicana. Así, la madre de Gloria la considera “el demonio” por vivir con un hombre sin estar casados. Además, otras afirmaciones como, por ejemplo “En la casa de Gerardo las cosas no están muy bien (¿de qué otro modo están las cosas en las familias?)” (Luna, 2006: 96), “el machismo —aunque estemos en la punta más lejana del país— está cabrón” (Luna, 2006: 97), confirman que el “panorama” social no se aleja de los estereotipos. La misma protagonista, Gloria, sólo de forma parcial se opone a los estereotipos; la narradora afirma que la mujer le tiene, hasta, celos a su sobrina, “por caliente”, explicando que la adolescente ha sido encontrada por su familia mientras tenía sexo con su primo, en la casa de los padres. Entre tradición y consumismo, las familias fronterizas se enfrentan a este “espectáculo del consumo”, descrito por Sayak Valencia, al que no todos pueden tener acceso. Luna, sin embargo, siempre elige una perspectiva original y, así, nos muestra tal situación a través de la figura de su sobrina, una niña de la clase media quien quiere ir “de aquí para allá como las gringuitas” (Luna, 2006: 97).

También el cuerpo de Gloria, tras una competición de boxeo en el ring, se describe como “hecho pedazos”, aunque sólo de forma metafórica. Cuatro personas la golpean, después de que empezó un hombre, cuya mujer había sido una amante de Gloria: “Patean su coño, su cadera, su abdomen, su espalda, su cintura, su cabeza. Patadas que se suceden una tras otra hasta que el dolor mismo se vuelve silencio [...] Imagina su cuerpo descuartizado en el ring. Unos pies enormes en una esquina. Un muslo. Unos labios. Un último golpe en la cadera” (Luna, 2006: 104). Este cuerpo roto representa, en este caso, la imposibilidad de seguir luchando, la imposibilidad de salir de la casa de sus padres “dando golpes”, porque estos mismos la devuelven finalmente a la casa del padre, tras el abandono de su marido, tan débil como para no querer hacerse cargo de ella, ahora obligada a quedarse en la silla de ruedas después de los golpes recibidos. El cuerpo roto de Gloria niega la posibilidad de la emancipación de la que ella parecía

ser símbolo. De esta forma, este cuerpo roto viene a funcionar como una metáfora de lo que acontece a una hembra cuando no encaja en su tradicional papel de mujer.

VII.2-b *Hasta desaparecer* (2013)

En *Hasta desaparecer* el centro de la narración es el “yo” en su progresiva disolución. Esta pasa por la relación entre el yo y otros sujetos, llevando a sus extremos, de tal forma, una inquietud que ya estaba presente en *Lo peor de ambos mundos*. El enlace entre privado y público es el cuerpo mismo: cuerpos encerrados en casas, o que de ellas quiere salir; cuerpos cuya posibilidad de comunicación con otros cuerpos parece imposible, o frustrada, o fracasada. Se vuelve a hacer hincapié en la enfermedad mental que, otra vez, involucra a la dimensión y posición social del sujeto. Esto se hace aún más visible debido al hecho de que la enferma, narradora intradiegética, no se percibe a sí misma como enferma hasta cuando empieza a mirarse a través de los ojos de los demás. Su enfermedad coincide con un rechazo al mundo. Entre el sujeto y este se sitúa la pareja. En la novela, en particular, es a través de la vida en pareja de los dos protagonistas que la narradora hace visible la estructura social, las obligaciones, el elemento performativo vinculado con el sistema sexo/género. Otra vez, y de forma más visible aún de lo que acontece en los relatos, las dinámicas de poder dentro de la pareja parecen mutuas o por lo menos flexibles, y ambos, el hombre y la mujer, sufren por los condicionamientos normativos que llegan desde afuera. Reivindican su derecho al fracaso.

En los primeros capítulos el narrador es extradiegético, mientras que, en los demás, cambia a uno intradiegético. El primer capítulo, “Yo”, es la historia del protagonista y de su madre. El segundo, “Ellos”, empieza con una reflexión sobre estos “otros” que “nos” habitan, indicando de forma muy explícita, una vez más, la violencia que supone la presión de la sociedad sobre el sujeto, dentro de este: “Quedarnos demasiado frente al espejo favorece la presencia, no de ese otro que tanto se pregona, sino de esos otros. Y una vez que se hacen presentes reclaman su espacio en nuestra existencia” (Luna, 2013: pág.). “Ocupa” el centro del episodio el piso al que el protagonista se ha movido, dejando la casa de su madre. Aquí, no posee nada, todos los objetos presentes son regalos por alguien. Una mujer quien llega a visitarle se da cuenta de la extrañeza del lugar y trata de huir. El capítulo “Ella-Él” sigue, enfocando la narración en una mujer que conoce a Elías en una fiesta. Según se entiende en los apartados siguientes, llegará a ser su esposa (y la protagonista enferma de los capítulos a los que se ha hecho referencia). Es de ella la voz narradora del IV capítulo, titulado “(Yo)-Él”. Aquí, la narradora intradiegética vuelve a la casa, a este espacio de donde el otro protagonista ha logrado huir tras su emancipación de la

madre. En el capítulo siguiente, “Yo.....ella”, habla él, quien también informa que está enfermo, habiéndosele diagnosticado la “Enfermedad de Addison”.

Dentro del tema general propuesto por la autora —la lucha del sujeto contra la “violencia epistémica” ejercida por parte de la sociedad— podemos hallar en la novela los siguientes núcleos semánticos, que analizaremos a continuación:

- La madre como vínculo entre sujeto y sociedad.
- El cuerpo como territorio de “frontera”, que marca la diferencia entre persona y mundo.
- La enfermedad.
- El sexo como banco de pruebas de la *performance* de género.

Empezando por el conflicto entre el sujeto y la sociedad, donde el primero trata de defender su espacio de autonomía reivindicando la libertad de definirse a sí mismo, hallamos la enfermedad como “momento-límite” que muestra la divergencia entre el yo y el mundo. Como se ha adelantado, la protagonista no se percibe enferma, mientras que está definida de esta forma por parte del resto de su comunidad. Los demás son una presencia amenazadora, hostil o desagradable, algo que, a menudo, sobre todo desde el punto de vista de la protagonista, “aleja de uno mismo”. Pero también el protagonista hombre, al comienzo de la historia, muestra una actitud parecida, narrando sus esfuerzos para reprimir las ganas de insultar, alejar, amenazar a los demás. Cuando, finalmente, estalla, lo hace contra su madre, a la que “entrega” todos los insultos que había logrado esconder hasta ese momento: “Había encontrado mi nuevo almacén” (Luna, 2013: 20).

En la terapia Gestalt se utiliza a menudo la imagen de la casa para referirse a la personalidad. Es una herramienta para hablar de todos aquellos espacios (las habitaciones) que se tienen que abrir, descubrir, vivir, a partir del almacén, oscuro, que nos da miedo enseñar a los demás. Así, la novela empieza con el protagonista en la casa de su madre, una mujer tal vez poco cariñosa (a nivel metafórico subrayamos la importancia del hecho de que se nos diga que se le ha quitado el útero). La madre representa, tal como se ha dicho en el caso de Rosina Conde, un poderoso enlace entre lo personal y lo público, porque es a través de ella que el sujeto aprende las primeras normas sociales. En este caso, la madre es el símbolo de la obediencia: “El odio que en cada momento sentía por quien me estorbaba en la vida. Por quien me obligaba a obedecer” (Luna, 2013: 18). Todo el comienzo de la novela narra el intento tardío (el protagonista ya tiene alrededor de 40 años) por alejarse del “cuerpo” de la madre, de su casa y, así, formar su propio hogar (su personalidad). Al hacerlo, el protagonista trata de rechazar todas las convenciones

sociales vinculadas con lo materno (la cena, el bautismo, el ser madrina, la iglesia, pero también el cobrar por ella los créditos de sus negocios), y, finalmente, la presencia de los objetos con los que quiere llenar la casa de su hijo. Cabe marcar una diferencia fundamental entre esta madre “social” y la búsqueda de una vuelta a “lo materno”, llevada a cabo por la protagonista al final de la novela, cuando, justamente para huir del mundo, la mujer busca al lugar más oscuro de la casa, el más silencioso, y que en el imaginario suele ser el que da seguridad, donde no se es encontrado: el espacio debajo de su cama. De la temperatura y del ambiente de su habitación dice que “Nunca [...] han resultado tan cercanos a esta comodidad primigenia que todos, amnióticamente, extrañamos” (Luna, 2013: 70).

Pero el primer patrón de madre inspira repulsión, y esta sensación es fundamental para entender lo que la autora quiere decir sobre la relación entre individuo y sociedad:

Como cada noche, alisé mi cabello antes de verme con mi madre para cenar. Me repugnaba esperar el final de ese encuentro: ella invariablemente tomaría un plátano, lo mordería con una fuerza descomunal, como si se tratara de una caña de azúcar. Lo masticaría con la boca abierta, haciendo un chasquido asqueroso e intercalando algunas frases mientras tragaba. Yo inhalaba y exhalaba profundamente para conservar la calma. Me sentía insultado por esa manera de comer. Tenía ganas de golpearla hasta que se callara. (Luna, 2013: 19)

La violencia es —como tal vez ha resultado visible también en el libro de cuentos— una forma extrema para salvar estas fronteras del yo de la presencia “repugnante” de los demás. Esto nos lleva a insistir en la importancia del cuerpo en la narración de la autora, porque las dinámicas sociales se describen a partir del nivel concreto, de los cuerpos, y a su vez, como se ha dicho, esta misma representación concreta lleva a forzar el lenguaje, utilizándolo literalmente y renunciando a las metáforas.

Un elemento revelador es el pelo. Cortarse el pelo es la forma en que la protagonista renuncia a su “aceptabilidad” social, muestra las estructuras sociales que caen a tijerazos. Pero el cuerpo, como se ha dicho, también es una frontera. Así la protagonista, con el objetivo de defenderse del mundo, llega a hacerse violencia a sí misma, a experimentar formas de mutilación: ¿Cuál es el límite? ¿Cuáles son los límites entre el sujeto y el mundo? ¿Cuáles partes del cuerpo son naturales y cuáles pueden cambiar de acuerdo con definiciones de este que llegan de afuera? ¿Cortarse las uñas es como cortarse el pelo? ¿Qué sentido tiene la violencia que la protagonista se hace a sí misma? Preguntas como estas surgen frente a la siguiente afirmación: “Después me tentó la idea de eliminar de mi cuerpo las uñas. Las veinte. Y suspendí mi quietud para buscar unas buenas pinzas. Unas pinzas exactas” (Luna, 2013: 56).

Lo que emprende la protagonista es un recorrido por quitarse de encima todo lo que considera superfluo. Planteamos que esto coincide con la búsqueda de su propia identidad, que empieza con la eliminación de las influencias exteriores, de sus huellas y dictámenes, huyendo de

la que se ha propuesto antes como una “epistemología tiránica”. Dicha normatividad, a través de la apariencia de los cuerpos, define la personalidad de los sujetos; en particular, marca los estereotipos de género. Así el protagonista, en el capítulo IV, cuando desempeña la función de narrador intradieético, describe a una prostituta: “Unos tenis roídos y el cabello atado con una liga no eran la imagen que esperaba ver cuando solicité una prostituta. Hubiera preferido una peluca negra con un flequillo corto. Unos tacones de aguja y las uñas más largas que sus dedos. Alguien que, al menos, fingiera ser completamente distinto a mí” (Luna, 2013: 57).

Entre sujeto y sociedad se encuentra la pareja. La autora dedica especial atención a este mundo de a dos, a este micro-universo. Por un lado, en ella convergen las tensiones, las presiones y las normas sociales. Pero, por el otro, la pareja “libre”, la de las sociedades donde hombres y mujeres pueden llegar a quererse de una forma algo más espontánea, también funciona como espejo: un sujeto mirándose y estudiándose a través del otro. Escuchar el cuerpo, practicarlo, sería un intento por llegar a lo auténtico, como protesta y como afán a sentirse vivo. Vuelve entonces la importancia del sexo, a través del cual nos enteramos de la presión social y de las expectativas vinculadas con la “performance” de los géneros a nivel normativo. En el caso de la mujer, parece ser que la relación de la esposa con el sexo es muy distinta de la de otras mujeres, entre todas, las prostitutas, quienes tienen un papel importante en la novela. En el capítulo V el autor describe la relación sexual con su esposa. Al hacerlo, ilumina la diferencia entre dos tipos de feminidades y, a la vez, la forma en que su misma masculinidad se llega a definir a través de estas:

Hoy tengo miedo. Y la culpa es de Sofía. No he sido fiel. Ahora sabe un poco más de mí. Así que se ha encargado —con reproches y apatía— de ir matando mis erecciones hasta el punto en que rara vez puedo estar con otra mujer. Por supuesto, tampoco con ella. El médico dice que es debido a la enfermedad; yo se lo atribuyo a Sofía. Le pago a mi mujer con un pene torpe. Un pene fiel por inservible. (Luna, 2013: 62)

Se trata de una masculinidad que parecería echar de menos a una mujer para definirse, o para comprobarse. En este caso la escritora boicotea el estereotipo indicando un cuerpo impotente, enfermizo, y haciendo hincapié en el hecho de que, aun así, resiste en la mentalidad popular la idea de que la sexualidad masculina dependa de una mujer, o, mejor dicho, de que su “fracaso” por impotencia no puede depender de su mismo fallo, de su enfermedad. Se prefiere echar la culpa a la mujer. Y, sin embargo, parecen más “conectados” los hombres y mujeres de Luna — con sus conflictos, sus violencias— que los de Conde o Yépez, todavía “unidos” en familias, en grupos, en comunidades. La mujer en los textos de Mayra Luna le hace falta al hombre para alcanzar algún tipo de relación consigo mismo.

Tantos años de buscar prostitutas. Sustitutas.
Puertas.
Mujeres que me permitan entrar.
O tal vez, salir. (Luna, 2013: 60)

A las prostitutas se les asocia la idea de una “corporeidad extrema”. Durante su encuentro con la joven, el protagonista llega a ser interrumpido por una mujer mayor que, dentro del hotel, “está encargada de revisar que los clientes estén satisfechos” (Luna, 2013: 59):

Vuelve a tocar. Esta vez abro la puerta completamente. Mis genitales colgando bajo la camiseta posiblemente funcionen para ahuyentar a mi visitante incómoda. Ella me aborda desenfadada.
—Mire— me dice resuelta a exponerme su caso —yo sé que está ocupado. Pero quiero saber qué piensa usted. Es que mi sobrina que vive aquí abajo tiene algo. Es como un desecho que le sale de su parte. Nada grave, un desecho amarillito. Lo que le pasa es que tiene miedo de ir a contagiar a sus hijos cuando echa la ropa a la lavadora, porque dice que como ya lavó allí sus calzones les puede contagiar a ellos lo que le sale de ahí. (Luna, 2013: 60)

Aquí lo abyecto se encuentra en la profanación de la concepción de madre, al pensar que ella misma, con las secreciones de su vagina (que describe como “podrida”) podría contagiar a sus hijos, enfermarlos. La madre se acercaría así a la idea de muerte. La violencia está en quien escucha, tal vez, en este caso. La escritora nos da unas buenas bofetadas que procuran cuestionar la noción de madre, o, mejor dicho, ponernos en frente a la imposibilidad de deconstruir nuestras mismas imágenes alrededor de lo materno.

Por otro lado, apelamos que aquí el cuerpo roto se vincula a una dimensión epistémica, que es la misma donde sugerimos que se encuentra la violencia de estos textos. Una vez más, Luna pone en el mismo nivel signifiante y significado: si la violencia se halla en el hecho de que la sociedad quiere imponer su sentido, y que atribuye ciertas identidades o definiciones, enseñar cuerpos rotos remite a la falacia de estas mismas definiciones. El cuerpo “hecho pedazos” es el símbolo de la falta de sentido. El protagonista afirma no recordar un “cuerpo de mujer entero”; lo que recuerda, y le permite alcanzar la excitación, son sus partes, apasionadas, en el acto de darle sexo. Los miembros separados son entonces aquí el símbolo de la ruptura del sujeto, tal vez de su cosificación como parte de un discurso ajeno. El hombre parece aquí “vengarse” de las mujeres que no valoran su virilidad, a través de la reducción simbólica de estas en “restos”, descuartizándolas en su mente, para que pierdan su unidad.

A nivel general, con respecto a la imagen de lo femenino, es posible interpretar que la mujer-esposa corresponda al lugar donde se entra (tradicionalmente asociada con el refugio, el cuerpo-amparo, la acogida), mientras que a la mujer-prostituta le corresponde la salida: salir del cuerpo como huida, como renacimiento. También, por lo que se ha dicho anteriormente, el hombre a través del contacto con esta mujer-puerta de salida puede huir de sí mismo, de su identidad socialmente aceptada.

Dicho esto, vemos cómo las parejas en Mayra Luna son algo como el sofá del analista, este lugar incómodo donde uno hurga en sí mismo para hallar respuestas sobre el otro (y al

revés). En ciertos momentos, se tiene la impresión de que la autora-terapeuta disfruta esta observación microscópica de los sujetos como si mirara, a través de una lente, dos pulgas luchando entre ellas:

¿Por qué te casaste conmigo?

Miró hacia la izquierda.

Comenzó a repetir algo muy similar a un catecismo.

¿Había llegado el momento en su vida de establecerse o vio en mí a una mujer con la que podría compartir su vida? ¿Esa era su respuesta? ¿O era mi pregunta?

Sofía, tú eras tierna, cariñosa y de buenos sentimientos.

Me quería. Todas las personas que conocía le hablaban de lo afortunado que era al tenerme como esposa.

Era inteligente y ecuánime.

(Y aquí me confundí si se refería a mí o a él).

Y entonces dejó de mirar en esa dirección y me miró a los ojos. Se le terminaron las palabras.

Evadió su turbación con el inminente ¿y tú?

Pero el *tú* no era, en verdad, inminente.

Tardé mucho tiempo en responder.

Sólo lo miraba a los ojos y a la frente, y a los pómulos y a los hombros. Y entendí que todo él era una puesta en escena de alguien del cual se avergonzaba. Alguien a quien él y yo nos esforzamos por desaparecer desde que nos conocimos. ¿Dónde estaba Elías? A ese alguien yo no lo conocía, ni sabía si me amaba, mucho menos si yo lo amaba también. Yo sólo conocía la versión “reformada”. Mi versión. El mejor de los disfraces de su vida.

¿Se puede amar a un desconocido con disfraz?

Entonces solté la frase directa, sin rodeos: Me casé con alguien que no conozco. Creo que precisamente por eso me casé.

Elías quedó desconcertado, intranquilo, triste. Pero el disfraz de Elías se enojó, y me dijo —como era de esperarse— que eso tenía que parar. Que no nos hacía bien mi berrinche; y que o entraba pronto en mis cabales, o tomaba ayuda profesional, o esto se iba a la basura.

Tuve la sensación de haber escuchado eso en algún canal televisivo.

En la pareja, el hombre y la mujer llevan a cabo actos performativos que les permiten tener una posición “normal” en la sociedad. Esto es lo que funciona como conjunción entre el sujeto y la comunidad, pero, por otro lado, de acuerdo con la interpretación de la autora, acaba con la vida feliz en la pareja. En lo inexplorado, en el peligro escondido en los diálogos, se encuentra la posibilidad de una autenticidad.

Es muy relevante el hecho de que marido y mujer sufran, ambos, alguna enfermedad (física y mental, respectivamente). La posición de “enferma mental” de la protagonista aquí permite ver más claramente la mentira social sobre su misma pareja, sobre su misma vida. En cierta medida, su enfermedad le permite ir más allá de la violencia epistemológica ejercida por parte de la sociedad, que se impone sobre los sujetos como un monopolio en las definiciones, incluso de uno mismo. La enfermedad separa de todo, pero no de uno mismo, parece decirnos Luna. Tal vez, al contrario, por separar de los demás, nos brinda una forma atípica de amparo, de salvación, si se considera la violencia verbal, normalizadora, definitoria, de la sociedad. La frontera aquí aparece como la idea del cruce de uno mismo. ¿Cuál es el límite entre nosotros y los demás? En este vaivén entre búsqueda de salida de uno mismo, y necesidad constante de volver a

uno mismo, entendida como una vuelta tranquilizadora a la idea aceptable sobre la identidad individual, las acciones de entrar y salir están presentes a lo largo de todo el texto. Sin embargo, siempre bajo la idea de que la relación con los demás puede causar enfermedades. La narradora lo afirma, de forma contundente:

¿Acaso se puede vivir en las afueras y al mismo tiempo practicar el escrutinio incesante? Por supuesto, así lo hacían los parientes de mi padre. Aunque siempre aparecía ante ellos la nostalgia del completo abandono, del cerrar para siempre la puerta. Ese dolor de entrar y salir los fue carcomiendo hasta somatizar: casi todos ellos desarrollaron enfermedades coronarias, gastrointestinales y degenerativas. Una de mis tías, a sus cuarenta y cinco años, comenzó a drenar un líquido viscoso por las piernas. La emanación cesó cuando la enfermedad le impidió salir de su hogar. (Luna, 2013: 67)

Una vez más, en Luna el cuerpo es la víctima de una enfermedad causada por la sociedad, por los demás. Pero, según los parámetros de la sociedad, la abyección está en la separación del sujeto, la enfermedad nace del aislamiento. Esto también está interiorizado por la narradora, quien, cuando parece ya haber sanado su enfermedad, afirma al respecto: “tomo mi experiencia del encierro como una imagen que corresponde a un pasado abyecto o al intervalo inverosímil del miedo” (Luna, 2013: 68). El sujeto está consciente de echar de menos a los demás para la “definición” de sí mismo. ¿Qué sería de uno, sin, por lo menos, algunos de los demás? Luna contesta a través de la pareja Sofía-Elías cuando la primera, teniendo miedo de recibir otra de muchas llamadas en que el hombre la avisa que no volvería, afirma de experimentar un “miedo a que desaparezcan una a una las personas que me dan la sensación de la realidad”. Si el deseo de alejarse de la realidad corresponde a una herramienta, hasta, saludable, cuando la desaparición es “activa”, la desaparición “pasiva”, en cambio, no deja de ser una amenaza.

Esta interiorización de la necesidad de los demás para la definición de uno mismo es la última frontera de la violencia epistémica ejercida por la sociedad sobre el sujeto, en la narrativa de Mayra Luna.

VII.3 Rafa Saavedra: entre ocio y odio, acosado por un Dios fronterizo

“Rafa”, en realidad Rafael, nació en Tijuana en 1967 y murió en 2013, en la misma ciudad. Entre sus obras destacan: los libros de cuentos *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio* (1995),¹³⁷ *Buten Smileys* (1997), *Lejos del noise* (2002) y *Dios me persigue* (2014). los libros de ensayos y crónicas *Border pop* (2010) y *Crossfader 2.0* (2011). Saavedra fue también promotor cultural, bloguero y productor de programas de radio alternativos (como Selector de Frecuencias y La zona fantasma).

¹³⁷ Se trata de las fechas originales de publicación de las obras. En las siguientes páginas se hará referencia a las ediciones consultadas.

También en el caso de Rafa Saavedra la violencia se ejerce por parte de la sociedad, hacia una persona aislada, que ha decidido escaparse de las normas colectivas, todo ello en un contexto globalizado, neoliberal y fronterizo. Guillermo Fadanelli, uno de los principales representantes del así dicho Realismo Sucio, así resume el conflicto entre Saavedra y la sociedad:

[...]... me pongo a leer las postcards de ocio y de odio de Rafa Saavedra y me doy cuenta de que los escritores siguen existiendo y que cada día están más escondidos, no comiendo de las migajas de la tradición ni golpeándose la cabeza contra el infame muro de las bibliotecas, sino arrojándose como suicidas en el centro mismo del infierno cotidiano, con sensibilidad y arrogancia, con talento y cinismo. Y yo que desde hace tiempo le he diagnosticado el cero positivo a la literatura, he encontrado en los relatos de Rafa Saavedra una buena dosis para clavarle en las venas, una ironía propia del exiliado que parece estar en todas partes pero siempre está lejos de todo, del adicto a las sobredosis de símbolos y signos, una ironía que por momentos se vuelve compasión y que va haciendo de sus personajes un montón de huérfanos cuyo origen y destino ya no está en ninguna parte. (Fedanelli, 2012: 64-65)

Tal reconocimiento por un lado, nos ayuda a incluir a Rafa en esta misma corriente del Realismo Sucio y, por el otro, nos anticipa ciertos temas. Tomando en préstamo las palabras de Fadanelli, estos serían: tradición, infierno cotidiano, sobredosis de símbolos y huérfanos. La obra de Saavedra muestra —como la de Swain y Luna—, a un sujeto que se percibe amenazado por la sociedad, por sus estructuras, sus normas y su epistemología. Justamente por esto, escribe a través de la ruptura, enseñando a protagonistas-narradores aislados pero que, a partir de este aislamiento, encuentran formas de libertad y de autonomía de representación. En la constante búsqueda de un sentido, se produce en sus textos una abundancia, una inflación de signos, de elementos, ordenados o desordenados en monólogos, en listados, en anáforas, en repeticiones.

Saavedra quiebra fronteras y, la primera, es la de los géneros literarios. Entre fanzines, textos escritos para la radio, ensayos, posts de blogs, relatos, crónicas, es realmente casi imposible definir la naturaleza de sus obras. Su oxímoron más interesante es que, si, por un lado, la frontera está presente a nivel semántico, por el otro, la forma de su escritura no hace sino acabar con los límites, las clasificaciones, las fronteras entre códigos distintos (desde el uso del lenguaje hasta el desarrollo de la trama, pasando por la definición de los personajes). Así, el autor logra crear el único mundo donde las fronteras pueden dejar de existir: el de su escritura. Asimismo, hay que señalar que dentro de su estética cobra una importancia fundamental el uso del idioma (inglés y español), así como su visión personal de la literatura fronteriza, ya que él niega tanto el hecho de que se trate de un “producto” de la influencia estadounidense, como la idea de una adhesión supuestamente “natural” del mundo fronterizo norteamericano a la cultura chicana (Yépez, 2005b y 2006). Yépez se ha empeñado en subrayar este aspecto de la estética de Saavedra y, en Tijuánologías, reporta afirmaciones escritas por Saavedra en “What’s up con lo chicano (a TJ p.o.v)”, publicado por Complot en 1999: “el pocho es quien desmadra el idioma español...

nuestro español o itañol, euskaglish, frenchgliñol, portuñol, son aportaciones de la glocal youth; no tiene nada que ver con lo pocho, ok?” (en Yépez, 2006: 56).

Entre los críticos y académicos que han estudiado y comentado la obra de Rafa Saavedra, destacan Diana Palaversich, Humberto Félix Berumen y Heriberto Yépez. Félix incluye también a Rafa Saavedra en su antología *La frontera en el centro* (2005), subrayando la dificultad de encasillar la obra del autor en un género particular, y la falta de una estructura narrativa claramente reconocible en esta. Según Félix, se halla en todas sus obras una enunciación interior que ocupa el primer plano y una especie de monólogo que utiliza el tono conversacional. A través de este tipo de monólogo, presenta algunas situaciones que acontecen en ese instante, pero sin que haya un antes o un después que ayude a contextualizarlas. De esta forma, Félix define los relatos de Saavedra como simulacros de cuentos o videoclips literarios, subrayando su naturaleza inestable y antirrealista.

Saavedra, podemos resumir, presenta sujetos que viven en el presente y narran desde algún lugar afuera de todos los géneros literarios. Como ya hemos adelantado, desde el punto de vista formal, el autor hace todo lo que puede para abatir fronteras. Argumento y trama en sus relatos son mínimos. En *Esto no es una salida* resulta difícil hallar personajes en sentido estricto, a parte del narrador. Tampoco se puede hablar de relatos autobiográficos, porque el narrador (que puede no coincidir con el autor, aunque en la mayoría de los casos se da este solapamiento), es el medio a través del que se mira lo que acontece, no es a su vez el objeto de la narración, o no siempre. De hecho, Saavedra, en *Esto no es una salida* se refiere a estos escritos como a crónicas noveleras, aunque tampoco la palabra crónica tenga que entenderse siempre literalmente, debido a los efectos de extrañamiento de la noche tijuanaense, que les quita cualquier pretensión de objetividad. Si Yépez ha utilizado un narcorrealismo, aquí podemos hablar de un electrorrealismo, o realismo ácido, que surge desde la música fronteriza de las fiestas electrónicas y que no llega al malestar del drogadicto, aunque no excluya el uso de drogas.

La ruptura de las formas tiene claramente un significado, no es inocente y tampoco tiene que ser considerada como un frío ejercicio de estilo o una manifestación de nihilismo. En este sentido, la forma en que el autor emplea el inglés constituye un ejemplo. Saavedra utiliza el idioma del vecino del norte, en muchos casos, para hablar de fiestas, de modas y, en general, para referirse a los aspectos más frívolos de la vida. Escribe Gabriel Trujillo en “Natural Born Writers” (1997), refiriéndose a Saavedra y a otros escritores de la misma generación, en un apartado citado por Yépez:

Hay en esta nueva generación de prosistas una disminución del afán contestatario y un aumento de la anomia, de la indiferencia ante el marasmo del mundo [...] Es necesario recalcar esta intrascendencia. Los novísimos son hijos del ciberpunk lo mismo que de las culturas alternativas

—rock, multimedia, comic underground— que les ofrecen un cobijo ante el desamparo ideológico de los años noventa. (2005b: 98-99)

La adhesión de Rafa Saavedra a una postura frívola o indiferente, sin embargo, no resulta nunca completa. Al respecto, discrepamos de Trujillo e incluimos a Saavedra en este capítulo, por considerar su “despreocupación” pospunk o nihilista sólo como algo que destaca en una primera lectura, de forma parecida a lo que acontece con los cuentos de hadas de Swain. Un texto de *Esto no es una salida*, “Anto endo fo rever” en particular resulta ejemplar en este sentido, ya desde el subtítulo que introduce las siguientes líneas: “Fuck your dreams”:

He visto una guerra, una hambruna, una barbarie con distancia televisiva. Apartheid, limpieza étnica, cultural rape, narcopolitics, pillaje industrial, desaceleración económica, depresión, el hoyo en la capa de ozono, niños en la calle son frases que van y vienen, se reciclan y convergen. El mal futuro es un loop que se repite y repite. [...] Vivíamos un engañoso progreso: la ciudad en pleno movimiento, la canción número uno, multitud de carros y las tiendas más bellas. Eso fue antes. Ahora el desempleo nos condena fría y cínicamente a la miseria, but people are people; en el Internet me entero que los karmas hacen aeróbicos colectivos en el Central Park, yo no paro de llorar. [...] Alguien levanta un cartel con una leyenda en rojo: “Free Charles Manson”. Punk never died, my surfing brother. (Saavedra, 2012: 7)

Compartimos la opinión de Heriberto Yépez, cuando afirma que: “Es totalmente cierto que el nihilismo de esta generación ha sido influido por el ciberpunk pero, sobre todo, el influjo viene de la realidad mexicana: la devaluación del peso ante el dólar, la inflación de los precios de todos los artículos, la reducción del salario mínimo al absurdo, la miserable crisis general de los años ochenta” (2005b: 99). Yépez propone un anclaje de la obra de Saavedra en el territorio y su lectura nos parece muy acertada. El nihilismo presente en los textos de Saavedra es descriptivo y desemplea, según nuestra propuesta, el mismo papel “homeopático” al que ya se ha hecho referencia en casos anteriores. Para hablar de la falta de expectativas de la Generación X, para representar la ausencia de sentido, Saavedra adopta el punto de vista de un sujeto sumergido en la crisis, pero también en la libertad fronteriza de la música y del individualismo, todo ello a través del empleo de neologismos que “sitúan” a su narrador en una generación concreta. Desde esta perspectiva peculiar y personal, proponemos que se hace imposible cualquier representación masificada, incluso la de la violencia. Saavedra empuja hacia el límite el individualismo y, al hacerlo nos muestra sus consecuencias (la soledad, antes que nada) y, al mismo tiempo, mira críticamente (sin caer en la trampa del moralismo) a la cultura de masas.

Por tanto, el vaivén lingüístico es la herramienta utilizada por Saavedra para moverse constantemente entre tentaciones líricas, siempre muy controladas, y soluciones nihilistas en las que no se puede creer completamente, como resulta evidente a partir del título del libro, *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio*. Si “Postcards” remite a la imagen del turismo, de la diversión estadounidense de cada fin de semana, “Esto no es una salida” sugiere que, de la realidad, por el

contrario, no se puede salir, no se puede huir. Ocio y odio remiten, una vez más, a esta elección imposible de hacer, entre renuncia y lucha, entre nihilismo y denuncia.

En el texto, Saavedra se pregunta “para qué intentar cambiar lo que siempre ha sido lo mismo” (2012: 7), pero abundan en casi todas sus obras imágenes que sugieren algo parecido a la nostalgia, como si no fuera cierto que todo ha sido siempre lo mismo o como si quisiera pensar que, por lo menos, hubiera podido no serlo. Más que nihilismo, se halla entonces cierta amargura que, pero, coherentemente con la estética del autor, no quiere tomarse demasiado en serio. Una vez más, cuando hace falta expresar el vaivén de sentidos y sentimientos, el autor recurre al doble idioma y afirma: “Aquí se habla everything, pero ¿para qué?” (2012: 5).

VII.3-a Dios me persigue (2014)

Aunque compartamos la afirmación de Félix Berumen sobre la imposibilidad de hallar un “argumento” en sentido literal, en las obras de Saavedra, hemos elegido este libro publicado póstumo, en 2014, porque parece constituir un buen legado de las inquietudes del autor, que aquí se trata de reseñar y analizar, en el marco de nuestro tema de elección. Se puede anticipar que, en su conjunto, la sociedad se percibe en estas páginas como una presencia amenazante o, de todas formas, inútil. Tal como acontece en Swain, los restos de ciertas instituciones (antes que todo, la Iglesia), resultan inservibles. Saavedra, como prueba de la inutilidad de la religión, cita a formas de violencias “públicas” de las que ya hemos hablado, y destaca que Dios tendría que ocuparse de los feminicidios, del fascismo y de la narco-impunidad. Sin embargo, estos temas en apariencia quedan “al margen”. Saavedra los denuncia a través del cuestionamiento de “prepotencia” de la moral en la vida de las personas, al enseñar lo absurdo de una religión que está más preocupada en hurgar en lo privado, en limitar libertades, que en buscar formas de justicia y de amparo colectivo.

Pero, mientras Swain sigue pidiendo algún sentido, procurando “construir” un discurso nuevo a través de la fantasía, Saavedra muestra una postura que se coloca entre la sonrisa y el sarcasmo. A partir de reflexiones surgidas en alguna fiesta nocturna, con o sin drogas, sus narradores (¿él?) se niegan, desertan. El tipo de violencia que la sociedad ejerce sobre ellos se parece a un acoso, un intento diario para atrapar, seducir, “reducir” las peculiaridades de dichos sujetos, para en su lugar ordenarlos, gestionarlos. Saavedra trata de escapar de este dominio biopolítico y, cuando se da cuenta de que es imposible, actúa como desobediente, risueño e irrespetuoso.

Esto es evidente en el cuento que da el título al libro, donde, después de un acto de acusación a la religión, el narrador se burla de Dios, describiéndolo como un pobre diablo fuera

de moda y molesto. La religión se representa como un pilar del “edificio social de puta hegemonía política, que ayude [sic] en algo a preservar las normas que nos sodomizan a pelos” (Saavedra, 2014: 13). Pero el autor es consciente de que no hay espacios posibles ni siquiera para las deserciones que, en este tipo de sociedad, son peligrosas. De ahí que, el narrador opine: “Dios enfatiza a sus acólitos que, conmigo suelto, el mundo es tan imperfecto” (Saavedra, 2014: 13). Pero la naturaleza de “*stalker*” que caracteriza a Dios hace que él también persiga al narrador en sus sueños, en su conciencia. De esta forma, el autor sugiere que la fuga es imposible porque la censura ya es autocensura, tal vez aun sin quererlo. Si Foucault ha propuesto alguna “complicidad” de los sujetos en el mecanismo de control que los somete, indicando cierta adhesión por parte de ellos, Saavedra va más allá y afirma que la adhesión es inevitable, aunque involuntaria. Rafa “sube la voz”, insulta a Dios y a lo que él representa, con expresiones a menudo violentas, y cada vez más, porque se sabe atrapado. “Dios es un tramposo que siempre apuesta a ganar y si pierde, arrebatata como vulgar jalisco” (Saavedra, 2014: 14) —señala el narrador, quien más adelante agrega:

[Dios] se puso pendejísimo e intransigente. Rápido vino la mesera con unos brazos dignos de He-Man a poner orden.

—¿Qué? ¿Viene contigo?, me preguntó.

—He wishes, zafos. Si fuera mi amigo estuviera en mi mesa. He’s a pain in the ass. Sácalo, al rato estará de vomitomi en el baño. (Saavedra, 2014: 15)

Justamente, Saavedra considera lo políticamente correcto como parte de una cultura hegemónica represiva y, por esto, adopta el código y el tono opuesto. En este sentido, su estética está motivada por un afán muy parecido al que empuja a Yépez; Saavedra ataca lo políticamente correcto y Yépez contesta las normas del canon literario mexicano que estigmatizan la representación explícita de la violencia.¹³⁸ El mundo de Saavedra —tal como el de Swain y Luna—, además, es reconocible y su narración está situada claramente en la posmodernidad, con la hiperpresencia de los medios y de las redes sociales. Rafa se ríe también de esta fragmentación y de esta participación de los medios virtuales, que llevan a cierta ingenuidad, y afirma, con ironía: “Me reclama como algo suyo y aunque lo tengo bloqueado en todas mis redes, Dios no se entera y sigue insistiendo” (2014: 14).

En los demás relatos, el aburrimiento, la soledad, el cuerpo cosificado, el porno, el uso de drogas y la denuncia de una violencia en *close-up*, estetizada, son otros ejes temáticos destacados. “Big in Japan” muestra una sexualidad banal, rebajada al nivel de bien de consumo individual para personas que ya no saben qué hacer para sentir algún tipo de emoción. El sexo se representa entonces como una performance codificada, con sus estándares y tópicos, a menudo vivida en

¹³⁸ Véase entrevista en anexo.

lugares como hoteles baratos, donde muchas performances individuales se dan a la vez, en habitaciones distintas y separadas pero cercanas, con muros tan sutiles que permiten ser testigos “en vivo” de las experiencias individuales de los demás.

Todo, en los cuentos de Saavedra, pierde solemnidad, también la violencia, que se representa como un elemento rutinario, caracterizado por la repetición. Dentro del sinsentido de la existencia, se trata simplemente de un elemento más. Así, en “Las cosas que hemos perdido”, se lee:

Camino a casa, en pleno trip, Polnareff se enfrentó a algunas de las circunstancias que le preocupan a los habitantes de esta ciudad: la paranoia por la (in)visibilidad policiaca, esta respiración entrecortada al no saber a ciencia cierta si se está o no marcado por un destino al que le encanta la violencia sin sentido, el beat intrusivo de los autos placosos conducidos por chinolas y michos malencarados, los retenes que han derivado en un decorado costumbrista que ya no causa alivio o siquiera un mínimo de miedo, sino un enorme fastidio. (Saavedra, 2014: 24)

Tal forma de referirse a la banalidad del mal recuerda el monólogo de la *Señorita Superman* a la madre reina de Yépez. Estos sujetos fronterizos no viven la violencia con pathos; aquí el narrador, ya casi llegados a la última etapa de nuestro recorrido, está anunciando que la marca de la Leyenda Negra Tijuanaense ya no es ni siquiera un “logo”. Es algo tan presente como para no constituir tampoco una sorpresa. Es decir, y como muy bien ha señalado Sayak Valencia, la hipervisibilización de imágenes sangrientas ha logrado producir anticuerpos.

Sin embargo, el narrador de Saavedra denuncia la presencia de la violencia iluminando su cotidianidad, eligiendo el punto de vista de un ciudadano al que le toca una posición marginal, hasta, en el espectáculo de la criminalidad, que tiene harto a todo un país. La violencia se compara con el porno,¹³⁹ ambos elementos aburren por su comercialización, por la cosificación que los hace compatibles y funcionales con la economía neoliberal: “Igual que el porno, la violencia, a pesar de que se ha convertido en algo tan familiar, parece afectarnos solamente cuando la vemos en close-up” (Saavedra, 2014: 27). “Las cosas que hemos perdido” es un relato breve como todos, pero subrayamos su interés por dos razones: para situar la violencia más conocida en un marco más extenso, de “rentabilización” de la existencia; y por explicar que, por muy cotidiana que sea, la violencia no deja de representar una presencia amenazadora:

Para dar tiempo a que Janelle se quite la ropa, le cuenta que en el despacho nadie hace otra cosa más que hablar de las amenazas que ha recibido el licenciado Marchet. “Parecen que le pusieron cola, le hablan a cada rato a su celular. Él está que se caga de miedo y ya pidió su transferencia a L.A.” “¿Tú crees que ande en malos pasos?”, pregunta interesada Janelle antes de tirarse a la cama. Polnareff no contesta, se dedica a observarla en su esplendorosa desnudez. La operación le sentó bien. Ahora las tetas de su mujer son de primer nivel. Respira tranquilamente al recordar que ya activó la alarma y que, en unos instantes, el vaivén de sus cuerpos sudorosos será el único ruido que es capaz de escuchar. (Saavedra, 2014: 28)

¹³⁹ Es posible que Saavedra conociera las teorías de Valencia sobre la erotización de la violencia, habiendo estudiado él también en el Colegio de la Frontera Norte.

La reacción de los protagonistas frente al licenciado que “se caga de miedo” se puede definir fatalista. De esta forma, se sugiere una posible conexión del hombre con la criminalidad, vínculo que en cierta medida sería deseable, por ofrecer algún tipo de explicación del peligro. Por otro lado, se intuye que la amenaza prescinde de las responsabilidades individuales y que nadie se puede considerar amparado, como notamos por la referencia a la alarma, a su sonido tranquilizador, que vigila sobre la noche de amor de la pareja, a la que cunde la cirugía estética pagada con el dinero del mismo oficio en el que trabaja el licenciado Marchet.

Pero nuestra clave de lectura no está en el lugar de trabajo, ni en la pareja, en este caso. Insistimos que el núcleo semántico de la violencia en Saavedra es el “yo”, su situarse en un presente caracterizado por la fragmentación y el sinsentido, que otorgan a su existencia aburrimiento y pereza. En “lo único que queda” la única profundidad posible para el narrador nace de la comparación entre pasado y presente, a través de los recuerdos. “Ayer”, “hoy”, “afuera”, “adentro” son algunas de las palabras con las que inician las frases del relato, basado en el recuerdo de una amiga del narrador protagonista, de la que se dice, en oraciones entrecortadas, que era “anoréxica” y que ha sido “ahorcada”. La nostalgia presente en el texto es una de las pocas huellas líricas visibles en el trabajo de este autor, como si sólo en el pasado fuera posible encontrar algún tipo de emoción. Cita a Baudrillard, habla de “tontas reunión de generación” y se pregunta si en el futuro será posible reír de estas, en el medio de “integralismo y Ak-47” (Saavedra, 2014: 32). También hace referencia a la dificultad juvenil de expresar las emociones y a un “ego resquebrajado”.

Saavedra cita muchos temas que se intuyen profundos, pero a los que se acerca como si nada, fiel a un registro oral, como si a nosotros los lectores fuera permitido tan solo entender una parte de un discurso más amplio, empezado en otro lugar y en otro momento. La escritura de este autor es un flujo, no se detiene, se desarrolla por ríos de palabras, por listados y, así, también los contenidos más violentos se solapan. El levantón, las amenazas, la tortura, los asesinados en la televisión forman parte de un contexto, de un telón de fondo donde, proponemos y repetimos, que la violencia mayor es el aislamiento voluntario del sujeto, en su desesperado intento por huir, por desertar, por alejarse del sinsentido.

VII.4 Síntesis

La violencia representada por las obras de los tres autores que aquí se han reunido es más visiblemente posmoderna, por un lado, y más sutil, por el otro. La relación con movimientos como el Realismo Sucio —en el caso de Saavedra— o la posible “pertenencia” de todos los tres

escritores a la Generación X los vincula a temas “existenciales” como el aislamiento del sujeto, la soledad, la incertidumbre económica que agobia también a los hijos de las clases burguesas, etc. Además, los medios de comunicación y el inicio de la publicación vía internet plantean cuestiones ya indicadas por Baudrillard sobre el tema de la imagen y la representación, la esfera personal y su “accesibilidad” desde afuera, en un mundo transparente donde todo es visible. Tales elementos sitúan a Swain, Luna y Saavedra en un contexto donde reina una “fascinante violencia” y donde esta se hace aún más visible en Tijuana, donde la “sobredosis” de representaciones en este sentido es objeto de la narración de Saavedra.

Ahora bien, se acaba de afirmar que la violencia representada por los tres escritores es más sutil; esto depende, según nuestro análisis, de los siguientes factores:

- Los tres narran mundos donde el sujeto se encuentra solo, o donde reina una soledad profunda, incluso en situaciones colectivas. Esto determina que la violencia se relate a partir de lo privado, desde perspectivas a menudo subjetivas.
- Tal circunstancia determina que el tipo de violencia que se puede leer en sus textos afecta a sus identidades; es, antes que nada, una agresión normativa, epistémica, que impone definiciones y “verdades” más allá que códigos de comportamiento. “Huir” de la sociedad, a través del regreso a una imaginación infantil, hurgando en la psique o buscando amparo en el monólogo son algunas de las que hemos interpretado como formas de escaparse de dicha violencia epistemológica.
- Claramente, Swain, Luna y Saavedra también presentan diferencias importantes. En este sentido, se ha propuesto que existe un “alejamiento progresivo” de la realidad en las obras de los tres artistas: en Swain se halla todavía una búsqueda de “diálogo” entre el sujeto e instituciones “tradicionales” como, sobre todo, la familia. Se ha destacado, en este sentido, el diálogo entre la protagonista de “La Señorita Superman y la generación de las sopas instantáneas” y la “madrerreina”. Sin embargo, dicho intento está destinado al fracaso, como aparece evidente en la novela *Nadie, ni siquiera la lluvia*, que confirma la naturaleza violenta de las familias patriarcales narradas por Swain. Luna a menudo se enfoca en las parejas, que describe como anillos de conjunción entre el individuo y la sociedad. Por un lado, entonces, indica su naturaleza de “entorno performativo”, donde hombres y mujeres tienen que enfrentarse con las normas de comportamiento que la sociedad tradicionalmente les ha asignado. Por el otro, los conflictos que la autora narra dentro de las parejas remiten —sobre todo en la novela *Hasta desaparecer*— a una búsqueda de verdad, a una investigación sobre la identidad que tal vez en el “mundo de a dos” podría ser todavía posible, aunque difícil. Rafa Saavedra hace hincapié en un sujeto

monologante, fragmentario pero libre o definitivamente consciente de la inutilidad de las representaciones e instituciones sociales. La ruptura de la forma en sus textos, el no ceñirse a normas estéticas con respecto a los géneros literarios, y, a la vez, el construir un lenguaje que pasa del inglés al castellano, es una estrategia para representar el mundo fragmentario y efímero en el que se encuentra, pero, a la vez, de buscar una posible salvación con respecto a este mundo.

CONCLUSIONES

Se puede hablar de la violencia en muchas formas. Nuestros autores no centran sus narraciones en este tema, y justamente por dicha razón la representación que dan es original y cobra interés, por situarla en el marco de recorridos y poéticas que tienen otros objetivos y que, sin embargo, inevitablemente, se topan con ella.

Antes de ahondar en los principales hallazgos, cabe detenernos en las respuestas que se han encontrado, con respecto a las preguntas e hipótesis de este trabajo.

Empezando por la propuesta metodológica de movernos entre lo “macro” y lo “micro”, situando el análisis de las dinámicas de poder en un contexto claramente neoliberal, poscolonial (y neocolonial), dicha apuesta de método ha tenido su aplicación en el reconocimiento de dos distintos planes, con respecto al corpus estudiado. Por un lado, en este se hallan referencias, cuestionamientos y, a veces, denuncias hacia el contexto relatado y, por el otro, las estrategias narrativas de resistencias propuestas por nuestros autores y nuestras autoras para enfrentarlo. Desde el punto de vista teórico, entonces, hemos analizado el contexto como parte de un marco “macro”, a nivel geopolítico caracterizado por proceder de una historia colonial y estar actualmente marcado por formas de neocolonialismo. Concretamente, esto explica la presencia de una específica economía neoliberal, caracterizada, en la frontera, por la presencia de plantas industriales transnacionales, entre estas, las maquiladoras. La economía neoliberal determina ciertas dinámicas sociales en las que se mueven los protagonistas de las obras descritas. Sin embargo, hemos utilizado categorías propuestas por Foucault para explicar que, aun dentro de un contexto neocolonial y neoliberal, las formas de poder entre los sujetos se desarrollan fluidamente, como ha resultado evidente sobre todo en Conde, Luna y Saavedra, mientras que en Crosthwaite, Yépez y Swain los protagonistas de sus relatos aparecen menos libres de negociar espacios de lucha y de autonomía con respecto a un contexto que los aplasta.

Hablando de las teorías de Foucault sobre biopolítica y de su desarrollo en la frontera a través de la noción de necropolítica, estas se han demostrado productivas sobre todo en las novelas de Yépez, donde droga, criminalidad y violencia política plasman un mundo en el que dar la muerte se ha vuelto uno de los pocos negocios rentables y, a veces —como acontece en *Al otro lado*— es el único destino posible y la sola forma de sobrevivencia permitida. Así, en cierta medida podemos definir “sujetos endriagos” a los personajes de Yépez, así como a los sicarios de Crosthwaite, mientras que el tipo de violencia ejercido por los protagonistas masculinos de Conde y Swain aparecen todavía más vinculados a formas de dominios patriarcales “tradicionales”. Aun así, en *Como cashora al sol* y en *La Genara*, la referencia al involucramiento de

los personajes masculinos en la criminalidad da una muestra de un tipo de complicidad entre hombres que confirma el análisis de Héctor Domínguez sobre la importancia de los lazos homosociales en la historia de México, traduciendo este elemento en el contexto fronterizo, con los negocios específicos de esta zona. Conde y Yépez, además, narran la violencia juvenil, lo que nos permite tener una muestra de las fuerzas que afectan a jóvenes y niños, por un lado, así como de la revuelta —consciente o no, en la mayoría de los casos simplemente cargada de odio y de rencor— realizada en formas distintas por parte de ellos. Sobre el mismo tema, Regina Swain representa, por su parte, la traición a la infancia y a sus ideales por parte del mundo de los adultos; si en *Nadie, ni siquiera la lluvia*, esto se realiza a través de un asesinato concreto, en la *Señorita Superman y otras danzas* el objeto del “homicidio” es más bien la infancia como concepto, con el fin de las esperanzas en un mundo que pueda todavía creer en algo.

Como se ha dicho, aquí se han analizado dinámicas violentas que involucran lo privado y lo público, en momentos y a través de situaciones y dispositivos específicos. Para entender la conexión entre violencia privada y pública se ha ubicado la obra de nuestros autores en el contexto histórico neoliberal, hallando sus continuidades con respecto a la historia de México, donde la cristalización e imposición de los patrones de género, familiares y generacionales ha sido un correlato fundamental del desarrollo de la identidad nacional.

En Rosina Conde el territorio en el que convergen las violencias privadas y públicas es la familia. En el mundo “normativo” narrado por ella caben pocos modelos femeninos: prostitutas, vírgenes o madres. Frente a este abanico restringido, sin embargo, Conde valora propuestas alternativas, a través de mujeres que reaccionan al patriarcado con rebeldía, no siempre logrando ser felices. Dentro del marco general de las normas que regulan el sistema sexo/género, el territorio desempeña un papel peculiar, siendo el entorno tijuanaense, por un lado, más restringido del capitalino, pero, por el otro, permitiendo intercambios con experiencias completamente distintas, desde Estados Unidos. Conde pone en escena a mujeres asertivas, que luchan por alejarse del modelo ofrecido por madres y otras mujeres de la familia. A nivel formal, la escritora otorga mucha importancia a los diálogos, donde emergen los conflictos y, al mismo tiempo, las específicas raíces territoriales de estos. A través de referencias al mundo anglosajón, de una parte, y de un caló típicamente fronterizo, de la otra, Conde reproduce su frontera. En las reivindicaciones de género de Conde, Luna y Swain, en un nivel más general o teórico, además, se encuentra un cuestionamiento de las afirmaciones universales de la representación occidental (Owens, 2008). Según Owens, como se ha ilustrado, el posmodernismo ilumina la crisis del universalismo occidentalista a través del surgimiento o de la imposición de discursos que, antes, habían sido reprimidos o marginados: entre todos, el feminismo. En Conde y Luna, de forma

peculiar, destaca un feminismo decisivo tanto en clave política (porque pone en tela de juicio el orden de la sociedad patriarcal) como epistemológica (cuestionando sus representaciones).

La articulación de una violencia pública/privada, en Luis Humberto Crosthwaite, se da en el territorio, con su accesibilidad, o, al revés, a través de sus barreras, del control y dominio sobre el espacio. La frontera presente en los textos del autor es un dispositivo de control biopolítico, que marca una continuidad entre historia colonial y presente neoliberal y neocolonial, afectado por el dominio del crimen transnacional y, más en general, por una definición del derecho a desplazarse que depende de las condiciones económicas y sociales de los sujetos. Sus cuerpos, el control de sus movimientos, son el nuevo objeto del poder biopolítico en un contexto donde las fronteras se han vuelto la herramienta del dominio del primer mundo sobre el tercero. Aquí, se muestran dinámicas de poder que involucran a migrantes, pero también a otra “fauna” fronteriza como los sicarios, los traficantes, los músicos de corrido. El punto de vista de Crosthwaite, aunque el escritor de espacio a ciertos “mitos” o a determinados elementos semánticos muy conocidos con respecto a la frontera, es siempre personal, procede de una experiencia de vida y tiene un toque entre lo lírico y lo irónico que “delata” su empatía con el territorio.

Los centros de la articulación de la violencia privada y pública en Yépez son la maquila y la familia. Empezando por las segundas, hemos visto como se trata, por un lado, de los lugares donde los sujetos conocen por primera vez la violencia (sobre todo contra esposas e hijas, pero también en contra de familiares homosexuales), y, por el otro, a su vez resultan víctimas de una violencia “social”, económica, “estructural”, que acaba con ellas. Las maquiladoras presentes en las narraciones de Yépez, por su parte, representan verdaderos dispositivos de poder biopolítico donde los cuerpos de los obreros (y, sobre todo, de las obreras), se utilizan y gestionan en el marco de una lógica de producción neoliberal, llevando a lo extremo las teorías postuladas por Foucault con respecto al control en las sociedades modernas. Las plantas de ensamblaje llegan a ser mecanismos de control y de regulación de los ritmos de vida de toda la ciudad, que, en gran medida, vive dependiendo de ellas. Al mismo tiempo, las maquiladoras representan el símbolo de la cosificación del ser humano. Finalmente, las plantas de ensamblaje son también dispositivos de reproducción de un poder evidentemente patriarcal, basado en un sistema de sexo/género que hace que el cuerpo de las mujeres y su sistema reproductivo sea funcional a la producción industrial, entre otras cosas fomentando el uso de sustancias estimulantes, entrando en temas como el uso de contraceptivos y el aborto. Además, la maquila define e impone ritmos de trabajo (esto es, ritmos de vida), y está descrita aquí como un elemento transversal a nivel generacional: es la presencia más constante y relevante en la frontera, y ejerce en esta un control capilar, a

través de una red que intercambia informaciones sobre los trabajadores e imponiendo a estos una vigilancia continua durante sus horas de trabajo.

Tal como se ha adelantado en las hipótesis de este trabajo, centro de todas las violencias hasta aquí reseñadas y de su representación es el cuerpo. En particular, el cuerpo herido, desmembrado, así como los cadáveres, remiten a la idea de una ruptura que va más allá del significante. En algunos casos simbolizan la ruptura de los lazos sociales, tanto de la comunidad como de las familias; en otros, reproducen conflictos y rupturas internas al sujeto, a su mundo interior. En el mundo narrativo de Yépez se ha asistido a la “producción” constante de “basura”. A menudo, se trata de personas marginales o que llegan a serlo: trastornados, drogadictos, desamparados. La basurización de tales cuerpos se halla en la representación de estos en un mismo nivel del de los deshechos, en un mundo-basurero sucio, repletos de cosas y personas que se encuentran fuera de uso. Estos cuerpos marcados, por los golpes o por el efecto de las drogas, llenos de cicatrices, sangre o —como el cuerpo de Elsa en *Al otro lado*— reducidos en polvo, representan la muerte de la sociedad.

Nos preguntamos, al comienzo de este trabajo, cómo devolver un significado a esos cuerpos rotos. En el caso de Heriberto Yépez, la hipótesis de lectura es que, si, por un lado, son el símbolo de la ruptura de los lazos sociales, por el otro, la misma Ciudad de Paso se describe de forma parecida a la ciudad-hecha-pedazos de la que habla Rosina Conde en su Poema dedicado a las mujeres de Ciudad Juárez, donde la ciudad parece ser un cuerpo vivo (que, por lo tanto, puede ser asesinado y morir): un cuerpo colectivo roto, donde viven y mueren otros cuerpos rotos. Por otro lado, todos los autores analizados “rompen” sus textos: la fragmentación, división, “atomización” de la unidad del significante —visible sobre todo en Saavedra— es la traducción en el plan formal de dichas rupturas semánticas y contextuales. En este sentido, la estética posmoderna se utiliza como una reacción y una denuncia de la ruptura de todo el resto.

Se ha adelantado que en distintas obras se halla la presencia del mito. En el marco que se acaba de presentar, dicha evocación desempeña un papel preciso. Por un lado, cuestiona elementos como la nación, su historia, sus relatos; con estos, pone en tela de juicio la idea de Modernidad. El presente posmoderno y fronterizo de nuestros escritores —que ha quedado siempre al margen y en conflicto con el centro de dichos relatos míticos— cuestiona ciertas narraciones, o las utiliza en clave de reivindicación de una unidad imposible o, como en el caso de Crosthwaite y de Yépez, produce nuevos “mitos”. Yépez, más bien, plantea la necesidad de que ciertas narraciones hayan sido reemplazadas por narratemas. Este representa, a través de los santos populares o de otros relatos de este tipo, la forma de despojar el mito. Frente a la muerte de esto, quedan sus restos: invocaciones y visiones de seres trastornados o violentos —los sujetos

endriagos de los que habla Valencia— relatos parciales, a su vez rotos, que le hacen falta a dichos sujetos para creer en alguna forma de rescate y que, sin embargo, ya no pueden llegar a tener la coherencia de un discurso. Más allá de la forma fragmentaria de estas nuevas narraciones “míticas”, se halla en la presencia del mito en nuestro corpus otro aspecto de la posmodernidad; se trata de la “hiperinflación neo-religiosa” de la que habla Rossana Reguillo y que sería la respuesta a las condiciones de incertidumbre determinadas por el contexto económico y por la hiperresponsabilización del sujeto en un entorno que exalta el individualismo y la competencia personal. Las narraciones que acabamos de presentar pretenden marcar la fragmentación, utilizarla, porque plantean expresamente la problematicidad del discurso (nacional, homogéneo, heredero de *una* Modernidad) del que se supone que forman parte. La Tijuana que encontramos en nuestro corpus se puede leer como mito, como una continuidad propia que vive y pone en tela de juicio otra continuidad: la colonial-nacional. Al mismo tiempo, plantea una nueva continuidad, al denunciar otro colonialismo, el ejercido por Estados Unidos hacia México y América Latina.

Volviendo a la cuestión de la violencia, hemos tratado de entender si nuestros autores son conformes e “integrados” dentro de una estrategia de erotización de la misma, vinculada con su uso comercial y con su venta en el mercado editorial, o no. Adelantamos que, por lo general, la respuesta a esta última pregunta es negativa. Pero, antes de analizar este aspecto, resumimos cuáles son los temas destacados en las narraciones objetos de nuestro estudio.

Rosina Conde realiza una narración que parte del punto de vista de mujeres “atípicas” o, más bien, que desarrollan formas de resistencia y escape que las alejan y separan de su mundo de pertenencia. El uso del lenguaje por parte de la autora —en particular a través del diálogo— permite hacer visible la violencia a través de las palabras, de la mimesis que reproduce situaciones de conflicto en el plan verbal, de expresiones típicas y violentísimas, que dan cuenta de la estratificación de conceptos machistas y, a menudo, de su interiorización incluso por parte de las mujeres.

Luis Humberto Crosthwaite elige a sicarios atípicos, enamorados, aburridos, así como a conquistadores fracasados o a migrantes atrapados en la rutina de la frontera, para relatar una violencia que es a la vez explícita y ridícula, si comparada con la exclusión y la aniquilación determinadas por formas de violencia mucho más sutiles de las que caben en los narcocorridos o en las historias de los narcos que se encuentran en el cine, la radio y la televisión. Cuando habla de desapariciones, asesinatos, y de la suerte de los periodistas en la frontera, elige a una protagonista; la joven mujer reemplaza así el papel “heroico” y muscular del protagonista-detective hombre, también tan típico en cierta narrativa *mainstream*.

Heriberto Yépez es quizás el autor que más se acerca a cierta estetización de la violencia, tal vez por jugar constantemente con los estereotipos que han circulado sobre Tijuana. Sin embargo, en su adopción de personajes con puntos de vistas extrañados (un trastornado, un drogadicto), afirmamos que decide adoptar una perspectiva “al margen”, es decir, no hegemónica. Así, también en su representación de la violencia apuesta por lo que ha definido “narcorrealismo”, una forma de no renunciar a la mimesis, a la narración de cada particular de las escenas, de los personajes y del territorio, pero justamente a través de una lente que le permite cuestionar el concepto mismo de realismo y de representación. Así, logra proponer visiones borrosas o raras, o que colindan con el horror, sin que se pueda llegar a afirmar de forma definitiva dónde acaba la realidad y comienza la pesadilla.

Regina Swain, Mayra Luna y Rafael Saavedra mueven el centro de su atención hacia el sujeto. Aquí es donde la violencia de la sociedad empieza a actuar de forma directa, en un nivel que hemos definido epistémico (en el caso de Mayra Luna, pero también de Rafa Saavedra), o sea a través de la imposición de ideas sobre la identidad misma de la persona, sobre su naturaleza y su posición y deberes en el mundo. Aunque con las diferencias que se han destacado entre estos autores, proponemos que muestran la común tendencia a representar la huida de la sociedad, o por lo menos intentos en este sentido. También en este caso, sus estrategias estéticas coinciden en la adopción de puntos de vista al margen, para relatar una realidad a la que el discurso *mainstream* no acaba de dar sentido. Así, respectivamente, Regina Swain escribe en cierto modo desde el mundo de la infancia, “violentada”, decepcionada o directamente asesinada por los adultos. Mayra Luna se concentra en la enfermedad, y en las múltiples y borrosas definiciones que se pueden dar de esta. Rafael Saavedra, a través de monólogos donde también el contenido ha llegado a romperse, con universos de signos cargados de significados posibles pero improbables, muestra la soledad del sujeto posmoderno sitiado por un mundo normativo y violento del que quiere huir y que, sin embargo, lo persigue con su banalidad.

Resumiendo las cuestiones principales, se puede afirmar que:

- Los mundos narrativos de nuestro corpus son un espejo de la violencia contextual y, a la vez, de las formas de resistencias que los personajes realizan a través de la ficción. Lo primero que proponemos es que en todos casos se llevan a cabo formas de luchas o de desertión o de huida con respecto a un contexto violento. Esto no significa necesariamente que la actitud de nuestros autores es “militante” o política. Más bien, en su originalidad con respecto a la rentabilización de la violencia nacional y en su relación con el territorio se lee un involucramiento hacia el destino de dicho territorio. Tal como hemos propuesto, se trata de escritores fronterizos, y este adjetivo, que se refiere en

primer lugar al contexto concreto y político de la línea entre Estados Unidos y México, también conlleva la búsqueda de formas estéticas y narrativas independientes, “fronterizas” con respecto al *mainstream*.

- Con respecto a la “normalización de la violencia” en la era de lo *live*, a la que hace referencia Valencia, como elemento cotidiano e indispensable en la gobernabilidad del mundo, en nuestro análisis hemos propuesto la expresión “epistemología autoritaria” para referirnos a la capacidad de las sociedades occidentales, también a través de los medios de comunicación, de imponer interpretaciones, claves de lectura y, también, definiciones sobre cualquier aspecto de la vida (la salud, la identidad sexual, lo que se considera “normal” o no, lo que supuestamente es “violento” o no).
- En el análisis de todos los autores presentados, hemos hallado una perspectiva narrativa “heterodoxa” o alternativa con respecto a la representación hegemónica de la “fascinante violencia”, a través de peculiares puntos de vistas narrativos: mujeres y machos atípicos, drogadictos, trastornados, niños y jóvenes, enfermos mentales. Destacamos, entre todas, la estrategia propuesta por Yépez. Sugerimos que se tiene que entender como una denuncia de la erotización de la violencia, a través de un principio “homeopático” que, por ejemplo, denuncia el narco a través de un protagonista drogadicto, o la violencia política a través de un posible asesino. Todos estos autores toman el punto de vista de lo que —de acuerdo con una perspectiva hegemónica— podría ser considerado el “bárbaro”, se sitúan en los límites o en las afueras (otra vez, en la frontera) del discurso oficial.

El trabajo de investigación que se acaba de presentar es —o quiere ser— un punto de partida. Justamente por esta razón, brinda ahora la posibilidad de sugerir un abanico de investigaciones futuras, vinculadas en mayor o menor medida con el tema específico que nos ha ocupado.

El tema del juvenicidio y de su representación en la literatura hispanoamericana es, sin lugar a duda, la opción que aquí se considera más productiva. Por un lado, abundan los estudios de corte sociológico sobre la condición juvenil en el continente, como se ha visto. Por otra parte, sin embargo, no parece haberse dado un igual estudio, desde la literatura, sobre la representación de la infancia y de la adolescencia¹⁴⁰ a partir de en una perspectiva que empiece por el concepto de juvenicidio. Además, la condición juvenil es un objeto de investigación que se puede (y, opinamos, debe) abordar desde la doble vertiente de la biopolítica (debido al interés de Michel Foucault hacia la infancia), así como a partir de una perspectiva situada. Se podría replantear

¹⁴⁰ Se señala, sin embargo, el trabajo de María José Punte, *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018).

entonces la difícil (pero creemos necesaria) dialéctica entre personal y colectivo, a partir de la pregunta ¿existen realmente los jóvenes, en la literatura? Y, antes, ¿qué significa ser niño o ser joven en una urbe del primer mundo o en un desierto, tratando de cruzar la frontera que a ese mundo puede llegar? *Los niños perdidos* (2016) de Valeria Luiselli es sólo uno de los ejemplos de narración que merecería la pena investigar en este sentido.

Dicho tema, además, se puede también investigar cambiando el enfoque teórico y adoptando una perspectiva comparativa, que empiece a estudiar —a partir del binomio jóvenes/periferias esto es, en un mundo globalizado, jóvenes-fronteras— la representación de la juventud en distintas literaturas. Inicialmente, esta tesis tenía que incluir, entre sus referencias, a Pier Paolo Pasolini, autor, entre muchas otras obras, de las novelas *Una vita violenta* (1959) y *Ragazzi di vita*, así como de la terrible y fundamental película *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Ahora bien, en este trabajo se ha decidido optar sobre todo por un diálogo crítico con la frontera norte de México, como se ha dicho. Sin embargo, la misma teoría desarrollada por Sayak Valencia a partir del concepto de Susan Sontag de “fascinante fascismo”, tiene una multitud de aspectos cercanos al discurso crítico desarrollado por Pasolini sobre la cosificación de los cuerpos y la erotización de la violencia a través de los medios de comunicación y el consumismo capitalista. Es decir, el diálogo teórico es posible. El corpus para analizar —y este sería el desafío— tendría que proceder de literaturas distintas, que se hayan producido en un entorno “periférico”. Ahora bien, Pasolini trabajaba en un horizonte nacional, ocupándose de las periferias de las grandes ciudades, que funcionaban como una frontera entre la civilización campesina y la urbana. En nuestros días, se trataría de llevar a cabo un diálogo entre literaturas en un plan transnacional sobre dicho tema y a partir de este enfoque teórico.

Pasando de lo fronterizo a lo transfronterizo, y esta es la tercera posibilidad que se quiere ilustrar, Cristina Rivera Garza, en su gira italiana en junio de este año, hizo una pregunta que todavía no tiene respuesta y que, tal vez, merecería la pena tratar de formular. ¿Puede la literatura hispanoamericana, en el siglo XXI, dejar de ser considerada sólo una literatura escrita en castellano? Rivera Garza trabaja y lleva a cabo su propuesta desde Estados Unidos, donde muchos escritores mexicanos, salvadoreños, dominicanos etc. escriben en inglés como en castellano; por lo tanto, su interés es proponer un desafío en el sentido del replanteamiento del concepto mismo de “literatura hispanoamericana”, que pueda finalmente ir más allá de los que concibe como límites lingüísticos y geográficos del continente. Aquí, se sugiere que, a partir de dicha inquietud transfronteriza, en el futuro el tema de las literaturas hispanoamericanas en idioma indígena y en inglés podría ser central y, en lo que a los objetos de estudio anteriormente presentados se refiere, interesante.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábrego, Perla (2011): “La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea”, *Revista Surco Sur*, vol.2 issue 3, pp. 47-52.
- Agamben, Giorgio (1995): *Homo sacer. Il Potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Einaudi.
- Alonso Meneses, Guillermo (2013): “Los años que vivimos horrorizados. Discurso y violencia asociada al narcotráfico en Tijuana 2007-2010”, en Aguilera, Miguel Olmos (comp.) *Fronteras culturales, alteridad y violencia*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands, la Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- Barthes, Roland (1994): “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, pp. 65-72.
- Bartra, Roger (1987): *La jaula de la melancolía*. Barcelona, Grijalbo.
- Bataille, George (1971): *La literatura y el mal: Emili Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Madrid, Taurus.
- Baudrillard, Jean (2008): “El éxtasis de la comunicación”, en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 187-198.
- Bauman, Sygmunt (2003): *Modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Beauvoir, Simone de [1949] (2000): *El Segundo Sexo*. Madrid, Cátedra.
- Benjamin, Walter (1977): *Para una crítica de la violencia*. México, Premiá.
- Bolognese, Chiara; Bustamante, Fernanda; Zabalgoitia, Mauricio (eds.) (2012): *Éste que ves, engaño colorido...Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona, Icaria.
- Bolognese, Chiara; Bustamante, Fernanda; Zabalgoitia, Mauricio (2012): “Paradojas y encuentros, hacia una vertiente alterna en/de las culturas latinoamericanas”, en Bolognese, Chiara; Bustamante, Fernanda; Zabalgoitia, Mauricio (eds.) (2012): *Éste que ves, engaño colorido...Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona, Icaria, pp. 11-24.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York-Londres, Routledge.
- ____ (1998): “Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista*, vol.18, pp. 296-314.
- ____ (2001): *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial S.A.
- ____ (2004): *Undoing Gender*. Nueva York, Routledge.
- ____ (2004b): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Barcelona, México. Paidós.

- Campbell, Federico (1971): *Infame turba*. Barcelona, Lumen.
- ____ (1979): *Pretexta*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1989): *Tijuanenses*. México, Editorial Joaquín Moritz.
- ____ (1995): *Máscara negra. Crimen y poder*. México, Editorial Joaquín Mortiz.
- ____ (1995b): *La invención del poder*. México, Aguilar.
- ____ (2000): *Transpeninsular*. México, Editorial Joaquín Mortiz.
- ____ (2001): *La clave Morse*. México, Alfaguara.
- ____ (2002): *Periodismo escrito*. México, Alfaguara.
- ____ (2005): “La frontera sedentaria”, *Letras Libres*. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/mexico/la-frontera-sedentaria> (09/2018)
- ____ (2009): *Padre y memoria*. Ciudad de México, Ediciones sin nombre.
- Carner, Françoise (1992): “Estereotipos femeninos en el siglo XIX” en Ramos Escandón, Carmen; González Montes, Soledad et. al., *Presencia y transparencia: la mujer mexicana en la historia de México*. México, COLMEX, pp. 95-109
- Carrera, Mauricio (2016): “Regina Swain: Superniña y la Generación X”, *Revista Milenio*. Consultado en <http://www.milenio.com/cultura/regina-swain-supernina-y-la-generacion-x> (08/2018).
- Castillo Duarte, Daniel (1999): “Culturas excrementicias y postcolonialismo”, en Alfonso de Toro; de Toro, Fernando (eds.), *El Debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 235-257.
- Castillo A., Debra; Tabuenca Córdoba, María Socorro (2002): *Border Women. Writing from la Frontera*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Castro-Gómez, Santiago (1999): “Epistemologías coloniales, saberes latinoamericanos: el proyecto teórico de los estudios subalternos”, en de Toro, Alfonso; de Toro, Fernando (eds.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 79-100.
- ____ (2010): “Michel Foucault: colonialismo y geopolítica”, en *Estudios transatlánticos postcoloniales. Narrativas comando/sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Barcelona, Anthropos; México, Universidad Autónoma metropolitana, pp. 271-292.
- Cavarero, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Rubí, Anthropos.
- Chocano, Magdalena; Rowe, William; Usandizaga, Helena (2011): “Prólogo” en *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana, pp. 9-21.
- Conde, Rosina (1994): *Arrieras somos*. Vuliacán, Difocur.

- _____(1998): *La Genara*. Tijuana, Consejo nacional para la cultura y las artes, Centro Cultural Tijuana.
- _____[1984] (2001): *En la tarima*. México D.F., Desliz ediciones.
- _____(2007): *Como cashora al sol*. México D.F., Desliz ediciones.
- _____(2010): *Desnudamente roja*. Tijuana, Instituto municipal de arte y cultura, Facultad de Humanidades UABC, Unión de librereros de Tijuana, Desliz ediciones.
- _____(2011): *Quehacer artístico y literario*. Tijuana, Consejo nacional para la Cultura y las Artes.
- _____(2012): “Sobre el proceso escritural: literaturizar el femenino del noroeste mexicano”, en Silva Rodríguez, Graciela; Hernández G., Manuel de Jesús (eds.) *Chican@s y Mexicanos Norteñ@s: Bi-Borderlands Dialogues on Literary and Cultural Production*. México D.F. Ediciones Eon.
- _____(2013): *Justino Rivera*. Hermosillo, Mini libros de Sonora.
- _____(2014): *Los infantes de la calle diez*. Ciudad de México, Desliz ediciones.
- _____(2014): *Poesía reunida*. Ciudad de México, Desliz ediciones.
- _____(2016): *Poemas por Ciudad Juárez y Quiero Palabras fuertes*. Ciudad de México, Desliz ediciones.
- Connell, Raewn (1995): “The Social Organization of Masculinity”, en Connell, Raewn, *Masculinities*. Berkeley, University of California Press, pp. 67-85.
- Conte, Rafael (1971): “Introducción”, en Bataille, George *La literatura y el mal: Emili Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Madrid, Taurus, pp. 9-23.
- Cota Torres, Édgar (2007): *La leyenda negra en la frontera norte de México*. Phoenix, Orbis Press.
- _____(2009): “El cruce de fronteras en *La Genara* y en *Como cashora al sol* de Rosina Conde”, *Filología y Lingüística* XXXV (2), pp. 91-98.
- Cota Torres, Édgar; Ruiz Méndez, José Salvador (2014): *En voz propia. Intheir own Voices. Entrevistas con narradores de la frontera México-Estados Unidos*. Mexicali, University of Colorado Springs, Universidad Autónoma de Baja California.
- _____(2015): “Entrevista a Regina Swain”, *Solar. Arte y cultura*, año 2, n.º 6, pp. 11-12.
- Coupland, Douglas (1991): *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. Londres, Abacus.
- Croquer Pedrón, Eleonora (2012): “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, pp. 89-103.
- Crosthwaite, Luis Humberto (1988): *Marcela y el rey al fin juntos*. México, Joan Boldò i Climent.
- _____(1990): *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*. México, Universidad Pedagógica Nacional.
- _____(1993): *No quiero escribir no quiero*. Toluca, Ayuntamiento de Toluca.
- _____(1994): *La luna siempre será un amor difícil*. México D.F., Ediciones Corunda.

- ____ (1994b): *Lo que estará en mi corazón*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Chihuahua.
- ____ [2000](2009): *Estrella de la Calle Sexta*. México D.F., Tusquets.
- ____ (2001): *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México D.F., Tusquets.
- ____ [2002] (2009): *Instrucciones para cruzar la frontera*. México D.F., Editorial Joaquín Mortiz.
- ____ (2009): *Aparta de mí este cáliz*. México D.F., Tusquets Editores.
- ____ [2010] (2012): *Tijuana crimen y olvido. Obras completas vol.9*. Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing.
- Cruz Aguirre, Javier (2012): “Narcocorrido: expresión de crisis social”, Sin embargo.mx. Consultado en <<http://www.sinembargo.mx/19-06-2012/267854>> (09/2018).
- ____ (2012b): “Prohibir corridos no resuelve nada”, *elVigia.com*. Consultado en: <<http://www.elvigia.net/el-valle/2012/6/18/prohibir-corridos-resuelve-nada-84453.html>> (09/2018).
- Dalton Palomo, Margarita (1996): *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. Ciudad de México, El Colegio de México.
- De Certeau, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano. Arte de hacer*. México D.F., Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente.
- ____ (2006): *La escritura de la historia*. México D.F., Universidad Iberoamericana.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2015): *Nación criminal*. México D.F., Ariel.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor; Ravelo Blanco, Patricia (2003): “La batalla de las cruces. Los crímenes contra mujeres en la frontera y sus intérpretes”, *Desacatos* n.º 13, pp. 122-133.
- Even-Zohar, Itamar (1999): “Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”, en Iglesias Santos, M. (ed.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco-Libros, pp. 23-52.
- Fadanelli, Guillermo (2012): “Presentazione alla prima edizione”, en Saavedra, Rafa, *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio*. NitroPress.
- Falomir Archambault, Elizabeth (2011): “Introducción”, en Mbembe, Achille *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, pp. 9-15.
- Félix Berumen, Humberto (1990): “Expresión y sentido en la poesía y la prosa de Rosina Conde” en López González, Aralia (coord.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto 2*. México-Tijuana, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 195-199.
- ____ (2005): *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*. Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California.

- ____ (2007): *La representación de la Leyenda negra en la frontera norte de México*. Phoenix, Editorial Orbis Press, University of Colorado.
- ____ (2009): “El cruce de fronteras en *La Genara* y en *Como cashora al sol*”, *Filología y Lingüística* XXXV (2), pp.91-98.
- ____ (2011): *Tijuana la Horrible: entre la historia y el mito*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Ferrús, Beatriz; Usandizaga, Helena (2012): “Los tiempos del mito”, en Bolognese, Chiara; Bustamante, Fernanda; Zabalgoitia, Mauricio (eds.) (2012): *Éste que ves, engaño colorido...Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona, Icaria, pp. 9-10.
- Foster, Hal (2008): “Introducción al Postmodernismo” en Foster, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp 7-19.
- Foucault, Michel [1978] (2006): *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ____ [1979] (2005): *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI de España editores.
- ____ [1981] (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós.
- ____ (2000): *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- ____ (2007): *Nacimiento de la biopolítica: curso en el College de France: 1978-1979*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Carlos (1995): *La frontera de cristal*. México D.F., Alfaguara.
- Fuentes Kraffczyk, Felipe Oliver (2013): *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. México D.F., Universidad de Guanajuato.
- García Canclini, Néstor (1982): *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen.
- ____ (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo.
- García González, Lidia A. (2006): *Usos y apropiaciones de los blogs de Tijuana Blogueta Front*. Tesis Maestría, Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- García, Ramón; Martínez-Gutiérrez, María (2006): “Rebozos Reconsidered: A Dead end for Chicano Literature?”, en *Revista de Estudios Norteamericanos*, n.º 11, pp. 109-116.
- Giménez, Gilberto (2007): “La frontera norte como representación y referente cultural en México”, *Territorio y frontera. Cultura y representaciones sociales*, año 2 n.º 3, pp. 17-34.
- Giraud, François (1989): “Mujeres y familia en la Nueva España”, en Ramos Escandón, Carmen (ed.), *Presencia y Transparencia: La mujer en la historia de México*. México, El Colegio de México.
- González, Soledad; Ruiz, Olivia; Velasco, Laura; Woo, Ofelia (comps.) (1995): *Mujeres migración y maquila en la frontera norte*. México D.F., El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte.

- González López, María José (1995): “Familia, género i treball: l'enforç dels determinants laborals. Un estudi de la ciutat de Tijuana”, *Documents D'anàlisi Geogràfica* n.º 29, pp. 51-70.
- González, Yanko; Feixa P., Carles (2013): *La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, Rockeros & revolucionarios*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Gramsci, Antonio [1948-1941] (2014): *Quaderni dal carcere*. Turín, Einaudi.
- Habermas, Jürgen (2008): “La modernidad, un proyecto incompleto” en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 19-36.
- Haraway, Donna (1988): “Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies* (14)3, pp. 575-599.
- ____ (1995): *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio (2002): *Imperio*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics Of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres, Routledge.
<http://dx.doi.org/10.4324/9780203358856>
- Jameson, Fredric (2008): “Posmodernismo y sociedad del consumo”, Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 165-186.
- Jandra, Leonardo da (comp.) (1997): *Dispersión multitudinaria: instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. Ciudad de México, Joaquín Mortiz, Planeta Mexicana.
- Jeffreys, Sheila (1996): *La herejía lesbiana*. Valencia, Universitat de Valencia.
- Klagsbrunn, Víctor (comp.) (1988): *Tijuana, cambiosocial y migración*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Kokotovic, Misha (2000): “Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo”, *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVI, n.º 52, pp. 289-300.
- Kristeva, Julia (1989). *Poderes del Horror. Sobre la abyección*. México D.F., Siglo XXI Editores.
- Kunz, Marco (2012): “Tijuana la indefinible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez”, en Kunz, Marco; Mondragón, Cristina; y Philipps-López, Dolores (eds.), *Nuevas narrativas mexicanas*. México, Red ediciones, pp. 259-270.
- Küsel, Corinna (1988): “Tijuana: ¿una ciudad donde fluyen leche y miel?” en *Tijuana, cambio social y migración*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 11-47.
- Lagarde, Marcela (1997): *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coordinación General de Estudios de Posgrado, México D.F., UNAM.
- Lauretis, Teresa de (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y horas.
- Lemus, Rafael (2005): “Balas de salva”, Letras Libres. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva> (09/2018).

- Lerner, Gerda (1986): *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press.
- Lévi Strauss [1947] (1969): *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona, Paidós Ibéricas.
- Llarena, Patricia (2007): “El centro está en el norte: Luis Humberto Crosthwaite”, en Martínez Figueroa, Alma Leticia (ed.), *Literatura mexicana e hispanoamericana: perspectivas de estudio y propuestas historiográficas*. Hermosillo, Universidad de Sonora, pp. 145-158.
- Lozano, José Carlos (1991): *Prensa, radiodifusión e identidad cultural en la frontera norte*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Luna, Mayra (2006): *Lo peor de ambos mundos. Relatos anfíbios*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Fondo Editorial Tierra Adentro), CONACULTA.
- ____ (2012): “Traducirme (y sus contradicciones)”, en Uribe, Álvaro *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp.43-47.
- ____ (2013): *Hasta desaparecer*. Tijuana, Nortestación Editorial.
- ____ (2013b): “Nostalgia de una experiencia”; “Ataraxia”; “Inter/cambio”; “Encuentro”, *Lados B. Narrativa de alto riesgo*. Tijuana, Nitro-Press, pp. 84-86; 87-89; 90-93; 94-95.
- Macías González, Víctor (2017): “Apuntes sobre la historiografía de la masculinidad y sus usos para los estudios históricos de género en México”, en *Navegando*, vol. 5 n.º 7, pp. 55-68.
- Maldonado, Mario (2015): “Jorge Hank Rhon y su multimillonario negocio de apuestas”, *El financiero*, 26/08/2015. Consultado en <<http://www.elfinanciero.com.mx/blogs/historias-de-negoceos/jorge-hank-rhon-y-su-multimillonario-negocio-de-apuestas.html>> (09/2018).
- Monsiváis, Carlos (2004): *Viento rojo: diez historias del narco en México*. México D.F., Plaza y Janés.
- Mora Ordóñez, Edith (2012), “Del sueño americano a la utopía desmemorada: cuatro novelas sobre la inmigración de México a Estados Unidos”, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n.º 54, pp. 269-295. Consultado en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64023055011>> (11/11/2016).
- Martínez Gutiérrez, María José [Kama Gutier] (2007): *Ciudad Final*. Montesinos, Ediciones de Intervención Cultural.
- ____ (2008-2009): “La producción cultural en la frontera mexicano-estadounidense: ciudad final y la herida del feminicidio”, *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, n.º 6, pp. 81-92.
- ____ (2010): “Extrema dura, mar tenebroso, mundus novus: amo-esclavo. El deseo en la práctica descolonial”, en Rodríguez, Ileana; Martínez, Josebe (eds.) *Estudios transatlánticos postcoloniales. Narrativas comando/sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Barcelona, Anthropos; México, Universidad Autónoma metropolitana, pp. 47-74.
- ____ (2014): “La víctima en el mundo hispánico. Su definición a través del paradigma Barroco”, *Kamchatka*, n.º 4, pp. 341-358.

- Mbembe, Achille (2011): *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- Mignolo, Walter (1993): “Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?”, *Latin American Research Review*, vol.28, 3, pp.120-134.
- ____ (2010): “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en en Rodríguez, Ileana; Martínez, Josebe (eds.), *Estudios transatlánticos postcoloniales. Narrativas comando/sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Barcelona, Anthropos; México, Universidad Autónoma metropolitana, pp. 237-269.
- Millet, Kate (1970): *Sexual Politics*. Nueva York, Doubleday and Co.
- Montezemolo, Fiamma (2008): “Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini”, *Alteridades* 19 (38), pp. 143-154 Consultado en <<http://nestorgarciacanclini.net/hibridacion-e-interculturalidad/69-entrevista-montezomolo-fiamma>> (09/2018).
- Mosso Castro, Rosario (2017): “El Gato, 29 años de impunidad”, *Zetatijuana.com*. <<http://zetatijuana.com/2017/04/el-gato-29-anos-de-impunidad/>> (09/2018).
- Morales, Francisco (1986): *La ciudad que recorro*. México D.F., Panfleto y Pantomima.
- Ossa, Carlos (2001): “La profecía vulgar” en Mato, Daniel (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Caracas, IESALC/CLACSO.
- Owens, Craig (2008): “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 93-124.
- Palaversich, Diana (1995): “Postmodernismo, postcolonialismo y la recuperación de la historia subalterna”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 24, pp. 3-15.
- ____ (2003): “La vuelta a Tijuana en seis escritores”, *Aztlan: a Journal of Chicano Studies* vol. 28, pp. 97-125.
- ____ (2005): *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México D.F., Plaza y Valdés.
- ____ (2006): “The Politics of Drug Trafficking in Mexican and Mexico-Related Narconovelas”, *Aztlan: a Journal of Chicano Studies* vol. 31, pp. 85-110.
- ____ (2007): “New Narrative of the North: Moving Borders of the Mexican Literature”, *Symposium*, vol. 61 n.º 1, pp. 9-26.
- ____ (2009): “La narcoliteratura, del margen al centro”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 43, pp. 7-18.
- ____ (2010): “Narcoliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?”, *Tierra Adentro*, n.º 167-168, pp. 54-84.

- ____ (2012): “Ciudades invisibles: Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez”, *Iberoamericana: America-latina-España-Portugal*, vol. 12, n.º 46, pp. 99-111.
- ____(2015): “Seducción de las mafias. La figura del narcotraficante”, en López Baldano, Cecilia (ed.), *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 205-231.
- Parra, Eduardo Antonio (2005): “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras Libres*. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura> (09/2018).
- ____ (comp.) (2015): *Norte. Una antología*. México D.F., Ediciones Era.
- Pasolini, Pier Paolo (1955): *Ragazzi di vita*. Milán, Garzanti.
- ____ (1959): *Una vita violenta*. Milán, Garzanti.
- Paz, Octavio [1950] (1998): *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Pérez Fontdevila, Aina; Torras Francés, Meri (2015) “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, pp. 1-16.
- Pérez-Reverte, Arturo (2002): *La reina del sur*. México D.F., Alfaguara.
- Piazzini Suárez, Carlo Emilio (2014): “Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad”, *Geopolítica(s)*, vol.5, n.º 1, pp. 11-33.
- Pillado, Miguel Angel (2014): *La ciudad de una y mil caras. Nociones de Tijuana y la identidad tijuanaense*. Tesis doctoral. University of California, Berkeley.
- Punte, María José (2018): *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor.
- Proyecto Impunidad (1988): Caso Héctor Félix Miranda, Miami, Sociedad Interamericana de Prensa. Consultado en http://impunidad.com/caso_detail.php?id=72&idioma=sp (25/01/2017).
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Fundación Internacional Ángel Rama.
- Reguillo, Rossana (2007):
- Rodríguez Lozano, Miguel G. (2007): “Yoremito, la práctica editorial”, *Revista de la Universidad de México*. Consultado en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14672/public/14672-20070-1-PB.pdf (23/01/2017).

- ____ (2002): “Yoremito: el caso de una editorial del norte de México” en Rodríguez Lozano, *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, pp. 99-121.
- Quijano, Aníbal (2000): “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina”, en Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 201-249.
- Ravelo Blancas, Patricia; Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2006): “Los cuerpos de la violencia fronteriza”, *Nómadas* n.º 24, pp. 142-151.
- Redacción (sin firma) (2006) “Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios. Reseña”. *Revista Tierra Adentro*, Consultado en <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/catalogo-editorial/fondo-editorial-tierra-adentro/301-350/328-lo-peor-de-ambos-mundos-relatos-anfibios/>> (24/11/2017).
- Reguillo, Rosanna (2007): “Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal”, en Grimson, Alejandro, *Cultura y neoliberalismo*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Consultado en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/grim_cult/Reguillo.pdf entre 2014 y 2018> (09/2018).
- Ribas-Casasayas, Alberto (2013): “La posthibridez fronteriza en la narrativa de Heriberto Yépez”, en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 42, n.º 1, pp. 77-94.
- Rodríguez Lozano (2006): *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, Ileana; Martínez, Josebe (eds.) (2010): *Estudios transatlánticos postcoloniales. Narrativas comando/sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Barcelona, Anthropos; México, Universidad Autónoma metropolitana.
- Rowe, William (1999): “La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 25 n.º 50, pp. 165-172.
- Rowe, William; Schelling, Vivian (1993): *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo.
- Rubin, Gayle (1975): “The Traffic in Woman: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, en Reiter, Rayna (ed.) *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York, Monthly Review Press, pp. 157-210.
- ____ (1984): “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”, en Vance, Carol S. (ed.) *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. Boston, Routledge & K. Paul, pp. 143-178.

- Saavedra, Rafael (1996): *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio*. Tijuana, La Espina Dorsal.
- ____ (1997): *Buten Smileys*. Ciudad, Editorial Yoremito,
- ____ (2002): *Lejos del noise*. Ciudad de México, Moho.
- ____ (2002b): “La ciudad en movimiento”. Consultado en <http://rafadro.blogspot.it/2002/11/tj-bloguita-front-facts-un-intento-por.html> (24/11/2017).
- ____ (2010): *Border pop: texturas, interferencias y diálogos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Baja California.
- ____ (2014): *Dios me persigue*. Ciudad de México, Moho.
- Said, Edward (1978): *Orientalism*. Nueva York, Pantheon.
- Salinas Basave, Daniel (2016): *El lobo en su hora. La frontera narrativa de Federico Campbell*. Tijuana, Centro Cultural Tijuana.
- ____ (2016b): *Dispárame como a Blancornelas*. Tijuana, Nitro-Press.
- ____ (2016c): *Vientos de Santa Ana*. México D.F., Penguin Random House.
- Santos Gómez, Hugo (2014): “Humberto Félix Berúmen, Tijuana la Horrible: Entre la historia y el mito”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXXV, n.º 138, pp. 272-289.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2002): “Hacia una crítica heterogénea de las culturas latinoamericanas”, en Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.), *Antonio Cornejo Polar y los estudios Latinoamericanos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp. 5-34.
- ____ (ed.) (2003): *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Madrid, Iberoamericana.
- Silva Rodríguez, Graciela (2007): *La frontera norteña femenina. Transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. Arizona State University.
- Silva Rodríguez, Graciela; Jesús Hernández-G, Manuel de (2012): *Chicanos y mexicanos nortños*. Ciudad de México, Ediciones Eon.
- Sperling, Christian (2015): “La escritura de la memoria y del trauma en Tijuana: crimen y olvido de Luis Humberto Crosthwaite”, *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, año 4, n.º 8, pp. 29-45.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): “Can the Subaltern Speak?”, en C. Nelson y I. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan Education Basingstoke, pp. 271-313.
- ____ (2008-2009): “Especulaciones dispersas en torno a lo subalterno y lo popular”, *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, n. 6, pp. 11-27.

- Stoller, Robert (1968): *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*. Londres, Karnak Books.
- Subcomandante Marcos (1996): *Dal Chiapas al mondo. Scritti, discorsi e lettere sulla Rivoluzione zapatista*. Trad. Roberto Bugliani. Bolsena, Massarieditore.
- Swain, Regina (1993): *La Señorita Superman y otras danzas*. Chimalistac, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ____ (1995): *Nadie, ni siquiera la lluvia*. México D.F., Planeta.
- ____ (1999): *Ensayos de juguete*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Cultura de Baja California, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California, Fondo Editorial de Baja California.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro (1997): “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, *Frontera Norte* 9.18, pp. 85-110.
- Trujillo Muñoz, Gabriel (1990): *La literatura bajacaliforniana contemporánea: el punto de vista femenino*
- ____ (1997): “Natural Born Writers”, *Literatura bajacaliforniana. Siglo XX*
- ____ (2004): *Mensajeros de Heliconia: capítulos sueltos de las letras bajacalifornianas, 1832-2004*. Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Ulmer, Gregory L. (2008): “El objeto de la poscrítica”, en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp.125-164.
- Valdez Cárdenas, Javier (2007): *Los morros del narco*. Madrid, Aguilar.
- Valencia, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Barcelona, Melusina.
- ____ (2011): “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género”
- ____ (2012): “Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo”, *Relaciones Internacionales*, n.º 19, pp. 83-102.
- ____; Katia Sepúlveda (2016): “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/bio/necro/política y mercado gore”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 14, pp.75-91. Consultado en <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-valencia-sepulveda> (fecha de consulta).
- Valenzuela Arce, José Manuel (2004): *Paso del Nortec. This is Tijuana*. Tijuana, Trilce, El Colegio de la Frontera Norte.
- ____ (2007): *Tecateando el recuerdo. Recuentos y recreaciones fronterizas*. Tijuana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ____ (2009): *Impecable y diamantina. P.S. Democracia adulterada y proyecto nacional*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.

- ____ (2010): *Jefe de jefes. Corridos y narcoculturas en México*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- ____ (2012): *Sed de mal. Feminicidios, jóvenes y exclusión social*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- ____ (2012b): *Las maras. Identidades juveniles al límite*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- ____ (2014): *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- ____ (coord.) (2014b): *Tropeles juveniles. Culturas e identidades transfronterizas*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte; Monterey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ____ (coord.) (2015): *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Barcelona, Ned Ediciones; Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte; Guadalajara, ITESO.
- Vargas Leyva, Ruth (1992): “Baja California en once escritoras”, *Revista Acordeón* (7), pp. 59-64.
- Veloz Contreras, Areli (2017): “El sentido común sobre el género: la institucionalización del género y los sentidos del trabajo y la familia para las trabajadoras de maquiladoras en Tijuana”, *Revista de estudio de género La Ventana*, n.º 45, pp. 120-156.
- Vila, Pablo (2000): “La teoría de frontera versión norteamericana. Una crítica desde la etnografía” en Grimson, Alejandro (comp.) *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires, Ediciones Ciccus la Crujía, pp. 99-120.
- Villoro, Juan (2000): “Singin in da pinche rein. Estrella de la calle Sexta, de Luis Humberto Crosthwaite”. *Letras Libres*, 31/12/2000. Consultado en <<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/estrella-la-calle-luis-humberto-crosthwaite>> (09/2018).
- ____ (2008): “Nada que declarar. Welcome to Tijuana”, *Letras Libres*, 31/05/2001. Consultado en <<https://www.letraslibres.com/mexico/nada-que-declarar-welcome-to-tijuana>> (09/2018).
- Wallace Scott, Joan (1993): “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Cangiano y Du Bois (comps.), *De mujer a género. Teoría interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Whitaker, Arthur P. (1954): *The Western Hemisphere Idea: Its Rise and decline*. Ithaca, Cornell University Press.
- Yépez, Heriberto (2000): “Los norcados. Apuntes sobre la desorientación de una transgeneración”, *Complot*, n.º 10(46), pp. 40-45.
- ____ (2005): *A.B.U.R.T.O.* México D.F., Random House Mondadori.
- ____ (2005b): *Made en Tijuana*. Tijuana, Instituto de Cultura de Baja California.
- ____ (2006): *Tijuanologías*. Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.

- ____ (2008): *Al otro lado*. México D.F., Planeta Mexicana.
- ____ (2008): “El ciclo inconcluso del mito” en *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde*. Ciudad, Instituto Nacional de Bellas Artes. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. Xx-xx.
- ____ (2012) “Tijuana, B.C. ¿cómo actúa una post-narco-cultura?”, Nuestra aparente rendición. Consultado en: <<http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/libros/intervencion-literaria-en-la-republica/item/1066-heriberto-y%C3%A9pez-tijuana-bc-%C2%BFc%C3%B3mo-act%C3%BAa-una-post-narco-cultura>> (03/01/2018 y 06/06/2018).
- ____ (2016): “Mutating Producers: Tijuana’s Border Art Laboratory (1992-2014)” *Terremoto*. Consultado en <<http://terremoto.mx/article/mutating-producers/>> (19/07/2018).
- Zabalgoitia, Mauricio (2012): “*Vertreten, darstellen*, el límite de la representación y ¿un cambio de punto de vista?” en Bolognese, Chiara; Bustamante, Fernanda; Zabalgoitia, Mauricio (eds.), *Éste que ves, engaño colorido...Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona, Icaria, pp. 103-126.
- ____ (2012b): “Reescribir en el aire: biopolítica, mitología y heterogeneidad en las literaturas norteñas mexicanas”, *Cartaphilus 10 Revista de Investigación y crítica Estética*, vol. O num?, pp. 195-207.
- ____ (2013): *Fantasmas de la nueva palabra. Representación y límite en literaturas de América Latina*. Barcelona, Icaria editorial.
- ____ (2015): “Mitopolíticas y dialécticas de la muerte mexicana”, *Alternativas*, n.º 4, pp. 1-22.
- Závala, Osvaldo (2018): *Los cárteles no existen*. Barcelona, Malpaso.
- Zenteno Quintero, René Martín (1995): “Del rancho de la Tía Juana a Tijuana: una breve historia de desarrollo y población en la frontera norte de México”, en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 10, n.º 1, El Colegio de México, pp. 105-132.

ANEXOS

ANEXO I
ENTREVISTA A ROSINA CONDE
(fragmentos)
Ciudad de México, UAM
Diciembre 2016

ELENA RITONDALE: ¿Cuál es la parte que ha desarrollado antes de su arte? Su producción es muy heterogénea: literatura, performance, teatro...

ROSINA CONDE: Yo siempre le digo a mi público que no soy de generación espontánea, vengo de una familia de artistas. Mis padres eran cantantes, compositores, músicos; mi abuela era actriz y daba clases de baile. Mis padres, desde que nací, me enseñaron a hablar y a caminar y a relacionarme con la vida a través del canto y la poesía.

Entonces, de alguna manera siempre he estado inmersa en todo lo que tiene que ver con la composición, primero como juego y después por oficio. No decidí ser escritora; más bien, en la primaria, o incluso antes de que yo aprendiera a leer y escribir, yo ya empezaba a componer “frasecitas”. Es algo que se vino dando desde mi infancia de forma natural y luego, claro, llegó un momento en la vida en el que yo decidí que iba a dedicarme a esto.

Mi familia no se ocupaba sólo de arte, también estaba en el sector empresarial, son comerciantes, así que, afortunadamente también me dieron educación como empresaria. Eso me fue muy útil porque, en México, los escritores no vivimos de las regalías. Además, mi formación política y feminista fue muy importante —mi padre era de izquierda—, y de alguna manera hizo que me dedicara a escribir por varias razones. Por una parte, toda la literatura que yo había leído durante mi infancia y adolescencia era escritura masculina, una escritura de hombres, para hombres y por los hombres. Difícilmente durante los 60 y 70 se leía literatura escrita por mujeres, así que llegó el momento en que me di cuenta de que no me encontraba reflejada. Tampoco me identificaba con los lenguajes, porque a menudo se trataba de literaturas de otras lenguas, y el español de la literatura mexicana era del centro del país, con un idioma muy diferente del que hablábamos en Tijuana. Por otra parte, yo no reconocía las voces femeninas, cuyos patrones los veía filtrados a través de una ideología y una idiosincrasia masculina, sobre todo de una sociedad católica y patriarcal. Todo esto fue lo que me motivó para tratar de crear personajes con los que me identificara y con los que se identificaran mis amigas. Empecé a escribir desde la secundaria para mis compañeras, y sobre una serie de inquietudes, experiencias y reflexiones.

ER: De acuerdo con Humberto Félix usted fue la que empezó una nueva “ola” de escritura, en Tijuana, poco antes de los años 80.

RC: Efectivamente, a finales de los setenta fundé y dirigí en Tijuana un taller de lecturas literarias y empecé a publicar mis poemas en el suplemento cultural y la revista *Hojas*. A principios de los ochenta, fundé una editorial independiente, Panfleto y Pantomima, en la que publicaba *plaquettes* de escritores noveles; además, hice mucha labor de periodismo cultural y fundé junto con otros artistas una revista binacional cultural independiente, *La Línea Quebrada-The Broken Line*, luego una revista local de difusión cultural, *El Vaivén*, y, posteriormente, *Tercera Llamada*. Entre el 86 y el 93, formé parte de un grupo multidisciplinario que nos reuníamos en el taller del pintor Felipe Almada, que se convirtió en un centro cultural independiente, El Nopal Centenario, y organizamos muchas actividades de danza, lecturas literarias, presentaciones de libros, conciertos, performance, exposiciones de pintura y fotografía. En esa época, también, fundamos la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California, en donde daba clases de español y literatura.

ER: ¿Cuáles serían los nombres que usted cree que han tenido más influencia en su obra?

RC: En mi adolescencia los escritores que más me influyeron fueron Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Balzac y Guy de Maupassant, porque en esa época leía los libros de mi mamá y de mi hermana mayor. Cuando leí a Simón de Beauvoir, tenía 14 años, así que no entendí nada; pero de alguna manera me marcó... Otros libros que influyeron mucho en mí en esa época fueron *El Rubayat* de Omar Khayyam —con decirte que así se llama mi hijo— y la biografía de Isadora Duncan —si mi hijo hubiera sido mujer se habría llamado Isadora—. Después de eso empecé a buscar literatura escrita por mujeres y me fasciné con Sylvia Plath, Clarice Lispector y Anaïs Nin; luego me puse a buscar escritoras mexicanas y di con Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández e Inés Arredondo. Y, por supuesto, los del boom latinoamericano. Si me pusiera a pensar en los que influyeron en mí posteriormente, sería interminable la lista. Yo creo que todo lo que he leído y visto me ha influido.

ER: ¿Tiene espacio la violencia en sus relatos? La que se da entre hombres y mujeres, por ejemplo. Pero, sobre todo, ¿cómo afecta la violencia en su forma de escribir, desde el punto de vista formal?

RC: Toda la literatura tiene violencia, hasta la romántica. Los textos más antiguos que se conocen de cualquier cultura son violentos: *El Gilgamesh*, *La iliada*, *La Odisea*, *Los Nibelungos*, el *Beowulf*, por mencionar algunos. Desafortunadamente, la sociedad es violenta y misógina y eso se refleja en mi literatura, sobre todo en los diálogos de mi novela *Como cashora al sol*, y en mi libro de cuentos *Los infantes de la calle 10*. Ambos son libros dialogados. El segundo tiene cuentos muy breves, como balitas, y todos conducen a una muerte violenta, debido a una frase mal dicha, en un momento equivocado. Como dice la canción: “I was in the right place,/ but it must be on the wrong time”. El objetivo de esos cuentos es mostrar cómo una frase mal dicha o dicha en el momento equivocado puede llevar a la muerte.

ER: Pero ¿esto depende más de un contexto, es algo que usted ha vivido, por ejemplo, en el norte, o se trata más de una forma “trascendente”, una idea de violencia?

RC: No, es un contexto que he vivido en todo mi país, así como en el extranjero. De hecho, yo cobré consciencia de la violencia hacia la mujer cuando salí del seno familiar y me trasladé a Ciudad de México a estudiar. ¿Por qué? Porque crecí en un ambiente muy protegido. Mi familia era una familia atípica en Tijuana, y tanto a los hombres como a las mujeres nos educaron igual, y todos teníamos las mismas obligaciones y responsabilidades. Hombres y mujeres cocinábamos, barríamos y tendíamos camas; mi papá cambiaba pañales, nos daba el biberón, lavaba platos, cocinaba; él hacía la cena todos los días, y a mi hermana mayor y a mí nos educaron como empresarias. Y como mis papás tenían una joyería muy grande, no sólo para Tijuana, sino el noroeste del país, incluso de San Diego, yo estaba acostumbrada a que en todos lados me trataran como a mis papás y a mis hermanos varones. En cambio, cuando llegué a Ciudad de México, con un hijo a los 17 años, y empecé a estudiar y trabajar, querían tratarme como prostituta: con frecuencia pensaban que tenía la obligación de acostarme con el jefe, sobre todo por ser de Tijuana y madre soltera. En algunas ocasiones llegaron a chantajearme con el cheque.

ER: O sea que aquí es peor que en el norte...

RC: Todo el país es igual, sólo que yo no me había dado cuenta porque en Tijuana no era obrera ni prostituta, sino la hija del dueño de la joyería. Eso me hizo adquirir conciencia de género —y entender a Simone de Beauvoir—, y a trabajar en cuestiones políticas; sin embargo, como no podía dedicarme al activismo por el trabajo y mi hijo pequeño, decidí hacerlo por medio de la literatura. En Tijuana sí viví violencia intrafamiliar,

pero con el papá de mi hija; así que lo dejé y regresé a Ciudad de México, donde había dejado un departamento puesto. Además, acá tenía más oportunidades laborales para poderme mantener y mantener a mis hijos. En Tijuana ganas dinero si te dedicas al comercio; pero en el ámbito cultural no.

ER: Entonces, ¿todavía se da en México una diferencia en la distribución de los recursos culturales?

RC: Por supuesto. México es un país centralista, y noventa por ciento de los recursos culturales se encuentran concentrados en Ciudad de México. En el resto de los 30 estados de la república, se concentran en las capitales y hasta ahí. Son muy pocos los estados que distribuyen recursos en unas cuantas ciudades que no sea la principal. Y la gran mayoría de las becas para artistas las acaparan los hombres, así como los puestos de dirección de los centros culturales.

ER: Y, ¿cuál fue la acogida por parte de otros escritores? ¿Cómo fue su relación con este entorno?

RC: Cuando me vine a estudiar a Ciudad de México en los años setenta, no llegué preocupada por encontrarme con otros escritores, sino por conseguir un trabajo para poder pagar la renta y la guardería, estudiar y comprar libros. Más bien dentro de la universidad se empezó a gestar el diálogo con mis compañeros de generación que también empezaban a escribir, como Luis Zapata, y, un poco más adelante, Federico Campbell. Aunque Federico era mucho mayor que yo, lo conocí cuando yo tenía nueve años en casa de su hermana Silvia. Como la mamá de los Campbell murió muy joven, Silvia buscaba mucho a mi mamá y le pedía consejos, y las familias se hicieron muy unidas. Entre la familia de Federico y la mía hay una amistad desde hace más de cincuenta años.

ER: ¿Usted conoció así la obra de Federico Campbell de manera personal?

RC: Sí, fue de manera personal. De hecho, el oficio editorial lo adquirí, primero, en un curso con Huberto Bátiz en la Universidad; pero luego con Federico Campbell. Él me dio mi primer trabajo revisando libros de la editorial *Proceso*, en 1979, y fue quien me enseñó a corregir estilo. Fue como mi mentor. Luego me fui a trabajar a la Dirección de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, en donde colaboré con varios proyectos editoriales literarios, y después regresé a Tijuana en 1984 a fundar el Departamento de Publicaciones de El Colegio de la Frontera Norte. Ahí se me acabaron

las “vacaciones”, pues tuve que empezar a leer textos académicos sobre reestructuración industrial, industria maquiladora, cuestiones sociológicas, políticas y económicas. Son muy pocas las editoriales que te pagan por leer literatura. Así que me refugiaba en mis ratos libres en las ediciones independientes. Por una parte fue bueno porque los personajes tienen una historia y un ambiente, así que, de alguna manera, todos esos libros que he tenido que leer de política, reestructuración industrial, violencia de género y lo que tú quieras, de alguna manera me han servido para contextualizar mis textos, ya literarios, ya performáticos, como mi performance *Señorita Maquiladora*.

ER: ¿Hubo fechas con una especial relevancia en su obra, por la importancia que tuvieron tanto a nivel colectivo como personal?

RC: No me había puesto a pensar en eso. En mi vida más bien ha habido momentos parteaguas. Por ejemplo, en 1989, mi hijo de 17 años se salió de la casa; se murió mi padre, a quien adoraba; perdí un bebé, y mi pareja me mandó al diablo porque pensó que lo había abortado. Por todo eso, casi no trabajé y mi librería quebró. Fue un año negro. Sin embargo, no siento que haya sido un parteaguas en mi literatura, porque después de eso seguí escribiendo en la misma línea. No cambió mi estética. Yo más bien trato de cambiar con cada obra que produzco, pero esa es una actitud consciente para no volver a decir las cosas de la misma manera.

ER: Entre los años 90 y los primeros años del 2000 hubo un momento muy vivo y productivo para las letras de Tijuana y de Baja California, en general, con la publicación de autores como Luis Humberto Crosthwaite, Gabriel Trujillo, Ruth Vargas, Heriberto Yépez, Regina Swain, y con sus mismas obras. ¿Usted cree que esta experiencia ya se ha acabado o es algo que sigue y seguirá?

RC: El movimiento continúa y va a ser muy difícil que se detenga. La región motiva mucho, no sólo a escritores, sino a artistas. En el estado hay una gran producción de pintura, música —desde los años sesenta, a Tijuana se le conoció como la Capital del Rock—, danza, fotografía, performance y literatura. Por eso es que la política federal, cuando quiso atraer las industrias extranjeras para establecer sus maquiladoras en Tijuana, se fijaron en nosotros para demostrar que Tijuana era una ciudad donde había cultura y seguridad, y donde podían venir a vivir con sus hijos (cosa que no hicieron porque a ellos no les interesa venirse a vivir a México); pero había una gran necesidad de vender la frontera para traer capital extranjero. En los ochenta hubo mucha inversión en difusión

cultural; pero cuando entró Ernesto Ruffo, del Partido Acción Nacional, en 1989, se vino todo para abajo, porque Ruffo no tenía ni proyecto cultural ni educativo. Entre 1992 y 1993 hubo una desbandada de promotores culturales y artistas, pues muchos tuvimos que salirnos del estado por falta de empleo. Algunos se fueron a Estados Unidos y otros nos vinimos a diferentes ciudades de la república. Yo me vine en 1993 a Ciudad de México, pues Ruffo no le otorgó el presupuesto durante todo su sexenio a la Universidad y los maestros teníamos sueldos miserables. En consecuencia, tanto los espacios independientes como oficiales, como la Casa de la Cultura y Difusión Cultural de la UABC, dejaron de realizar actividades culturales; sobre todo, la universidad, que tenía que ver de dónde iba a sacar dinero para pagar sueldos. Después de las protestas de la población, en el siguiente sexenio empezó a invertirse nuevamente en difusión cultural, con el establecimiento del Instituto de Cultura de Baja California y la creación de becas para artistas, apoyados por el gobierno federal, que creó los fondos estatales para la cultura y las artes. Pero casi todo lo que se hizo en esos años fue por parte del gobierno federal, a través del Centro Cultural Tijuana, y de los propios artistas que, de manera independiente crean sus espacios alternativos.

ER: Última pregunta: el narco. ¿Cuánto ha afectado la escritura o la producción cultural el fenómeno del narco?

RC: A principios del siglo, empezó a ponerse de moda un tipo de literatura influida por la literatura policíaca, sólo que, como no hay detectives en México, se hace al estilo de las películas de *gangsters*, con un sector empresarial clandestino que se mueve por los márgenes, infiltrado en la población. Yo toco el tema, pero no es el principal, sino el factor que impulsa la violencia entre los personajes de *algunos* de mis textos; pero no en todos. Mis preocupaciones son más de género que de narco. Hay textos magníficos de Daniel Sada que tocan el tema; pero también de manera tangencial. Sólo Elmer Mendoza, de Sinaloa, ha logrado hacer una literatura policíaca de calidad. También está la magnífica novela *El caballero del desierto* de Omar Delgado, quien nació en Ciudad de México, pero vivió unos años en Tamaulipas; pero más que una novela policíaca es una novela de venganza. Como nos pusimos “de moda” los escritores del norte del país, y los hermanos Almada pusieron de moda la frontera con sus películas de pistoleros, actualmente, muchos escritores que no son del norte se han puesto a escribir textos que se desarrollan en la frontera (sin conocerla); pero vista de manera exótica —así como a finales del siglo XIX se pusieron de moda la India y el África, y los novelistas empezaron a escribir sus historias fabulosas,

como *El libro de la jungla* (1894) y *Tarzán* (1912)—. En resumen, en el país se está haciendo una literatura comercial sobre el narco que ya probó que tiene éxito, que ya tiene su formato y que vende; pero no con fines literarios ni de denuncia, sino de exportación.

ANEXO II
ENTREVISTA A SAYAK VALENCIA
(fragmentos)
Tijuana
Colegio de la Frontera Norte
Noviembre 2016

ELENA RITONDALE: Empezamos por tu teoría sobre capitalismo gore. ¿Cómo crees que se representa esta violencia a nivel de relato oficial?

SAYAK VALENCIA: Desde el punto de vista del relato oficial, hay una cosa muy contradictoria, que tiene que ver con la producción de visualidad en un régimen necroscópico, régimen que se ocultaba muchísimo durante la guerra sucia, en los movimientos después del 68, cuando hubo una desvisualización, un ocultamiento de los detenidos-desaparecidos que surgieron en las dictaduras tanto chilenas como argentinas, y también en otros lugares, pero pienso que en estas dos de forma especial. La figura del cuerpo no se representaba más que en su ausencia y acá en México esto tenía que ver con el ocultamiento no sólo del cuerpo, sino con una política de desvisualización, necroescópicamente hablando, como para decir “esto no está sucediendo” y, por lo tanto “no podemos tomar un discurso en torno a ello y no podemos responsabilizarnos por ello”; “No existe, entonces no se ve”. [...] Pero luego hay un salto importante, en cuanto a la política económica de México, y a la política visual: la producción de visualidad posrevolucionaria, del cine de oro y todos estos arquetipos que representan una violencia escenificada, que está en concordancia con un proyecto de Estado-nación masculino, machista, que está en medio entre lo rural y lo urbano, se desplaza muy rápidamente a esta idea moderna, más modernista que moderna, [sobre] el desarrollo y el progreso que vincula el imaginario de las poblaciones rurales con el atraso y rezago, y las poblaciones urbanas y lo urbano con un imaginario abierto y vibrante, pues eso es justamente el momento de la violencia de después del 68. Creo que en México ha habido muchas guerras clandestinas, que no se han declarado, pero luego viene todo este *boom* de las tecnologías de la imagen. [...] Hay un dispositivo, un cambio, en el paradigma que no es sólo económico —también tiene que ver con el neoliberalismo— pero, también de paradigma de la visualidad, con el régimen escópico, donde en los años 80 el video va a ser una herramienta doméstica de representación muy importante, que va a vincular la producción de significado y

significante y de realidad y construcción de ficción política visual, con la cámara de mano, que no se inventa pero se populariza en esos años.

Y se populariza la invención, por ejemplo, de una cultura visual como la de MTV, esta cultura de video como de “minishots” donde —... ¡voy a llegar a algún punto con esto, eh!— donde el derecho a representar no sólo se impugna sino... sino que se otorga... hay una (entre muchas comillas) democratización, de incorporarse a los regímenes de producción de visualidad. Entonces, a partir de esta representación del mundo a través de la imagen, también hay una propuesta, quizá cinematográfica, donde el imaginario cultural, así, mundial, se ve reescrito por la lógica de las producciones hollywoodenses y del cine estadounidense que después se agudiza con series de televisión como *Friends* y otras. Después viene un tercer momento, que tienen que ver mucho más con los aparatos de aproximación visual desde las redes: Netflix, plataformas que pertenecen a otro orden de ideas y que transforman el régimen visual, y que producen esta realidad en vivo. Y creo que una cosa muy curiosa; es que hay como una contradicción absoluta entre la producción de una realidad en vivo que se está autogenerando [...], y por otro lado esa representación de esa realidad en vivo o de “lo vivo” en vivo. [...] Y es como si, al mismo tiempo que se da esto hay una permisividad también para representar más a los cuerpos cada vez más precarizados, cada vez más pauperizados, cada vez más rotos, basurizados. Creo que no puedo darte la fecha exacta en la que los medios de comunicación empezaron a poner la dimensión de la guerra en la pantalla, pero sí sé que hay un momento muy importante, por ejemplo en Vietnam, cuando se visualiza, se produce esta realidad en vivo, pero también hay un momento en México donde pasamos como de la representación de lo políticamente correcto a la apertura del marco de la imagen violentada, imagen basurizada; existían otros dispositivos, como revistas como *Alarma* que trabajaban mucho con el morbo y con un gusto a lo *gore*, pero que estaban destinadas a cierto estrato y su interlocución era con ciertas personas, no era con toda la población y no era a la hora de la comida.

ER: Pero, ¿esto dependía del censo de las personas?

SV: No, se trataba de una revista un poco periférica, a la que podía acceder cualquier persona que tuviera el deseo de indagar [en estas cosas]; casi como en la literatura *pulp*. Una literatura destinada a cierto entretenimiento, explotación, morbo, pero de repente este tipo de régimen de producción visual se entremezcla no sólo con el morbo sexual y la explotación, sino también con la violencia y empieza a rentabilizar estas imágenes pero también a educar a la población para que esto por un lado sea una didáctica, como un

training, como una metodología para aplicar esa violencia [...] y por otro para aleccionar a la población y atemorizarla. Cuerpos desmembrados, cuerpos tirados, cuerpos desaparecidos y además hiperrepresentados, que es totalmente distinto que lo que teníamos durante las guerras sucias o las dictaduras. O sea, no es un momento de desvisualización, sino que es un momento de revisualización, o de construcción de la visualidad como un dispositivo de control teledirigido, digamos. Yo creo que son más o menos los 2000 cuando esto empieza a pasar; finales de los 90 y principio de los 2000. Y también tenemos que pensar que hay un momento de transición política en México, hay un cambio de gobierno, del PRI al PAN, por 2 sexenios. Y además no es cuestión baladí que sea el segundo mandato del PAN el que prepara la guerra contra el narcotráfico en 2006. Entonces, hay como una permisividad y una lógica que todavía no puedo explicarte con datos específicos, pero ahí veo que hay una confluencia en la construcción de la visualidad para aminorar la presencia de la actividad. [...] Lo hemos visto también con la proyección de la Guerra del Golfo, la segunda, y luego la de Afganistán. Está, por un lado, el régimen de la Guerra, donde es cada vez más cotidiano ver cuerpos muertos, cuerpos desmembrados por todos lados; pero otro cuerpo, que está destrozado por otros agentes, no por la necropolítica del Estado, la necropolítica de ejercer la guerra contra otros, sino esta otra necropolítica desplazada o reactivada por ciertos sujetos que ejercen este tipo de violencia que también está en concordancia con un régimen económico y de visualidad y de género, raza y clase. Entonces, la posición oficial es muy ambigua, es una posición muy poco inteligente —o eso es lo que pretenden que pensemos— porque, por un lado, hay mucha censura —se censuran los corridos, las narcoseries, vamos a hacer censurar todo lo que no queremos ver— pero esto no significa que estamos atajando el proyecto que hace posible esto, y sobre este tema he escrito un texto que se va a publicar en *Mitologías hoy*¹⁴¹ [...]. Entonces ahí hablamos un poco de este tránsito de la construcción de régimen escópico vinculado a lo “necro”, pero institucionalmente me parece muy burda la perspectiva de “vamos a censurar, pero no vamos a resolver nada”. Y también una [...] didáctica visual de estar viendo todo el tiempo cuerpos muertos puede generar mucho terror, pero también hay una contraparte, que puede ser un deseo muy quizá inexcusable de recibir o de otorgar violencia, y también de consumir violencia, que es diferente, porque se crea un nicho de mercado.

ER: Sobre estas dinámicas de atracción-repulsión, pienso en lo que Kristeva ha escrito sobre lo abyecto. Quería preguntarte si hay alguna relación entre este trabajo y estas definiciones que estás dando y su idea de abyección.

SV: Posiblemente habrá, pero no lo estoy trabajando desde Kristeva, pero me parece que la idea de lo abyecto es un marco muy grande en el que creo que podemos caer muchos, en distintos momentos. Es muy rico que es un espectro super amplio para pensarnos no como una esencia sino como un tránsito, pero creo que la apelación del fascinante fascismo y la fascinante violencia, o la conquista de los afectos a través de una erotización de esa violencia es distinta, porque está apelando a la producción de cierto comportamiento muy estandarizado respecto a la aproximación y al consumo de esta violencia. No es que podemos hablar de cualquier tipo de violencia, y que nos pueda fascinar o nos puede enloquecer para bien cualquier violencia; está muy orientada a la violencia del narcotráfico, de la guerra, a la violencia de la necropolítica, del hacer daño, a la violencia de las máquinas de guerra, digo. Porque no existe una violencia que se produzca o que se discute de manera asidua [en otros campos]. Porque, por ejemplo, el fascinante fascismo podría también tener una deriva hacia la cultura del sado maso, heterosexual o no heterosexual, pero esto no está, no hay una serie que hable, que erotice esto de tal manera, aparte esa serie de los años 50... A lo que voy es que [la fascinante violencia] está muy encauzada a un marco de máquinas de producción, de engranajes económico, productivo, visual. Entonces, podemos ser abyectos de todas las maneras que queramos, podemos estar atraídos por la abyección porque puede resultar muy tentador de drive psíquico... pero es que esto lo están vinculando psicopolíticamente a un proyecto. No es que tengas la libertad de desear lo que tú quieras [...] sino que hay formas de desear y estas formas están orientadas a esta producción de esta máquina de guerra, o esta máquina necropolítica, de destrucción de cuerpos, de transformación de regímenes visuales.

ER: Tú haces muchas referencias a los estudios de Susan Sontag. Desde Italia, ha sido Pier Paolo Pasolini uno de los primeros quien habló de cosificación de los cuerpos, en relación con la violencia y el capitalismo. Te quería preguntar si conoces su obra y si hay un diálogo con él también.

SV: Sí, hay un diálogo importante con Salò, con Pasolini y con toda la crítica al régimen fascista, pero no lo hablo mucho; en este sentido se podría ampliar si saliera un libro de *La fascinante violencia*. Hasta ahora, sin embargo, no me enfocado en un análisis del nazismo o del fascismo en Italia, porque lo que me interesaba era desplazar el discurso a lo

colonial, al colonialismo. Pero sí que se podría poner en relación con Pasolini, con Saló, con esta cuestión salvaje de la erotización del miedo, del terror... hero-terror, no sé. Pero, no lo he trabajado, podría trabajarlo y creo que hay conexiones interesantes. Creo que los marcos de interpretación son importantes. Evidentemente, Italia y Alemania de los años 50 y 60 no son la Italia y la Alemania contemporáneas, pero tampoco sé que le parecería a Pasolini esta violencia gore, de este lado del mundo, ¿no? Es que nosotros podemos reflejarnos en lo que él piensa sobre el fascismo porque tenemos justamente esta vinculación con esta epistemología universal, que universaliza los espacios y los tiempos, entonces Pasolini dice cosas importantes para nosotros, [...] porque como italiano está legitimado a hablar desde su posición [...] pero no sé [...] si nosotros, como colonizados, podríamos dialogar.

[...] Y, sin embargo, hay que arriesgarse, hay que proponer. Porque, luego, nos machacan mucho, quieren que nos quedemos calladas haciendo los pies de páginas y las notas del filósofo o el teórico o el profesor, que dediquemos nuestras vidas en ser doctísimas en Kant, y, además, ¿cómo puedo creer en el cosmopolitismo de un hombre que no ha salido nunca de Kroninsberg?

ER: Hablando de tu teoría sobre capitalismo gore: ¿tú lo consideras vinculado a la etapa tardía del capitalismo o crees, más bien, que surge de la naturaleza misma de este, al proyecto en sí?

SV: Yo creo que hay varias cosas. Por un lado, hay el despliegue gore, o sea el desmembramiento, la sangre. Creo que el capitalismo gore es intermitente. Yo lo he pensado al comienzo para explicar lo que pasaba entre el primer y el tercer mundo, y con la guerra contra el narcotráfico y con todo este problema de la violencia en México, de los cárteles de droga y los sujetos endriagos. Sin embargo, ya con los seis años que han pasado desde la publicación, me he dado cuenta que sería difícil extrapolarlo a la colonia o a distintos lugares, pero, aun así es una constante, porque el capitalismo gore tiene que ver con la rentabilización del cuerpo expuesto muerto, la sangre, abuso, y la proyección de este capitalismo ha tenido que ver justo con esta desposesión, muerte, sangre, rentabilización, y creo que no es una prerrogativa sólo del capitalismo, por supuesto, pero se adapta a la realidad del capitalismo económico, global, porque es la realidad que conocemos ahora, antes había el comunismo y había otras formas. Pero no me voy a referir a otras cosas si en realidad lo que vivo es un *patchwork* de capitalismo. En México no hay un capitalismo certero, son procesos que se funden entre feudales, coloniales, neocoloniales,

hipermodernos, fordistas, posfordistas. O sea, hay muchos hilos que se cruzan, ¿no? Entonces creo que podría ser una categoría retrofuturista, en el sentido de que no es la primera vez que sucede, ha sucedido durante muchos, muchos momentos y que el capitalismo es salvaje, es despiadado y es cruel ya lo sabíamos, pero para mí la nomenclatura de “gore”, en mi propuesta era específicamente para explicar este proceso en la frontera norte de México, que después puede ser extrapolado a otras cuestiones, pero yo quería poner algo situado. Porque sentía que los ejes con los que se estaba representando la violencia en México no estaban representando a México, sino otras ideas y esto me pareció muy fuerte porque, al final, persistíamos en una anomia social para hablar del fenómeno. Y también por el ánimo de querer producirlo de manera situada sin querer ser universal, sin querer decir “esto puede funcionar para Tanzania, para Roma, para Alemania y para Tijuana”, porque creo que se puede dialogar, si otros creen que lo pueden utilizar, pero no voy yo a hablar de lo que no conozco o que conozco de manera más superficial. [...] Y yo tomo la noción de conocimiento situado del feminismo chicano, las feministas chicanas, como Gloria Anzaldúa [...] y que después retomaría Donna Haraway, al hablar de conocimiento situado. Al principio de los años 80 son estas mujeres quienes hablan de esto y de teoría encarnada, también... theory unflushed...

ER: También me interesó mucho tu propuesta de una creatividad epistemológica. ¿Cómo puede la teoría llegar a ser creativa y a actuar en la praxis, esto es, en la realidad?

SV: Claramente una de las apuestas de mi trabajo es no solamente proponer términos para hablar de un fenómeno sino, también, ver cómo estas categorías, dispositivos, conceptos, no se limitan a describir una realidad sino cómo transforman los procesos de aprender, de comunicar y los procesos por legitimarse. [...] ¿Quiénes legitiman? ¿Desde dónde legitiman? ¿Por qué se legitima? ¿Con qué está dialogando el conocimiento en este momento? ¿Por qué se libera cierto conocimiento y no se libera otro? Entonces la idea de creatividad epistémica o epistemológica tiene que ver con construcción de conceptos que describan de manera más apegada a la realidad que se está intentando enunciar, pero también que se metan en la arena del debate. [...] Incluso el mismo concepto de psicoanálisis y de inconsciente, ¿cómo se va legitimando y cómo va arquitecturando no sólo la mente, sino la materia y los procesos políticos para hablar de ciertos fenómenos? Entonces para mí la creatividad epistémica no tiene que ver sólo con la interpretación de conceptos ya hechos, sino en cómo actualizar ciertos conceptos para incorporar cierta información, para que esta información no sólo nos haga más sabios, sino

que nos ayude a transformar esta realidad, porque, a veces, cuando no puedes hablar de algo no puedes actuar en consecuencia. Y otras veces actúas a pesar de que no sepas qué está pasando. [...] El concepto crea materialidad y es materia en sí misma en el sentido de que está creando pensamiento, entonces puede llegar a crear teoría, y la teoría puede llegar a estimular el diálogo y el diálogo puede llevar a las acciones, pero también es material en sí mismo, porque está transformando la realidad al aparecer en ella. Y esto es mucho más filosófico, por supuesto. [...] Y, además, es porque me gusta hacer literatura y me gusta inventar palabras, y no me parece tan difícil.

ER: Hasta ahora hemos hablado del relato oficial. Por otro lado, ¿se está produciendo, a nivel cultural, un relato distinto de este? y, en este caso, ¿dónde?

SV: [...] Creo que hay muchos relatos que se salen de la teoría más oficial, sin embargo, [...] es que me parece muy importante a mí que se alejen del criterio sexo/género, machista, del ejercicio de violencia donde el discurso justamente se vuelve un arma arrojada contra cuerpos, contra personas. Bueno, hay Sergio González Rodríguez, que es un periodista y hace cosas interesantes desde su trinchera; Lolita Bosch, por ejemplo, que está haciendo Nuestra Aparente Rendición y con ella todos los autores y autoras que trabajan dentro de este proyecto. [...] Y pienso un poco en Rafa Saavedra, que murió hace un par de años, que estudiaba aquí, de hecho. Él no hablaba propiamente de la violencia, ¿no? Pero hablaba del contexto de esta ciudad, que él describía de una manera increíble y que te dabas cuentas de que al final la violencia estaba siempre alrededor, ¿no? Y estaba en una dimensión como que “happy”, pero sabes que lo que él te está diciendo está enmarcado dentro de algo mucho más grande. Heriberto Yépez, por supuesto, que trabaja sobre esta cuestión de relatos no oficiales. [...] Cristina Rivera Garza, por ejemplo, que transita entre muchas fronteras y que ha vivido mucho tiempo en Tijuana-San Diego, y que creo que es uno de los trabajos más originales, más creativos desde la literatura para complejizar la cuestión de la violencia. Hay alguien que no está trabajando sobre la violencia, pero que me parece que está dando un giro importante a nivel poético, y que, además, cristaliza en su cuerpo una serie de violencias realizadas por parte de otros literatos, que son muy progresistas y que son muy entregados a hacer crítica de la violencia pero que están ejerciendo una violencia muy fuerte contra este hombre. Es un hombre trans, un poeta trans que se llama Dante Tercero, joven [...], tiene un poemario que se llama *Poemojis*, y con emoticones del Facebook está haciendo poesía. Claro, puede que esté mejor o peor logrado, pero él es un cuerpo trans que está transitando también a través de

los lenguajes, y está sufriendo mucha violencia y mucho *bullying* por eso. Y empecé a verlos y creo que son muy sugerentes. No sé si son buenos poemas o no, pero está siendo muy creativo porque está rompiendo el tablero de discusión sobre la poesía contemporánea en el México norteño. [...] las contraficciones críticas a la violencia oficial pueden ejercer violencia hacia un cuerpo que desestabiliza los patrones. Un poco lo digo para complejizar también estas cuestiones. [...] para ver cómo nuestros propios estatutos de conformación social hacen que, por ejemplo, parezca imposible que alguien que ha sabido violentar nuestro canon binario pueda hablar, pueda decir esto y pueda decirlo de esta manera. Entonces yo creo que también esta violencia es importante. [...] Yo escribí *Capitalismo gore*, que fue mi tesis doctoral, [...] al mismo tiempo que escribí otro libro, que se llama *Adrift's book*, una novela que está escrita como poema [...]. Quería hablar, por un lado, de la violencia espectacular y fuertísima, estructural y estructurante que nos está afectando como sociedad, pero también de la violencia de ser un cuerpo trans, ¿no? Y de ser cotidianamente vejado. Y, además, desde la poesía. Me interesaba que fuera una novela en formato poesía, porque es lo mismo que pasa con los cuerpos trans y con la poesía que ejercemos todo el tiempo sobre ellos. ¿Por qué le dices a Pedro que se llama Juanita si te ha dicho mil veces que se llama Pedro? ¿Por qué uno dice “tú no eres un hombre de verdad” o “tú no eres una mujer de verdad”, porque no estás dentro del binomio? ¿Por qué todas estas violencias íntimas no son tan importantes como estas otras violencias? Pero, sí, da un marco para que estas otras violencias sigan existiendo, ¿no?

