

Las semiosferas de la cultura nortea mexicana segun
Luis Humberto Crosthwaite y Carlos Adolfo Gutierrez Vidal

by

Diana Encinas

A Thesis Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Approved April 2011 by the
Graduate Supervisory Committee:

Emil Volek, Chair
Alberto Acereda
Manuel de Jesus Hernandez-G.

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2011

The semiospheres of the northern Mexican culture according to
Luis Humberto Crosthwaite y Carlos Adolfo Gutierrez Vidal

by

Diana Encinas

A Thesis Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Approved April 2011 by the
Graduate Supervisory Committee:

Emil Volek, Chair
Alberto Acereda
Manuel de Jesús Hernández-G.

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2011

RESUMEN

La frontera entre México y Estados Unidos es un territorio que se ha conceptualizado y construido por el centralismo mexicano y por el discurso chicano dominante: el de *Borderlands*. Estos dos focos equidistantes establecen sus perspectivas a partir del contacto que la región fronteriza tiene con los Estados Unidos en términos de intercambios económicos y culturales. La tradición de definir la zona fronteriza se inicia a partir de 1848 con el Tratado de Guadalupe Hidalgo. Más tarde, dicha región estaría en indiferencia por su distancia geográfica con el centro mexicano, excepto durante la Revolución mexicana. Sin embargo, la región fronteriza empieza a recibir gran atención hacia finales del Siglo XX, cuando nuevas formas de intercambio económico entre México y Estados Unidos se empiezan a desarrollar. La frontera, entonces experimenta un crecimiento económico que se refleja, a su vez, en el resurgimiento y crecimiento de la cultura fronteriza.

El antropólogo cultural, Nestor García Canclini intentó definir la cultura fronteriza al analizar el uso del idioma inglés en Tijuana. En sus estudios, tanto *Tijuana: la casa de toda la gente* (1989) y *Culturas híbridas: Cómo entrar y salir de la modernidad* (1992), García Canclini sostiene que la frontera es un espacio de hibridación cultural.

Por otro lado, las teorías dominantes dentro del campo chicano definen la frontera en términos metafísicos. Para Gloria Anzaldúa, el espacio fronterizo es el *Borderlands*: un área geográfica en donde los paradigmas de la psicología del individuo están en constante conflicto.

Considerando estos antecedentes como punto de partida, esta investigación se enfoca en el estudio de la cultura fronteriza como múltiples universos de signos que entran en contacto unos con otros. Tal como lo establece Iury Lotman en su estudio teórico *La semiosfera* (1996), una semiosfera es un espacio delimitado por una frontera que, a su vez, tiene la función de traducir información de otras semiosferas. De manera que dicho concepto se muestra adecuado para analizar *El gran preténder* (1992) de Luis Humberto Crosthwaite y *Berlín 77 (y otros relatos)* (2003) de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal. En última instancia, al establecer los espacios fronterizos como universos culturales (semiosferas) se devela el nivel de contacto entre éstas, especialmente entre las semiosferas mexicana/americana y la fronteriza.

ABSTRACT

The border between Mexico and the United States is a territory that has been conceptualized and constructed by the Mexican center and Chicano literatures. They base their perspectives on the contact the region has with the United States in terms of economic and cultural exchange. This tradition begins with the spatial delimitation of the border in 1848 with the Treaty of Guadalupe Hidalgo. In later years, the border was neglected by the Mexican center for its distance, except during the Mexican Revolution. However, the border region starts receiving great attention towards the end of the 20th Century when new forms of economic exchange between the two countries begin to develop. The region then undergoes a business boom that resulted in the resurgence and growth of the border culture. The cultural anthropologist Ernesto García Canclini, attempted to define the border culture by analyzing the usage of the English language in Tijuana. In both of his studies, *Tijuana: la casa de todos* (1989), and *Culturas híbridas: Cómo entrar y salir de la modernidad* (1992), García Canclini maintains that the border is a space of cultural hybridism. On the other hand, the dominant theories in the Chicano field define the region in metaphysical terms. For Gloria Anzaldúa, the border space is the Borderlands, a geographic area where the social and cultural paradigms are in constant conflict with the psychology of the

individual. Considering these antecedents as our point of departure, this research focuses on the study of the border culture as multiple universes of cultural signs that come in contact with each other, rather than solely a hybrid culture. As established by Iury Lotman in *La semiosfera* (1996), a semiosphere is a semiotic space delimited by a border that translates information from other semiospheres. Thus, such concept becomes adequate in the analysis of the texts of Luis Humberto Crosthwaite's *El gran preténder* (1992), and Carlos Adolfo Gutierrez Vidal's *Berlín 77 (y otros relatos)* (2003). Ultimately, by defining the different cultural spaces in the border region as semiospheres, the level of contact between different cultures becomes evident, especially between the Mexican American/Chicana and the Mexican border cultures.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los profesores Emil Volek y Manuel de Jesús Hernández-G. por sus enseñanzas, apoyo y disposición a lo largo de mis estudios de maestría. Al profesor Alberto Acereda por su colaboración y pronta integración a este proyecto.

A mis amigos y compañeros de esta carrera con las letras, Kimberly Louie y Roberto Campa, gracias por su solidaridad y consejos.

Sinceramente agradezco a mis amigos que viven las fronteras. A Melissa Rodríguez y Xavier Gallo por siempre alertarme. A Lynda Aguirre, Irasema Sosa y Carlos Juárez por compartir conmigo lo asombroso de esta vida.

A mis niños, Memo y Rosa León por su apoyo incondicional. A mi prima Larissa, le doy gracias por su infinita paciencia y espacio.

Finalmente, gracias a mis padres y hermanas por su amor y entendimiento.

CONTENIDO

| | Página |
|--|--------|
| PREFACIO: VISIONES FRONTERIZAS Y PRÁCTICAS LITERARIAS..... | vii |
| CAPÍTULO | |
| 1 LA FRONTERA COMO SEMIOSFERA CULTURAL..... | 1 |
| De la construcción de la frontera, la ausencia de cultura y la hibridación cultural..... | 1 |
| La frontera vista “del otro lado”: a propósito de <i>Borderlands</i> , algunas metáforas y sus detractores..... | 11 |
| La vista desde el norte de México..... | 21 |
| El debate sobre la regionalización de la literatura de la frontera..... | 26 |
| Por un acercamiento semiótico: las semiosferas culturales..... | 30 |
| 2 <i>EL GRAN PRETÉNDER</i> (1992): UNA NOVELA ENTRE FRONTERAS SEMIÓTICAS CULTURALES | 39 |
| Espacio y Tijuana..... | 39 |
| Tijuana: las semiosferas de Luis Humberto Crosthwaite. | 48 |
| Una semiosfera cultural: el Barrio XVII en Tijuana..... | 51 |
| Las fronteras semióticas en el Barrio XVII: | |

| | |
|---|--------|
| el Saico y la Cristina..... | 66 |
| | Página |
| 3 <i>BERLIN 77 (Y OTROS RELATOS)</i> (2003): LA | |
| SEMIOSFERA Y SUS FRONTERAS INTERNAS EN | |
| LOS CUENTOS DE CARLOS ADOLFO GUTIÉRREZ | |
| VIDAL | 75 |
| La voz anómala de Gutiérrez Vidal | 75 |
| “El cínife”: la sexualidad, el espejo y el juego como | |
| fronteras existenciales | 77 |
| Las fronteras del relato en “Berlín 77” | 88 |
| El juego del espejo y el reflejo: el fenómeno enantiómero.. | 99 |
| CONCLUSIONES..... | 108 |
| OBRAS CITADAS | 114 |

PREFACIO: VISIONES FRONTERIZAS Y PRÁCTICAS LITERARIAS

La frontera norteña mexicana empieza a configurarse físicamente a partir de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo el 2 de febrero 1848 para poner fin a la guerra de Intervención Estadounidense, también conocida como la Guerra México-Estados Unidos. Claro que los eventos históricos subsiguientes, tales como, los flujos migratorios de sur a norte a partir de la Revolución Mexicana (en primera instancia) después la necesidad de la mano de obra en Estados Unidos (EE.UU.), y la reciente intensificación del control fronterizo ante la migración masiva de los mexicanos que huyen de la mala política económica en su país, contribuyeron a una más precisa delimitación fronteriza. Sin embargo, como espacio cultural no es hasta la década de los años ochentas que, como resultado de las políticas económicas neoliberales en boga, las ciudades colindantes con Estados Unidos inician un desarrollo cultural a la par de la explosión económica, y de esta forma, empiezan a atraer la atención del centro mexicano. La zona fronteriza deja de ser entonces una zona meramente rural, en aislamiento, con referencia al centro del país para convertirse en un punto urbano e industrializado con características particulares.

Visiones fronterizas: García Canclini, Anzaldúa y Berumen

Néstor García Canclini, entre otros investigadores, ha documentado esta evolución en su estudio *Tijuana: la casa de toda la gente*, publicado en 1989. Como se menciona en el título, el investigador de estudios culturales se enfocó en la condición de la experiencia tijuanaense ante el crecimiento urbano para analizar y finalmente revelar, por medio de fotografías, “el rico entrecruzamiento de muchas vertientes culturales”, lo cual posteriormente llamaría *hibridación*. Por medio de fotografías sobre varios puntos estratégicos se llevaron a cabo entrevistas a distintos grupos “con diversa formación sociocultural” en una suerte de “investigación de antropología visual”. Se concluyó que “la formación de infraestructura cultural no acompaña al crecimiento veloz de la población, ni la diversidad de sus demandas” (56). Es entonces que, a partir de la noción centralizada sobre la frontera y el espacio fronterizo en sí, se construye en el imaginario del resto del país ciertas características culturales y sociales que se creen inherentes al proyecto de modernidad/modernización que se supone proponía el programa económico neoliberal en su versión Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994.

Al mismo tiempo, y por el otro lado de la frontera, se fragua la cultura fronteriza a partir de un entendimiento metafórico de la misma; es decir los México-americanos que tomaron como proyecto el tema de la frontera lo hicieron a partir de una aproximación romantizada de la

experiencia que el ir y venir entre la cultura anglosajona y la mexicana sugiere. Sin embargo la significación de la frontera en su forma más tangible y concreta no fue tema de profundo estudio, ni tampoco la preocupación por el diálogo entre las distintas configuraciones de la frontera en ambos lados del muro/cerco/río.

En 1987, con la publicación de la obra magistral de la ensayista chicana Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*, se revisita la tradición literaria chicana sobre la frontera y su cultura. Para Anzaldúa, la frontera “es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds [...] the lifeblood of two worlds merging to form a third country-a border culture”; sin embargo ella se aleja del fenómeno de la frontera para explicar que “a borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural border” (25). Se entiende “unnatural border” como un espacio geográfico y también como un espacio socio-cultural por medio del cual la narradora chicana explica su condición de mujer lesbiana México-americana. En ese sentido, la frontera se ve desde una perspectiva personalísima; de ahí la problemática de entender *Borderlands/La frontera* como una especie de base teórica para los estudios fronterizos o, por otro lado, como un texto de creación literaria.

Por otro lado, el historiador y escritor mexicalense Gabriel Trujillo (n. 1958) demarca la década de los años ochentas como el *boom* cultural en Mexicali, la ciudad capital de Baja California. En su investigación publicada en el año 2003 para conmemorar el primer siglo de vida de la ciudad, *Mexicali: Un siglo de vida artística y cultural. 1903-2003*. Trujillo recorre cronológicamente los espacios culturales de la capital bajacaliforniana, pasando desde las artes plásticas, el teatro, la danza, hasta la producción literaria. Para Trujillo la influencia de la cultura angloamericana es inherente a la cultura mexicalense. Es decir, no se la entiende como García Canclini lo propone en su estudio sobre Tijuana: como un laboratorio de modernidad o mejor dicho de posmodernidad.

Para los estudiosos de la frontera que escriben desde y sobre ella, el gusto y el uso de algunas características culturales particulares de los Estados Unidos no es una característica de hibridación cultural sintomática al posmodernismo, sino una traducción cultural, tal como lo expresa Humberto Félix Berumen en su libro *La frontera en el centro: Ensayos sobre literatura* publicado en 2005. En este estudio Félix Berumen retoma el concepto de semiosfera acuñado por el semiólogo Iury M. Lotman y, a partir de ése, expone que “[a] la frontera hay que entenderla no a la manera de una malla o de un muro físico que aísla, sino, más bien, como una membrana protectora que

aislando una determinada formación cultural permite asimismo el intercambio con el mundo externo” (18). Berumen percibe la frontera entre México y Estados Unidos “como un espacio cultural entre dos universos semióticos distintos, entre dos semiosferas culturales diferentes que ahí se encuentran, y no sólo como el límite geopolítico que las separa. Eso sí, cada universo con sus propias singularidades y con sus propios códigos de traducción e interpretación cultural” (20).

Berlín 77 y El gran preténder: la literatura fronteriza en el centro

Bajo el marco teórico previamente presentado, es el propósito de esta tesis analizar los relatos del mexicalense Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal que aparecen en la colección *Berlín 77 (y otros relatos)*, publicado en 2003. Por medio de estos tres relatos cortos se podrá argumentar que la literatura contemporánea en el norte de México, específicamente en Baja California, se aleja de las prácticas literarias vigentes durante las décadas de los años 1980 y 1990. Los planteamientos sobre la hibridación cultural y el multiculturalismo son, en el año 2000, proyectos caducos en donde la frontera no es el tema central, mucho menos el tema de permeabilidad del idioma inglés en el español, sino solamente un trasfondo cada vez menos específico. De manera que la producción literaria de la región fronteriza se convierte en una

literatura universal, que reconoce la cultura estadounidense como ajena y nunca termina por adoptarla, sino traducirla.

Para contrastar dicha noción traeremos a discusión el texto del escritor tijuanaense Luis Humberto Crosthwaite, *El gran pretender* de 1992. En los textos de Crosthwaite, la frontera, específicamente Tijuana, es una protagonista más, y es el detonador de la trama por su cercanía al “otro lado” (Estados Unidos). Vemos entonces dos corrientes literarias dentro de un espacio específico, lo cual nos lleva a pensar que la cultura y, por ende, la literatura en la frontera norte de México ha evolucionado. Lo anterior se afirma en un sentido temático y, también, estilístico: la literatura pionera de la región trataba de las tradiciones e historia de la zona, principalmente, para después tratar sobre el fenómeno de la frontera.

División de capítulos: de la teoría a la práctica

El presente estudio está conformado por tres capítulos que siguen el siguiente orden de ideas. En el primer capítulo se establece el marco teórico a utilizar. Éste se plantea dentro de los estudios culturales, tomando como punto de partida las teorías de García Canclini, entre otros, sobre el espacio fronterizo así como las ideas de Gloria Anzaldúa. El propósito del primer capítulo es presentar cronológicamente las diferentes configuraciones sobre la frontera desde dos focos

equidistantes: el centro de México y el lado estadounidense de la frontera. Se añaden a la discusión las teorías de los investigadores locales, aunque no nos limitamos solamente de Baja California sino que incluimos también investigadores de otros puntos del corredor fronterizo. Se toma con particular interés lo que Iury Lotman propone en su texto *La semiosfera* (1996), es decir, identificar las culturas como universos de signos: *semiosferas*. Las susodichas presentan fronteras que funcionan como traductoras de otras *semiosferas*. También se incorporan ideas sobre la identidad cultural en la frontera, que si bien no es el propósito inicial de la tesis tratar este tema, es importante mostrar cómo las ideas sobre la identidad coinciden con la noción de *semiosfera*.

El segundo capítulo estudia la narrativa de Humberto Crosthwaite y el uso de la frontera como tema literario, poniendo más énfasis en *El gran preténder* (1992), la primera novela del tijuanaense. El propósito es mostrar hasta qué punto hay una hibridación cultural romantizada o, por otro lado, una transculturación invertida: es decir, la aculturación del mexicano en EE.UU. y su retorno a la cultura de la frontera. En consiguiente se trata la diseminación de esta cultura ya traducida dentro de un círculo social específico de Tijuana: el Barrio XVII y la cultura *chola*.

El tercer capítulo trata sobre los relatos que aparecen en el libro *Berlín 77 (y otros relatos)* del escritor mexicalense. En estos relatos se puede notar una estilística y temática distinta a la tradición de la literatura de la frontera norte; es decir, Gutiérrez Vidal enfoca su narrativa en la representación realista e hiperbolizada de una sociedad de finales del siglo XX. La frontera no aparece como personaje, sino como el contexto de un estilo de vida basado en el capitalismo globalizado; de esa manera, los personajes en los relatos atraviesan las fronteras internas de la *semiosfera* a la que pertenecen. Además, los relatos a estudiar aquí proponen, estructuralmente, nuevas formas de lectura puesto que se incorpora el flujo de conciencia, el formato de artículos periodísticos, y el lenguaje que se utiliza en las salas de Chat; más aún, Gutiérrez Vidal transforma la fabula de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo* (1906) para crear un historia distinta. Las características antes mencionadas se entienden aquí como un cruce de fronteras textuales internas de una *semiosfera* dada.

CAPÍTULO 1

LA FRONTERA COMO SEMIOSFERA CULTURAL

En su origen, el mito creó a la frontera;
en los siguientes siglos, la frontera se pobló
y se construyó a sí misma.

–Carlos Montemayor , “La literatura regional
en los estados fronterizos del norte” (2003)

De la construcción de la frontera, la ausencia de cultura y la hibridación cultural

Como fenómeno inseparable de los sucesos históricos, la frontera entre México y Estados Unidos es un territorio que tradicionalmente se ha conceptualizado y construido literariamente en base al espacio geográfico que ocupa y, fundamentalmente, en referencia a su situación colindante con Estados Unidos. Esta tradición se inicia con la delimitación espacial de la frontera que resultó del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, un documento que ilustra y puntualiza la anexión a Estados Unidos de un territorio de más de 1.5 millones de kilómetros cuadrados, cedido por el gobierno mexicano, y que equivale al 51% del territorio original de México.¹

¹ En relación a la idea de que el territorio fronterizo se ha construido en gran parte a su literaturización, Carlos Montemayor en su artículo “La literatura regional en los estados fronterizos del norte” (2003) explica que “en un principio lo que hoy son nuestras fronteras, lo fueron también ayer. Y que lo fueron de dos maneras: como el límite

Durante la Revolución Mexicana (1910-1917), la frontera serviría como el portal hacia el abastecimiento de armas. Así se dio, como una tribuna para los espectadores del territorio estadounidense desde donde ver el espectáculo de la revolución. También, se reconoció como una zona que, desde el tradicional centralismo mexicano, era vulnerable a la ocupación de Estados Unidos. La Rebelión de Baja California en 1911, o también, la Liberación de Baja California, exhibió el distanciamiento que existía entre la capital y el territorio del extremo noroeste mexicanos. El propósito y los autores del movimiento armado el cual se llevó a cabo con la entrada de varios contingentes a las poblaciones de Mexicali, Tijuana y El Álamo el 29 de enero de 1911, son desconocidos. Sin embargo, a raíz de este episodio la identidad nacional empezó a surgir en esa región.²

Este intercambio económico se hizo también presente en épocas problemáticas en los Estados Unidos. Durante las crisis económicas tales como la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, la zona fronteriza se convertiría en el lugar de esparcimiento y ocio preferido por los estadounidenses. A raíz de la Ley Seca o Prohibición a finales de la década de 1910, se establecieron en la frontera norte bares y

del furor codicioso de los españoles, y como la construcción mítica, poética, de sus riquezas” (36).

² Véase: Marco Antonio Samaniego López. “La Revolución mexicana en Baja California: maderismo, magonismo, filibusterismo y la pequeña revuelta local”. *Historia mexicana* 56.4 (Apr-Jun 2007): 1201-1262.

casinos, especialmente en Tijuana. Durante la Segunda Guerra Mundial se desarrolló el Programa Bracero (1942-1964), con el cual se buscaba cubrir la mano de obra, ausente en la guerra, por medio de trabajadores migrantes mexicanos.³

Ya hacia la década de 1970, la franja fronteriza de más de tres mil kilómetros de longitud y que comprende ciudades establecidas al borde de la línea internacional, resurgiría como materia de estudio, pues la apertura de los mercados nacionales a nuevas formas de procesos de intercambios económicos, como son los tratados de libre comercio, sumadas las nuevas fuentes de trabajo, resultarían en una explosión demográfica.⁴ Así que, las dinámicas culturales y sociales inherentes a

³ Para mayor información sobre el acuerdo laboral, véase: Durand, Jorge., ed. *Braceros: las miradas mexicana y estadounidense: antología 1945-1964*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2007.

⁴ Cabe señalar que la relación comercial entre México y Estados Unidos se registra en el siglo XIX. Según apunta Isabel Avella en su estudio “Antes del TLCAN: la historia” (2008), la relación mercantil se da en el contexto de la Guerra de Secesión estadounidense y la Guerra de Reforma, así como el imperio de Maximiliano en México. Durante este período se emprendieron las negociaciones de dos tratados comerciales: el Forsyth-Montes de Oca en 1857 y el McLane-Ocampo en 1859, sin embargo, estos acuerdos no fueron legalizados. En el año 1882, durante el porfiriato, se inician negociaciones para un nuevo tratado que se ratifica por parte del senado mexicano mas no por el estadounidense. Dentro de este marco de negociaciones mercantiles fallidas y de la ausencia de un acuerdo formal entre ambos países, las exportaciones e importaciones se mantenían activas. Entre 1941 y 1943 se firmaron una serie de acuerdos que entraron en vigor pese a la política proteccionista de Estados Unidos, que se veía neutralizada por la economía de guerra pertinente a la Segunda Guerra Mundial. Concluida la guerra, se da por terminada, también, dicha serie de

la zona, usualmente reconocida por el resto del país como una región meramente rural y en aislamiento con referencia al resto del país, sufren transformaciones significativas durante esta época. La zona fronteriza deja de ser una zona meramente rural para convertirse en un punto urbano e industrializado con características particulares diferentes al resto del país. De esta forma, adquiere mayor perceptibilidad y la atención del centro mexicano. La intermitente atención que recibe la franja fronteriza se convierte, entonces, en una preocupación constante para el resto del país: primeramente, por su importancia económica y, después, como espacio de estudio por su sorprendente complicación cultural devenida en el contacto entre la cultura mexicana y la cultura estadounidense, así como el fenómeno migratorio que se desencadenó con el establecimiento de las maquiladoras a lo largo de la franja fronteriza.

A mediados de los años 1980, bajo la administración del presidente Miguel de la Madrid (1982-1988), se pone en marcha el Programa Cultural de las Fronteras, donde según el decreto establecido en el Diario Oficial de la Nación, es prioridad atender a los grupos sociales y zonas geográficas que se encuentran marginadas de los servicios y

acuerdos. Las políticas comerciales entre ya mencionados países detendrían su marcha hasta que, en 1986, México ingresa al Acuerdo General de Aranceles y Comercio, GATT, por sus siglas en inglés.

oportunidades culturales que ofrece el estado.⁵ El propósito inmediato era el fortalecimiento de la soberanía e identidad nacional, abogando por una “diversidad de formas de ser y de expresarse típicas de los conglomerados humanos que conforman nuestro país, así como las manifestaciones culturales de cada lugar” (Diario Oficial de la Federación, 14 de febrero de 1985).⁶ El programa fue aceptado por los intelectuales fronterizos, quienes, como explica María Socorro Tabuenca, aceptaron de buena gana el programa en una misiva de

⁵ En su cuento “Insurgentes Big Sur” (1989), Federico Campbell expone este sentido de aislamiento entre el norte y el sur así: “Uno se vino acá, pues, al DF, a estudiar leyes, a hacerse de mundo, a tomar el punto como plataforma que pudiera satisfacer su avidez por conocer Veracruz, Yucatán, el sureste tabasqueño y chiapaneco. En semana santa, navidad, mayo o agosto, uno agarraba el Ado o el Tresestellas y se perdía por Michoacán o las playas de Oaxaca. Por eso se vino uno al DF en 1960. Para conocer México. Para ver qué era esa ciudad de la que tanto y con tanto amor hablaba Pepe Alvarado en *Siempre!*, cómo pintaba el pueblo grandote de Efraín Huerta con sus poemas, qué tan neoyorkina era la urbe de Ixca Cienfuegos y Gladis García, los personajes de Carlos Fuentes en *La región más transparente*” (*Antología de la nueva narrativa bajacaliforniana* 11).

⁶ Sergio Gómez Montero explica que en México, el mestizaje no ha sido un plan exitoso, en tanto que no ha logrado dejar atrás las expresiones culturales legadas del coloniaje, ni tampoco establecer una hegemonía cultural para la nación. Por lo tanto, apelando a la modernidad en el caso de lo étnico, explica que “existe siempre la inquietud de borrar las diferencias culturales” (*Sociedad y Desierto* 9). Sin embargo, en el caso de lo regional, se intenta “reducir las diferencias que originan la geografía y la sociedad a un modelo denominado cultura nacional, el cual, se dice, es capaz de someter a la unidad las diferencias mencionadas, para así enfrentar, chovinistamente, a lo ‘extranjero’” (*Sociedad y desierto* 9).

demostrar que en la frontera norte sí había cultura.⁷

Sin embargo, dentro de la esfera de los estudios culturales, una de las investigaciones sobre la frontera que tuvo más resonancia fue la que llevó a cabo el investigador Néstor García Canclini. En 1988, en un intento por documentar los frutos del Programa Cultural de las Fronteras, Canclini se traslada a Tijuana con un grupo de antropólogos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México (ENAH) y de la Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa (UAMI). Según Canclini, este estudio no sólo verificaría el desarrollo de ya mencionado programa, sino que también, sería una exploración doble sobre las políticas culturales y el desarrollo sociocultural de la ciudad (“Escenas sin territorio” 191). El resultado de esta investigación fue la publicación del libro *Tijuana: la casa de toda la gente*, publicado en 1989, en el cual, por medio de fotografías de varios puntos estratégicos de la ciudad, se llevaron a cabo entrevistas a distintos grupos “con diversa formación sociocultural” en una suerte de “investigación como

⁷ Bajo el artículo tercero, inciso cuarto, del acuerdo Programa Cultural de las Fronteras, se señala que se debe “propiciar una comunicación fluida entre las instituciones y comunidades fronterizas, así como promover la participación de las personas y grupos locales en las cuestiones culturales” (<http://www.ineanayarit.gob.mx/trans/n05-11.pdf>). En otra nota, Socorro Tabuena fungió, en 1985, como parte del comité seleccionado en la primera junta oficial en Ciudad Juárez bajo la institución Centro de Estudios de la Frontera Norte (Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, Cefnomex, ahora El Colegio de la Frontera Norte, Colef).

un estudio de antropología visual”. La dinámica fue la siguiente: en colaboración con Lourdes Grobet, se tomaron 425 fotografías de lugares que los tijuanaenses identificaban como los más representativos de la vida y la cultura en Tijuana. Después, a estos grupos de distintos sectores económicos, socioculturales y educativos, se les pidió una selección de 50 fotos, que después reducirían a diez. A partir de ahí, estos 14 grupos, describirían las fotos seleccionadas y añadirían algunas otras que los investigadores no habían incluido (192).

Canclini emplea como hilo conductor de su estudio la migración de sur a norte. De esta manera problematiza la identidad cultural de los grupos que han llegado a la ciudad que recibe a todos. El investigador sintetiza los cambios de las prácticas culturales de estos grupos con los conceptos de descolección y desterritorialización (193).⁸ Tijuana es, para Canclini, “uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” que tiene como paradigma lo multicultural (199). El multiculturalismo del que se habla se expresa por medio del uso del español y el inglés, y también en las lenguas indígenas habladas en los barrios y las maquiladoras (201). Aunque nota que dicha pluralidad cultural es reducida al uso del español y el inglés en las interacciones públicas.

⁸ Canclini explica que *desterritorialización* es: “la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (*Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* 281).

Señala que en el espacio público, ambos idiomas predominan y coexisten “naturalmente” (201). Hace hincapié en los procesos migratorios del sur de México a la frontera y también en la trasnacionalización de los mercados simbólicos; sin embargo, lo que Canclini no puntualiza es la cultura fronteriza que se encuentra vigente antes de los procesos migratorios a los cuales él se refiere.

En 1992, el investigador publica *Culturas híbridas: Cómo entrar y salir de la modernidad*, en donde explica que “entiend[e] por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (14). El eje de la noción de hibridación que se plantea es la mezcla entre culturas, la cual en definitiva es un proceso que va de la mano con la migración y la modernización. Esta última es “[r]ealizada primero bajo la forma de dominación colonial, luego como industrialización y urbanización bajo modelos metropolitanos” (282).

La noción de hibridación cultural se mantuvo en boga durante la década de 1990 y fungió como el epítome de la sociedad posmoderna; sin embargo, pierde vigencia hacia la década de los años 2000. La hibridación, como lo menciona Diana Palaversich, ya no radica en el bilingüismo comercial que enfatiza Canclini, pues aquél “confirma la importancia del consumo en casi todos los rincones del mundo y no

constituye una prueba de la existencia de una sociedad híbrida y multicultural” (“La vuelta” 100). Sin embargo, de lo que sí da prueba es de la emergencia de la globalización, y que, hasta este punto, se puede argumentar temprana en referencia a otros territorios. Esta noción de bilingüismo de la que habla Canclini se entiende tal como Frederick Jameson define el fenómeno de la globalización: “A communicational concept, which alternately masks and transmits cultural or economic meanings” (“Notes” 55). Con respecto al consumismo comercial, Alberto Moreiras apunta, en su estudio “Global Fragments: A Second Latinoamericanism” (1998), que la globalización “in the cultural-ideology sphere follows in the wake of subjection of the citizenry to homogenizing drives mostly deriving from what Leslie Sklair has called ‘the cultural-ideology for consumerism’” (91).⁹ A pesar de que Canclini reconoce la dominación imperialista que resulta en los flujos de migración sur-norte, ignora que una población y cultura fronteriza

⁹ Moreiras además explica que “what is to be consumed is not necessarily only objects: identities are in act consumable products as well, for instance –y cita la formulación de Sklair–, Global capitalism does not permit cultural neutrality. Those cultural practices that cannot be incorporated into the culture ideology of consumerism become oppositional counter-hegemonic forces to be harnessed or marginalized, and if that fails, destroyed physically. Ordinary so called ‘counter cultures’ are regularly incorporated and commercialized and pose no threat, indeed through the process of differentiation (illusory variety and choice), are a source of great strength to the global capitalist system” (fragmento del estudio de Sklair titulado *Sociology of the Global System* (1991), citado por Moreiras.

ya existía previo a las migraciones desterritorializadas que él plantea.

10

Es interesante señalar que el estudio “La influencia norteamericana en la cultura de la frontera norte de México” (1979), publicado como parte de las ponencias del Primer Coloquio Nacional sobre la Frontera Norte (Monterrey, 1979), tiene como una de sus conclusiones que la presencia de la cultura norteamericana no es exclusiva de la región fronteriza. En el estudio realizado por Alicia Castellanos Guerrero y Gilberto López Rivas, se señala que la ciudad referencial, Veracruz, experimenta mayor o igual exposición a fenómenos culturales estadounidenses que las ciudades fronterizas de Tijuana y Ciudad Juárez. En el caso de la celebración de *Halloween*, un 25% de los maestros entrevistados lo celebran, en comparación al 21% de los maestros entrevistados en Ciudad Juárez. En el caso de películas exhibidas, se registró, en 1978, que en Veracruz el 53.3% eran de procedencia estadounidense. En tanto que en Tijuana y Ciudad Juárez, constituyen el 44.6% y el 36% respectivamente (Castellanos Guerrero y López Rivas 72-73).

En esa línea de reflexión, en la investigación que se publicó en el

¹⁰ Aclara Canclini que “[e]n los dos lados de esa frontera, los movimientos interculturales muestran su rostro doloroso: el subempleo y el desarraigo de campesinos e indígenas que debieron de salir de sus tierras para sobrevivir” (196).

año 2003 para conmemorar el primer siglo de vida de la ciudad, *Mexicali: Un siglo de vida artística y cultural. 1903-2003*, el historiador y escritor mexicalense Gabriel Trujillo recorre cronológicamente los espacios culturales de la capital bajacaliforniana desde las artes plásticas, el teatro, la danza, hasta la producción literaria. Para Trujillo, la influencia de la cultura angloamericana es inherente a la cultura mexicalense. Por ejemplo, en el campo de la música, explica, que el rock y la cultura *hippie* psicodélica estadounidense llegaban por medio de la radio desde el sur de California. Empero añade que la información “roquera” también provenía del centro de México. Sobre el concierto de 1973 en el Parque Hidalgo, en Mexicali, Trujillo relata lo siguiente: “el concierto de las bandas, donde participan grupos locales y nacionales por igual, es un primer intento de acercamiento, de comunicación, entre norte y sur, entre el centro y la frontera” (*Puntos cardinales* 107). Esta influencia cultural no se entiende como García Canclini lo propone en su estudio sobre Tijuana: como un laboratorio de modernidad o mejor dicho de posmodernidad.¹¹ Es, tal vez, el resultado de situaciones sociales diversas y de un estado represivo ante

¹¹ Cabe señalar que aunque los procesos de urbanización en Tijuana y Mexicali difieren, para nuestros casos, extendemos el paradigma analítico que Canclini plantea en sus estudios hacia otras ciudades fronterizas.

los acontecimientos de 1968.¹² Pero, en el mejor de los casos, es una traducción cultural.

La frontera vista “del otro lado”: A propósito de *Borderlands*, algunas metáforas y sus detractores

Dentro de la cultura del *suroeste*, la frontera y su conceptualización se torna de gran consideración a partir de la relectura de textos de la época colonial que tratan y se sitúan en lo que hoy es la zona adyacente a la frontera del lado estadounidense. Para Juan Bruce-Novoa, así como para Luis Leal, textos como la crónica *Naufragios* (1548) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y el poema épico *Historia de la Nueva México* (1610) de Gaspar Pérez de Villagra, son valorados como literatura de la frontera.¹³ Asimismo, Carlos Montemayor señala que las crónicas de fray Marcos de Niza y el mito de Cíbola, entre otros cronistas y expedicionarios son también textos de

¹² Cabe señalar que el eco de los movimientos estudiantiles alrededor del mundo durante la década de los años 1960 también se hizo sonar en la capital bajacaliforniana. En la década de 1970, y después de la represión estudiantil en Tlatelolco, el ambiente en sindicatos, universidades y colonias populares dieron espacio a grupos de movilización social como La Liga Comunista 23 de Septiembre, que fundada en Sonora, en Mexicali fue un movimiento que catalizó algunos procesos como la apertura de la Escuela de Medicina de la Universidad Autónoma de Baja California.

¹³ Véase: Leal, Luis. “Literatura de frontera.” *Tierra adentro* 27 (1981): 36-39. Además, Bruce Novoa, Juan. “The US-Mexican Border in Chicano Testimonial Writing: A Topological Approach to Four Hundred and Fity Years of Writing the Border.” *Discourse* 18.1-2 (1995): 32-53.

la frontera (“La literatura regional” 36). Estos estudiosos enfatizan la relación entre indios nativos y los españoles a raíz de la ocupación del territorio. En el siglo XVIII se le aconsejó a la corona poblar profusamente los territorios que hoy se conocen como Nuevo León, Coahuila, Arizona y Texas para evitar que la Corona Española perdiera la mitad de su territorio. Hugo de O’Connor fue el redactor de dicho reporte (36). Una colonización no sólo se dio a nivel de españoles como colonizadores, sino que por su parte los españoles de la colonia pasaron a ser colonizados por los angloamericanos del este de los Estados Unidos.¹⁴

A propósito de la colonización, y dando un paso agigantado en la historicidad del concepto. La literatura y la cultura chicanas, tradicionalmente, aparecen como mecanismos de descolonización ante la hegemonía anglosajona.¹⁵ Durante el Movimiento Chicano, durante las décadas de 1960 y 1970, se confirmó la necesidad de una identidad propia méxicoamericana/chicana y también de un lugar al cual se le

¹⁴ Aquí, el análisis de estos textos como literatura de la frontera no se presenta como un unificador bilateral, sino que, tomando la metáfora de la fisión que Yépez expone, se argumenta que la época del Virreinato de la Nueva España es un núcleo mientras que la frontera actúa como agente inductivo para la separación de dicho núcleo: creando así dos nuevos núcleos, el del lado estadounidense y el del lado mexicano.

¹⁵ Véase: Hernández-Gutiérrez, Manuel de Jesús. *El colonialismo interno en la narrativa chicana: el barrio, el anti-barrio y el exterior*. Tempe: Editorial Bilingüe, 1994.

podiera reclamar como “homeland” (tierra natal). Rudolfo Anaya lo explica de la siguiente manera:

Part of the Movement’s work was to revive our connection with our Indian past, and to seek a truer definition of the past. This meant reviving the history, myths, spiritual thought, legends, and symbols from Native America which were part of the Chicano’s collective history. The search found the umbilical cord that led to Indian Mesoamerica and the Pueblos of the Río Grande. (“Aztlán” 374)

Sin embargo, hacia la década de 1980, el discurso chicano empezó a reflexionar sobre la zona fronteriza. Los debates de la época sobre inmigración y amnistía bajo los gobiernos de Ronald Reagan (1980-1988) y de George H. W. Bush (1988-1992) no sólo desarrollaron la militarización de la frontera y el fortalecimiento de departamentos especializados en el control de la migración, sino que también funcionaron como catalizadores para la reflexión sobre la región fronteriza. Además, se retoman aspectos culturales como el *pachuquismo* de la década de los años 1940 y los programas de repatriación como Operation Wetback (1954) durante la administración del presidente estadounidense Dwight D. Eisenhower (1953-1961).

Frecuentemente, la conceptualización sobre la frontera desde la esfera chicana da la impresión de una visión totalizadora y homogénea de la región, y también de un área que, por medio de su metaforización discursiva, es romantizada. A la frontera se la ve como un espacio utópico, un lugar por medio del cual se pueden recordar las tradiciones culturales mexicanas y se puede entrar en contacto con ese *otro* que se perdió en la distancia de la historia y sus fatalismos.¹⁶

Uno de los textos más representativos de la visión de la frontera como metáfora es aquel de la ensayista chicana Gloria Anzaldúa (1942-2004) titulado *Borderlands: La frontera, The new Mestiza* (1987). La importancia de este texto va más allá de su innovadora forma estructural, en donde se combinan diferentes géneros literarios: el ensayo, la autobiografía y la poesía. Se da también de la combinación del inglés con el español y la mitología azteca, fórmula ya tradicional en algunos ámbitos de la literatura chicana. El significado fundamental que este texto propone, es que, por medio de la organización formal de su obra, se reflejen las múltiples fronteras que existen y, sobre todo, que estas fronteras se atraviesen. Para Anzaldúa la frontera:

es una herida abierta where the Third World grates

¹⁶ Es posible interpretar esa *otredad* como las prácticas culturales de los antecesores de los mexicanoamericanos, es decir, las prácticas culturales mexicanas.

against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country –a border culture. Borders are set up to define the places that are unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. (25)

Borderlands es, para Anzaldúa, el espacio que, geográficamente, ocupa el mexicanoamericano: el mítico Aztlán; por otro lado, también es un espacio en donde hay un choque de género, sexualidad, raza y clases sociales (3). Sin embargo, la ensayista da la fórmula para lidiar con estos enfrentamientos. En base a la divinidad mexicana Coatlicue, Anzaldúa teoriza sobre un espacio psíquico al que nombra *Coatlicue State*. Cuando la psique alcanza este estado se produce el cruce de frontera entre lo consciente y lo inconsciente.¹⁷ De manera que cuando “Coatlicue, the Earth, opens and plunges us into its maw, devours us. By keeping the conscious mind occupied or immobile, the germination work takes place in the deep, dark earth of the unconscious” (69). La teorización de *Borderlands* fluctúa entre la frontera como espacio

¹⁷ Anzaldúa aclara, “We need *Coatlicue* to show us up so the mind can assimilate previous experiences and process the changes” (68).

geográfico y un espacio en donde los paradigmas socio-culturales están en constante conflicto dentro de la psicología del individuo. Aunque se incurra en la universalización de este estado del cruce, se entiende desde una perspectiva personalísima, en donde la ensayista reflexiona sobre su condición de mujer chicana lesbiana.¹⁸

Otro de los que se han acercado a interpretar la frontera por medio de metáforas es Guillermo Gómez Peña. A la edad de 23 años, el nativo del Distrito Federal se trasladó a la frontera entre Tijuana y San Diego para establecer el proyecto Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), que estuvo activo de 1984 a 1990. La finalidad de este colectivo era utilizar la región fronteriza como un laboratorio de experimentación estética y social. Gómez Peña tiene como expresión artística el performance, que tal como lo explica él mismo es: un “artistic ‘genre’ in a constant state of crisis, and is therefore an ideal médium for articulating a time of permanet crisis such as ours” (*Dangerous Border* 9). El uso del performance, en este caso no es fortuito, sino que por el contrario refuerza su discurso metafórico sobre la frontera. Richard Schechner señala en su estudio *Performance Theory* (2003) que una de las cualidades decisivas del posmodernismo radica en la práctica de la cualidad performativa. Es,

¹⁸ Así lo sostiene Anzaldúa en el prefacio a la primera edición de su texto: “The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest” (19).

en este espacio de posmodernidad, en donde el performance permite subvertir los constructos sociales, tales como, el género y la raza, y en donde las culturas se mezclan. Precisamente, el cronotopos frontera/posmodernidad es el punto de partida para el performancero quien se autodefine como: “the diasporic Latin Americans, the deterritorialized citizens of everywhere and nowhere, the inhabitants of the so-called ‘margins’ and crevices, *los vatos instersticiales*, the hybrids, exiles, and renegades” (“La Migrant Life” 9). En *Border Brujo* (1990), la alternación entre quince distintos personajes y una estructura disnarrativa, le permite a Gómez Peña explorar las relaciones entre el Norte y el Sur, mito y realidad social, así como legalidad e ilegalidad y, sobre todo, las diferentes culturas que alcanza a percibir.¹⁹ El personaje de Border Brujo adquiere distintas identidades culturales, y es él quien cruza las fronteras abstractas que, en este caso, son conceptos binarios tradicionalmente en contraposición.

Emily Hicks, quien también formó parte de BAW/TAF, en su estudio “Border Writing as Deterritorialization” (1991) desarrolla varios tropos en relación a la frontera. Utiliza el concepto de *desterritorialización* a partir de una interpretación de lo que Deleuze y

¹⁹ Está escrito muy al estilo *Rayuela* de Julio Cortázar (1963). Sin embargo, en el caso de *Border Brujo*, los elementos diegéticos, tales como la identidad cultural y la idiosincrasia de los personajes, emergen del texto y se vuelven tangenciales ante la estrategia performativa.

Guattari llaman “minor literatures”.²⁰ La crítica señala que el proceso de desterritorialización se lleva cabo a base del idioma, y que por la influencia del inglés en el español de la frontera norte de México, así también por la jerga de distintos grupos culturales (pachucos, cholos, migra, pollos), se produce un texto fronterizo, un *border text* o texto fronterizo. De tal manera que el lector, a su vez, se convierte en un *border crosser* (cruzador de fronteras) al experimentar un nuevo conjunto de códigos referenciales (xxvi). Otra de las formas en base a la cual Hicks conceptualiza la frontera es por medio del fenómeno de la holografía. El fronterizo, se explica, es entonces capaz de percibir más de un solo código referencial por medio de los patrones de interferencia, o espacios grises, que produce el láser al reflejarse en un objeto. Así el fronterizo “records the interference patterns produced by two (rather than one) referential codes, and therefore experiences a double vision thanks to perceiving reality through two different interference

²⁰ Hicks emplea el marco teórico que desarrollan Deleuze y Guattari acerca de la “minor literature” y sus tres características: 1) the deterritorialization of language; 2) the connection of the individual to political immediacy—that is, everything is political; and 3) the collective assemblage of enunciation—that is, everything takes on a collective value (*Border Writing: The Multidimensional* xxx). Agrega que para ampliar las categorías de Deleuze y Guattari hay que considerar lo siguiente: “1) the displacement or ‘deterritorialization’ of time and space through nonsynchronous memory and ‘reterritorialization’ (and not only through nostalgia in a pejorative sense); 2) deterritorialization or nonsynchrony in relation to everyday life; 3) the decentered subject/active reader/assemblage/agent/border crosser/becoming-animal; and 4) the political (xxx).

patterns” (xxix). El *border writer* o escritor de la frontera (concepto que no se limita a escritores que escriben desde la frontera topográfica, sino que se amplía a aquellos que estima desterritorializados) da la oportunidad al lector de practicar una percepción multidimensional y una memoria asincrónica. Además, Emily Hicks explica que los fenómenos de lo fantástico funcionan en la literatura como cruces de fronteras y no como elementos del “realismo mágico” (xxvii). Aunque esta aproximación teórica propone interpretar y deconstruir el concepto de “realismo mágico” en textos como los de Gabriel García Márquez, entre otros, se puede observar el elemento de lo fantástico en la obra dramática de Josefina López, *Simply María or The American Dream* (1992), en la cual también se plantea la fórmula desterritorialización y reterritorialización. En este drama, la familia de María, la protagonista, migra hacia Estados Unidos. Mientras que los padres hacen todo lo posible por mantener sus tradiciones fuera del espacio en donde crecieron, María representa a un *border crosser* reterritorializado a través del lenguaje y las prácticas culturales de la región a la que ha llegado: Los Ángeles, California.²¹

²¹ En *Simply María or The American Dream* la protagonista desterritorializada busca trascender la frontera mental que se conserva sobre el lugar de origen para así reterritorializarse, como lo explica Hicks (xxiii). Junto a su madre Carmen, María viaja a Los Ángeles para encontrarse con Ricardo (esposo y padre respectivamente). En ese momento se produce en la protagonista lo

A pesar de la tradición de metaforizar la frontera norte entre México y Estados Unidos, la importancia del espacio geográfico no deja de interesar para el desarrollo teórico del estudio de la región. Juan Bruce-Novoa, en su estudio “The US-Mexican Border in Chicano Testimonial Writing: A Topological Approach to Four Hundred and Fifty Years of Writing the Border” (1995), aboga por un estudio sobre la frontera más específico, uno que lejos de homogenizar la frontera, evoque su localidad como espacio geográfico. Su estudio intenta desarticular la visión de la frontera como un espacio utópico o bien, distópico.

Santiago Vaquera-Vázquez, en su estudio “Wondering Stories: Place Itinerary, and Cultural Liminality in the Boderlands”(1997), explica que la representación de la frontera por medio de metáforas muestra ciertas problemáticas. Entre éstas, tenemos el dominio del discurso chicano sobre la práctica discursiva de la región ya mencionada.

Discute esta noción partiendo de lo que Edward Said ha denominado

que Emily Hicks llama “deterritorialization of space” (xxi). Asimismo, en la escena nueve se nos presenta la desterritorialización asincrónica en términos de tiempo y espacio. Es decir que cuando María no logra convencer a sus padres que le permitan cumplir su deseo de asistir a la universidad y cae en un sueño profundo, se produce una desterritorialización de tiempo y espacio por medio de este sueño. De manera que este sueño simboliza dicha desterritorialización asincrónica que, además, rompe con la linealidad de la acción dramática del drama.

“orientalism”.²² De ahí que surgen los conflictos a partir de esa visión unilateral. Para Santiago Vaquera, la frontera es polivalente: desértica, límite, puerta de entrada y salida, espacio marginal, pero es sobre todo un espacio itinerante:

This imaginary geography, admittedly metaphorical, posits a reading of a border consciousness that travels between many different discursive zones: Mexico City, the border, the borderlands, the United States, the rural, the urban, the postmodern, the normal and paranormal. (104)

Asimismo, Claire F. Fox se aproxima a las prácticas artísticas de la frontera norte de México a partir de lo siguiente: “I argue that the border as it appears in literature and art must be understood as polyvalent, as a place where urban and rural, nacional and international spaces simultaneously coexist, often in complex and contradictory ways” (3).

Rolando Romero, en su estudio “Border of Fear, Border of Desire” (1991), a partir del discurso retórico al que se le ha sometido a la frontera declara que, ésta es un espacio al que se le proyectan los deseos:

²² Explica que este proyecto de colonización llamado orientalismo, en donde el Oeste controla el Este por medio de un discurso que desplaza las diferencias geográficas a un simple y vasto territorio imaginario, es una analogía de la conceptualización chicana sobre la región fronteriza.

The conflictive views suggest that people project their desires into the border. The dominant's culture nostalgia for purity manifests itself in a discourse of fear of pollution, whether it be of language, of race (miscegenation), of the environment, of ethnic nationalism, or of left leaning political doctrines associated with the developing countries. Chicanos/Chicanas translate their longing for a region with no border into a Utopia, characterized by racial, national and linguistic communion. (36)

Romero concluye que la frontera funciona como un signo de deseo para la articulación de un espacio que, en definitiva, permite a los chicanos manifestar sus diferencias en referencia a la cultura anglosajona; de esa manera, se amplía la problemática de la identidad, en tanto que se vincula el concepto de *border of identity* expresamente al sujeto chicano y, por lo tanto, se generaliza a la literatura y toda expresión cultural chicana como desterritorializada (63).

La frontera vista desde el norte mexicano

Heriberto Yépez, en su libro *Made in Tijuana* (2005), argumenta que la metáfora de lo híbrido es una interpretación plagada de

“conservadurismo ideológico e imprecisión cultural” (13). Para el tijuanaense, la anulación de las jerarquías preexistentes dentro del sistema de los signos, proyecto de la posmodernidad, no corresponde a la realidad de la zona fronteriza:

La realidad fronteriza, mucho más compleja que esta metáfora la rebasa y vuelve anacrónica. La realidad fronteriza, asimétrica, ahora busca otras metáforas. El concepto de hibridación desdibuja tensiones; neutraliza. Y lo que la frontera realiza es transgredir entendidos, cargar intencionalidades: abrir conflictos. (14)

Sin poder negar que para la comprensión de la frontera es necesario utilizar metáforas, Yépez propone conceptualizarla como *El Aleph* de Jorge Luis Borges: una recolección patafísica, por medio de la cual se intenta capturar la totalidad de la cultura. Explica que sólo en ese sentido la frontera es un Aleph: “es que la frontera como Aleph no significaría espacio-tiempo de reunión de culturas o mundos sino óptica irónica sobre la metáfora de un punto de convergencia armónica o mítica de todos los puntos” (15). Por su parte, Benjamín Alire Sáenz, en criticar la imprecisión de la metáfora de lo híbrido, en un contexto algo diferente, parece concordar con Yépez:

Vivo en la frontera entre México y Estados Unidos. En ocasiones me burlo, quizás injustamente, de los latinos

para quienes la frontera es sólo una metáfora. ¿Qué hay de radical en utilizar una cultura muy material como mecanismo literario para describir el estado psicológico de un individuo? Conozco íntimamente la cultura fronteriza, la ansiedad y la desconfianza que provoca en la gente el mero hecho de vivir aquí. Pero me niego a idealizar mi cultura. (“Las zonas fronterizas” 99)

De manera que la problemática de ver la frontera como una metáfora y no como un espacio tangible radica no sólo en romantizarla y personalizarla, sino también en el hecho de que al ignorarla como espacio concreto se nulifica a la vez su cultura.

La cultura del fronterizo, que como menciona Alire Sáenz, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Socorro Tabuenca, Juan Bruce-Novoa y Diana Palaversich, entre otros, radica en gran medida en la experiencia del cruce hacia Estados Unidos o hacia México. Ese cruce Luis Humberto Crosthwaite bien lo documenta en su libro *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), donde hace algunas recomendaciones para el cruce de frontera, algo que los ciudadanos fronterizos experimentan habitualmente. El proceso para el cruce se percibe irónico y hasta hiperbolizado por las advertencias:

La verdad es que no vale la pena el ajetreo. Te lo dice quien confiesa haber cruzado la frontera unas mil

seiscientas treinta y dos veces durante su vida, por trabajo, por ansiedad o por fastidio. Atravesar la línea divisoria requiere de un esfuerzo intelectual, un conocimiento de que las naciones tiene puertas que se abren y se cierran; una idea fija de que un país, cualquiera que éste sea, se guarda el derecho de admisión a sus jardines y podría echarte de ellos a la primera provocación. No obstante, si recibes un llamado poderoso –como de sirenas, como de imán- y decides cruzar la frontera, te sugiero tomar en cuenta las siguientes recomendaciones. (9)

Martín Romero es otro de los autores que tratan el cruce fronterizo físico en sus textos. En *Comicipolis* (1999), un libro de ensayo-crónica, el autor aborda dicha temática. En la tercera crónica titulada “La línea fronteriza”, el oriundo de Mexicali diseña el proceso que se lleva a cabo para cruzar al “otro lado”. El imaginario de la línea fronteriza, en los ciudadanos que viven adyacentes a ella, consiste en una serie de pasos sobreentendidos para cruzarla. Dice Romero: “Cuando cruzo a pie la garita internacional tengo cuidado de no darle molestia alguna a los agentes aduanales de inmigración” (23). El siguiente paso es identificarse ante el agente fronterizo, lo cual se hace de la manera más solemne. Identifica arquetipos y tipos de los agentes de

inmigración:

filipinos y vietnamitas quienes presumen de valientes, pero no saben conjugar el verbo *to be*; pochas gordas que se ensañan contra mexicanas que muestran pasaportes; negros resentidos de su color que quieren ser blancos para intimidar a quienes no lo son; y el gringuito que trabajaba de mesero o conserje, y de la noche a la mañana se ha convertido, siempre ostentándose con pompa, en ‘empleado del gobierno de los Estados Unidos’” (23).

Romero recuenta las preguntas intimidantes con “voces braveras” que los agentes, en su afán de no permitir la entrada a terroristas, narcotraficantes o a cualquier otro que no apruebe el interrogatorio:

¿Qué llevas? ¿A dónde vas? ¿Qué traes en esa bolsa? ¿Por qué tan temprano? ¿Por qué te tiembla la mano? ¿Por qué tan noche? ¿Qué dices? ¿No traes droga? ¿Quién fue el décimo presidente de los Estados Unidos? ¿Dónde nació Benjamín Franklin? (23)

Cuando logra pasar la línea fronteriza con sus agentes de inmigración, Romero camina “lo más derecho que es posible” y siempre va bien peinado y explica que “[r]ealiza este ritual para causar una buena impresión a los guardianes de la frontera” (23).

A pesar de que la experiencia del cruce fronterizo es inherente a

casi todos los ciudadanos que residen en las ciudades colindantes con los Estados Unidos, sería pretensioso generalizar que todos los individuos fronterizos tienen acceso al cruce que describe tanto Luis Humberto Crosthwaite como Martín Romero. De hecho, la residencia en estos espacios no garantiza de ninguna manera el cruce formal hacia Estados Unidos. De cualquier forma, es interesante enfrentar las dos visiones sobre lo que es un *border crosser*. Más allá de ser un estado metafísico, es una práctica habilidosa con una referencia existencial.

El debate sobre regionalización de la literatura

Como se ha mencionado anteriormente, el espacio que ahora ocupa la franja fronteriza ha sido objeto de múltiples interpretaciones y conceptualizaciones. Por un lado, la lejanía de la ciudad capital ha fomentado un estatus de marginación en la franja fronteriza. A menudo se piensa que la cultura es inexistente en la zona, no sólo por su cercanía a Estados Unidos, sino más bien, por su lejanía del centro del país.

En un intento por desarrollar un marco teórico para una mejor interpretación de la franja fronteriza, Jorge A. Bustamante en 1989 propone un análisis de la regionalidad de la zona fronteriza. Expone que es problemático conciliar la región fronteriza, de más de tres mil

kilómetros de longitud, para encontrar un denominador común que en definitiva funcione como mecanismo de interpretación y estudio (“Frontera México-Estados Unidos” 152). La heterogeneidad topográfica así como el desarrollo desigual que presenta la franja fronteriza aparecen como factores que ponen en duda la aplicación del concepto de región. Más aún, la delimitación espacial de la franja fronteriza en base a las relaciones económicas problematiza el concepto. Para efectos fiscales aduanales, la franja fronteriza se ha extendido a 20 kilómetros hacia el interior del país, con una variación en los estados de Sonora y Chihuahua,²³ lo cual resulta en una fallida propuesta del concepto de región, dada su característica de espacio flotante.

Por su parte, Sergio Gómez Montero en 1993 admite que

la frontera norte existe, como región, porque las relaciones sociales de producción hegemónicas dominan la vida diaria, y son ellas las que propician la existencia de condiciones comunes para que esa vida diaria se desarrolle de manera

²³ Véase el Artículo tercero del Decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación con fecha del 10 de diciembre de 2002. Con el fin de establecer el impuesto general de importación para la franja fronteriza, ésta se delimita.

similar lo mismo en Juárez que en Tijuana, Mexicali,
Matamoros o Nuevo Laredo. (25)²⁴

Aunque Gómez Montero señala ciertos aspectos conciliatorios, y también advierte que, para el estudio de la literatura, es necesario ver la región por sus partes y no como un todo. Lo anterior daría el margen necesario para entender la frontera como zona (40).

Finalmente, Gómez Montero aclara que no existe una literatura de la frontera como única, sino que lo que existe son “literaturas varias dinamizadas por acontecimientos diversos y en ocasiones contradictorios” (39). La problemática anterior propone ver la frontera como una zona fronteriza; sin embargo, se debe considerar compuesta de varias regiones que contienen sus propias características que, aunque no exclusivas, sí son inherentes a las expresiones culturales propias de cada región.

Por su parte, Humberto Félix Berumen adopta una postura más hacia lo regionalista. En estudio *De cierto modo: la literatura en Baja California* (1998), plantea la siguiente cuestión:

²⁴ Gómez Montero enlista una serie de características que comparten las ciudades adyacentes a la frontera. Entre éstas se encuentran: 1) la formación demográfica es resultado de la migración, que aunque avasalladora, no logra borrar la “singularidad que es propia de los habitantes originarios de la región”, 2) la estrecha interdependencia que se da entre los dos lados de la frontera, y 3) la resistencia que muestran los jóvenes ante la hegemonía de consumo capitalista (10-11).

¿El concepto de literatura regional supone únicamente el reconocimiento de una estrecha relación entre ‘el autor, lo que escribe y la región en la que vive’ o implica considerar asimismo las peculiaridades del quehacer literario regional: trasfondo histórico, perspectivas, circunstancias sociales, condiciones de desarrollo, lugar y función de la literatura? (11)

En definitiva, Félix Berumen opta por aclarar que es de gran importancia descentralizar la producción literaria por medio de la deconstrucción de lo que se enuncia como la literatura nacional mexicana: literatura del centro de México. Al igual que Gómez Montero, reconoce que hay prácticas literarias variadas que se revelan a partir de especificidades históricas, sociales y geográficas particulares del espacio.²⁵ Algunos estudios que toman como base angular estos supuestos son los de Graciela Silva Rodríguez en su libro *La frontera norteña femenina: transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza* (2010) y la tesis de Linda Po-Hoe, “Género, la literatura fronteriza femenina y el centro: el surgimiento de una voz

²⁵ Véase: Silva Rodríguez, Graciela. *La frontera norteña femenina: transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. México: Ediciones Eón, 2010.

Po-Hoe Ma, Linda. “Género, la literatura fronteriza femenina y el centro: el surgimiento de una voz marginal”. Tesis. Arizona State University, 1997.

marginada” (1997). En ambos estudios se plantea que la región y sus condiciones sociales son agentes inductivos de la producción cultural femenina que, además, intenta contestar al monólogo discursivo de los académicos que escriben sobre la literatura en esa región.

Esa pregunta que expone Félix Berumen sigue sin tener una respuesta que no eluda el carácter marginal que deviene del concepto de *región*, o, por el contrario, aluda a la universalización de la literatura que se produce en la zona. La temática así como el hecho de que el autor haya optado por no dejar su región son factores que dan forma a la definición de literatura regional. Por un lado, están los escritores que no se fueron al sur para ejercer su labor literaria: entre ellos Luis Humberto Crosthwaite, Gabriel Trujillo, Rosina Conde, Alejandro Espinoza, Rosario Sanmiguel, y Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal, además de una nueva generación de escritores. Por otro, se encuentran escritores que migraron hacia el sur y transitan dentro del circuito de la literatura mexicana: es decir, no se los reconoce como escritores de alguna región en particular. Tenemos los casos de Daniel Sada y Jesús Gardea, Federico Campbell, por mencionar algunos.

Parece que lo más apropiado para referirse a la zona, donde también se encuentra la frontera entre México y Estados Unidos, es *el norte*. Para Julian Hérbert, la *norteñidad* es el factor unificador. Dicha *norteñidad* radica en un conjunto de símbolos como el desierto,

la franqueza, las inflexiones del lenguaje y, sobretodo, el sentimiento de insularidad.²⁶

Por un acercamiento semiótico: las semiosferas culturales

Hasta este punto hemos visto que en el estudio de la cultura, la aproximación desde la teoría de la hibridación cultural manifiesta ciertas problemáticas. En primera instancia, el concepto esencializa y reduce las dinámicas culturales de la zona fronteriza. Ésta se romantiza y se construye, en consecuencia, un discurso por medio del cual se codifican espacios en supuesta hibridación armónica. Además, se ignora que en zonas no fronterizas el fenómeno de hibridación está también presente. La hibridación se convierte en un cliché, se le percibe como algo ya natural, y entonces, está lejos de perpetuar la síntesis cultural; por el contrario, afirma los nacionalismos tanto culturales como de identidad. Es decir, para el proceso de hibridación se establecen los aspectos que entraran en fusión, de manera que, de forma indirecta, afianza y refuerza los aspectos que se quieren terciar en pos de la hibridación. Por lo tanto, las culturas e identidades que se encuentran en la región fronteriza, se diferencian unas de otras y, sobretodo, se posicionan listas y adiestradas para entrar en contacto,

²⁶ Herbert, Julián. “El norte como fantasma”. *Literal* (ene-jul 2006): 19-20.

en confrontaciones y en diálogo unas con otras.

Para los estudiosos de la región fronteriza que escriben desde ella y sobre ella, los planteamientos sobre la hibridación cultural y el multiculturalismo son, a la luz de los años 2000, proyectos del imaginario del fenómeno de la globalización. De manera que, como se ha mencionado antes, el gusto por algunos aspectos característicos de la cultura estadounidense, tanto como el uso de aquéllos, no aparece como una hibridación, sino como una traducción cultural. Eso lo expresa de manera acertada Humberto Félix Berumen en su estudio *La frontera en el centro: Ensayos sobre literatura*, publicado en 2005. En este estudio, Félix Berumen retoma el concepto de *semiosfera* desarrollado por Iury M. Lotman. A partir de esa noción, expone que “[a] la frontera hay que entenderla no a la manera de una malla o de un físico que aísla, sino, más bien, como una membrana protectora que aislando una determinada formación cultural permite asimismo el intercambio con el mundo externo” (18). A la frontera entre México y Estados Unidos la conceptualiza “como un espacio cultural entre dos universos semióticos distintos, entre dos semiosferas culturales diferentes que ahí se encuentran, y no sólo como el límite geopolítico que las separa. Eso sí, cada universo con sus propias singularidades y con sus propios códigos de traducción e interpretación cultural” (20).

Iury M. Lotman desarrolla el concepto de *semiosfera* a partir de una

analogía con lo que V.I. Verdnadsky se refiere a biosfera. Esta última es:

un mecanismo cósmico que ocupa un determinado lugar estructural en la unidad planetaria. Dispuesta sobre la superficie de nuestro planeta y abarcadora de todo el conjunto de la materia viva, la biosfera transforma la energía radiante del sol en energía química y física, dirigida a su vez a la transformación de la ‘conservadora’ materia inerte de nuestro planeta. (*La semiosfera* 22)

En ese sentido se puede considerar semiosfera a un universo semiótico estructurado por un conjunto de distintos textos y lenguajes que crean un continuum semiótico (23).

La semiosfera es de carácter delimitado, y uno de sus rasgos distintivos es la frontera: “[ésta] es la suma de los traductores ‘filtros’ bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman 24). De ahí el carácter cerrado de la semiosfera, el cual se evidencia en la imposibilidad del contacto con textos alosemióticos o no-textos. Entonces, para que éstos adquieran significación dentro de determinada semiosfera es necesaria su traducción al lenguaje interno de la semiosfera o, bien, semiotizar los hechos no-semióticos. De manera que para Lotman, “[l]a frontera es un mecanismo bilingüe que

traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (26). A continuación explica:

La función de toda frontera y película (desde la membrana de la célula hasta la biosfera como, según Vernadski, película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. (Lotman 26)

La frontera, en cualquier caso, resulta correlativa a la individualidad semiótica, y se puede argumentar que la semiosfera es una “persona semiótica” y, en ese sentido, el modo de codificación pertinente a la persona semiótica funcionará como frontera traductora. Sin embargo, cuando el aspecto de frontera es un espacio tangible (por ejemplo, Tijuana y Mexicali) ésta adquiere importancia espacial en oposición a un estado abstracto de signos. Para ilustrar este aspecto,

Lotman hace referencia a los grandes imperios de la antigüedad: en su necesidad de proteger y defender su frontera de los nómadas o bárbaros, asentaban en ella a tribus de esos mismos grupos culturales. Así, estas colonias asentadas formaban una zona de bilingüismo que aseguraba el diálogo y contacto semióticos entre los dos mundos (27). Con respecto a eso, podemos relacionar la alta concentración de población de origen mexicano en la frontera estadounidense. Que si bien la historia condicionó su espacialidad, desde el “hoy” podemos argumentar que estas poblaciones funcionan como elementos de traducción cultural en un sentido unidireccional de norte a sur. Por ende, podemos hablar de espacios interior y exterior, en donde la ubicación espacial influirá en la codificación de la traducción cultural.

Otro aspecto importante de la frontera es la autoconciencia semiótica, la cual funciona como mecanismo de separación entre semiosferas dadas: “[t]omar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas (Lotman, 28). En ese sentido la identidad cultural funciona como una semiosfera que se encuentra en contacto con la de “el otro lado” y se traduce, pero sobretodo, se separa. Para Jorge Bustamante, “[e]l vecino estadounidense es lo otro o lo que no soy yo” y explica que “frente a esa otredad del vecino, el fronterizo recurre a la reafirmación de los valores

tradicionales [...] Recurre, quizá intuitivamente, a los valores de su propia definición de mexicanidad, acicateado por el contraste de la otredad cultural con la cual está interactuando” (163-164). Sin embargo, aclara que esta afirmación de la identidad cultural no es exclusiva de los ciudadanos fronterizos, sino un mecanismo psicológico de autorreconocimiento cultural en referencia a otra cultura, y que ése se encuentra también en otras situaciones de contacto con lo extranjero.²⁷

Por su parte, José Manuel Valenzuela entiende que las identidades tanto de nacionalidad como culturales “son constructos históricos, procesos socioculturales que delimitan el mundo de vida de la población” (109). Asimismo añade que aquéllas “son cambiantes y construidas históricamente; no son algo *ya dado*, o inmutable. En esto radica la contingencia de las identidades” (109). De tal manera, Valenzuela Arce argumenta que, por ejemplo, la cultura chola y sus símbolos funcionan como elementos de resistencia cultural en el movimiento chicano y que “por mediación de los jóvenes de origen

²⁷ También aclara que la pérdida de identidad es posible cuando se entra en contacto con otra cultura. Es ésta “la peligrosa posibilidad del entreguismo de la población fronteriza” de la que habla José Manuel Valenzuela Arce en su estudio “Identidades culturales” (2000). Sin embargo, el mismo crítico señala que “en la frontera encontramos fuertes movimientos socioculturales de resistencia cuyos objetivos se encuentran permeados por la utilización de símbolos, imágenes y una recuperación histórica a partir de la cual se pondera la identidad frente al estadounidense” (*Decadencia* 116).

mexicano de los barrios estadounidenses son [los símbolos] decodificados e integrados al discurso, expresión gráfica y simbología del cholo en nuestro país” (117).²⁸ Ante lo anterior podemos enfatizar que la identidad cultural fronteriza funciona como esfera semiótica. En tanto que el joven cholo funciona como una frontera traductora del entorno exterior, la cultura mexicana la traduce para adaptarla a su semiosfera. Cabe destacar que desde la posición de observador, la cultura chicana en este ejemplo puede aparecer como periferia semiótica. Sin embargo, como se ha mencionado antes, la posicionalidad del observador definirá por dónde pasa la frontera de una cultura dada.

Así, por ejemplo, en los textos a estudiar en este trabajo se ve cómo en la novela *El gran preténder* (1992) de Luis Humberto Crosthwaite, “el Saico” (José Arnulfo) representa esa cultura chola traducida y transplantada a la ciudad de Tijuana. El amorío de “el Saico” con una mujer de otro “barrio”, Fabricia, es entonces *siuzhet* (trama) de la

²⁸ Valenzuela Arce explica que durante la segunda mitad de la década de 1980, el “cholismo” fue el fenómeno juvenil con mayor masificación en la frontera norte mexicana” (117). Para este contexto, el significado de la palabra *cholo* no debe confundirse con su valor dentro del contexto andino. A diferencia de la región andina, la cultura popular *chola*, se infiere, es un derivado de la cultura *pachuca* de los años 1940, así también como del Movimiento Chicano de la década de 1970 en Estados Unidos. Estos fenómenos culturales fungieron como resistencia cultural, por parte de los México-americanos, dentro de la sociedad estadounidense.

“novela de frontera” a la que alude Lotman cuando se refiere a *Romeo y Julieta*. En ese sentido, esta unión amorosa entre dos personas semióticas y los espacios culturales enemigos, pone en evidencia la articulación de la frontera. Por su lado, en los cuentos de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal, la semiosfera exhibe, como observaría Lotman, sus irregularidades en un nivel estructural: “la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico” (Lotman 31). De manera que esa transmisión de información, por medio de las fronteras internas, “[determina] generaciones de sentido y el surgimiento de nueva información” (31). De hecho, la obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, es así traducida y reinterpretada para dar un nuevo texto: “Golden showers (Platero y tú)”.

De manera que, tanto las personas como los textos representan “semiosferas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiosfera) como el espacio del diálogo (el todo de la semiosfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda” (Lotman 42).²⁹ Dicha propiedad se

²⁹ Lotman explica, a partir del estudio de N. N. Nikolaenko, “[l]a asimetría funcional del cerebro y las capacidades representativas”, las funciones del hemisferio derecho e izquierdo del cerebro. Indica que, en torno a las designaciones de los colores “los hemisferios derecho e izquierdo se comportan en esta cuestión de manera esencialmente diferente: el derecho, utilizando clasificaciones listas, extraídas de la

resuelve en el empleo del juego semántico y la continua creación de nuevas imágenes, tal como, Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal emplea la ironía y la hipérbole para pintar la angustia existencial de la posmoderna realidad mexicalense.

esfera de la lengua natural, y simplificándolas al máximo, traslada las denominaciones de colores a objetos del mundo exterior. El izquierdo actúa como si desconectara el enlace con los objetos externos y, trabajando en el vacío, mostrará la tendencia a una refinada inventiva en el dominio de las nuevas denominaciones y categorías clasificacionales. Sin embargo, esta actividad del hemisferio izquierdo, por lo visto, no es inútil; habiéndose liberado del control inmovilizante de la objetualidad, elabora un lenguaje de distinciones” (45).

CAPÍTULO 2

EL GRAN PRETÉNDER (1992): UNA NOVELA ENTRE FRONTERAS SEMIÓTICAS CULTURALES

Espacio y Tijuana

Gringos, mexicanos, españoles,
no importa quién sea,
Tijuana es una piruja
de la que puedes decir cualquier cosa.
Acercas de ella, cualquier cosa
puede ser comprobada.

Heriberto Yépez, *Tijuanologías* (2006)

La importancia del estudio del espacio frente a la “obsesión” del estudio de la historia, como Michel Foucault llama a la tradición de la historiografía en “De otros espacios” (1986), forma parte de un debate epistemológico que aterriza en distintos acercamientos. Éstos no sólo circulan dentro de las disciplinas sociales, sino que, también, se han desplazado hacia la teoría literaria y se reformulan en conceptos sobre el espacio topográfico y el tiempo. Por ejemplo, Mijaíl Bajtín teoriza sobre el concepto del *cronotopos* artístico literario, en donde los elementos espaciales y temporales se unen en un todo.³⁰ Por su parte, en *The Poetics of Space* (1964), Gaston Bachelard estudia los espacios

³⁰ Sullá, Enric. Ed. *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. España: Crítica, 2001.

íntimos (cajones, esquinas de la casa) para que, en una suerte de topografía, se realice, a su vez, un análisis psicológico (8-9). Para Maurice Blanchot, el espacio de la literatura es el texto como un todo, incluyendo el acto de leer y la experiencia de la escritura; por ende, el análisis del espacio se debe dar en relación con ambos el lector y el escritor (Véase: *Space of Literature*, 1982).

Otros postulados en referencia al estudio del espacio encuentran una conexión directa entre éste, la historia y los procesos socio-económicos: la geografía como resultado del desarrollo de la sociedad. Frederic Jameson en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) expone que “a political culture appropriate to our own situation will necessarily have to raise spatial issues as its fundamental organizing concern” (51). Por su parte, Edward Soja en *Postmodern Geographies* (1989) establece que

Modernization, as I view it here, is a continuous process of societal restructuring that is periodically accelerated to produce a significant recomposition of space-time-being in their concrete forms, a change in the nature and experience of modernity that arises primarily from the historical and geographical dynamics of modes of production. (27)

Bajo este principio, Soja explica que a la ciudad moderna no sólo se le reconoce como el centro de producción y acumulación de bienes, sino también como el espacio para la reproducción de una sociedad capitalista en donde la planeación urbana es críticamente conducida por el Estado para servir a la clase dominante. De manera que el orden del espacio urbano sirve expresamente al crecimiento del capital (95).

Para Humberto Félix Berumen las ciudades no sólo se identifican por sus características topográficas. Más allá, son el resultado de un proceso simbólico que forma parte del imaginario social que tiene anclaje en aspectos prácticos y funcionales de la vida: la economía y la política, entre otros (*Tijuana la horrible* 33). De modo que las ciudades presentan las siguientes dos cualidades:

- a) poseen una dimensión imaginaria: viven bajo la forma de imágenes sociales que las proyectan. Esto es, que podemos llegar a concebirlas no sólo como construcciones físicas, sino como generadoras de una cierta imaginaria social que las representa de múltiples formas o como portadoras de un cierto simbolismo configurado a partir de numerosas fuentes de información y de experiencias;

- b) se requiere comprender el concepto de imaginario urbano colectivo mediante el cual la ciudad se percibe, se valora y se establece la relación con lo real urbano: el espacio urbano se define también por factores sociales y simbólicos. (*Tijuana la horrible* 33)³¹

Dentro de ese proceso de construcción simbólica, “el espacio urbano se forma dentro de un sistema de referencias y de valores culturales que son comunes a un grupo particular” (*Tijuana* 35). Así que algunas de las percepciones codificadas sobre el espacio urbano “Tijuana” llegan a transformarse en mitos: Tijuana es el laboratorio de la posmodernidad, Tijuana es la casa de todos, Tijuana es “una ciudad en donde las venas cortadas del tercer mundo se desangran en el primero” (“La ciudad que recorro” 216). El laberinto de cantinas, farmacias, salas de masaje y prostíbulos así como una ciudad hedonista que ofrece licor, sexo y cualquier otra actividad que en otro país aparece como ilícita, esa es Tijuana.³²

³¹ Entre otras razones, porque en el problema de la significación de la ciudad tienen relevancia tanto los aspectos prácticos, funcionales, económicos y políticos como aquellos que pertenecen al plano de lo imaginario.

³² La imagen negativa de otras ciudades fronterizas norteamericanas no es algo desconocido. Para el caso de Ciudad Juárez véase: García Pereyra, Rutilio. *Ciudad Juárez. Tradición de una imagen estigmatizada*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010.

La reputación de Tijuana como ciudad de vicio se empieza a fraguar durante la década de 1920 cuando se instaura la Ley Volstead (ley seca) en Estados Unidos, la cual prohibía la venta y producción de alcohol en todo ese país.³³ La clausura de este mercado significó un crecimiento en las ventas del alcohol y otros productos enervantes en Tijuana.³⁴ Más adelante, esa Leyenda Negra se refuerza durante las guerras de Corea (1950-1953) y Vietnam (1955-1975) cuando elementos

³³ Según Félix Berumen “la primera licencia [para vender alcohol] fue otorgada el 15 de julio de 1915 a Antonio Elousa, quien construyó la llamada Tijuana Fair en lo que fuera el pueblo viejo de Tijuana. La licencia fue traspasada más tarde a un promotor norteamericano” (*Tijuana la horrible* 80).

³⁴ Por su parte, Lawrence A. Herzog señala en su estudio *Where North Meets South* (1990) que “[d]uring this time, Tijuana’s landscape and structure were further transformed in a manner that reflected the city’s increasing dependence on U.S. capital. The town witnessed the growth of industries, such as beer and wine production, tilted toward serving the growing clientele from the ‘dry’ counties of California. Downtown Tijuana was gradually overrun with gambling houses, bars, cabarets, and other entertainment establishments. Cabarets as the Foreign Club, Montecarlo, and Agua Caliente were built with U.S. capital and tended to employ only American workers, much to the dismay of Mexicans” (97). Sin embargo, esta visión, durante los años 20, también tiene su contraparte. En su estudio titulado “Los años 20s de Tijuana, una muestra de nacionalidad”, Marco Antonio Samaniego López se enfoca en el análisis del crecimiento de la región a partir de trabajos que no se constituían dentro de esa esfera lúdica. Este estudio hace hincapié en el desarrollo de sindicatos para los jornaleros y trabajadores de la construcción, estando estos últimos ligados indirectamente con la explosión mercantil de la época, pero que, sin embargo, fungieron como figuras ejemplares del nacionalismo posterior a la Revolución mexicana, lo cual intentaba reforzar el entonces presidente de la república Abelardo L. Rodríguez. (Véase: Samaniego López, Marco Antonio. “Los años 20s de Tijuana, una muestra de nacionalidad” *Piedra de toque*. Ed. Raúl Navejas Dávila. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 1989).

de la base militar naval establecida en 1944 en San Diego, California, cruzan hacia el sur de la frontera para divertirse “sin restricciones”.³⁵

En la novela *Los motivos de Caín* (1957) de José Revueltas, el protagonista, ex sargento, Jack Mendoza, deserta y se encuentra en el distrito comercial de “una ciudad desconocida del todo para él. Tiendas, farmacias cantinas, al estilo del ‘Far West’, que daban la impresión de no tener nada por detrás, en efecto como los escenarios de una película del oeste” (14). Jack se encuentra enajenado del lado de la Calle Mayor de Tijuana y lo que ve es:

Una multitud de seres existentes y definitivos, instalados dentro de su respectiva piel con un amor y un desenfado increíbles: vendedores de adormecida y codiciosa mirada; soldados ebrios, con goce de licencia, que miraban sin ver, los ojos perdidos dentro de las órbitas; un homicida que acabaría de dar muerte a su mujer y ahora miraba con aire melancólico a través de un escaparate; las prostitutas matutinas con el estupor de la borrachera en el rostro y los atormentados vestidos de falsa seda, marchitos y colgantes, como si alguien los hubiera asesinado la noche

³⁵ Sobre la leyenda negra en la narrativa de la frontera norte de México, véase Cota-Torres, Edgar. *La representación de la ‘Leyenda negra’ en la frontera norte de México: Gabriel Trujillo, Luis Humberto Crosthwaite y Rosina Conde*. Arizona: Orbis Press, 2007.

anterior sobre sus propios cuerpos; el banquero local que hablaba por teléfono con solapada excitación, concertando la cita con su amante para esa misma mañana, fiel a su práctica de engañar a la esposa únicamente a la hora en que están abiertos los bancos y él debiera encontrarse tras del escritorio de la gerencia; apostadores de carreras, agrupados en las esquinas con aire conspirativo, la mirada recelosa, mientras marcaban con una cruz el nombre de algún caballo en las columnas de su manoseado *Racing Form*; los muchachos del *Salvation Army*, con sus uniformes de paño azul, que ofrecían la caja de colectas a la caridad de los transeúntes, el brazo rígido, bisbiseando algo inaudible, como jóvenes Mercurios sin alas, inmóviles y morenos, a los que sólo les estuviera permitido mover los labios sin emitir sonido alguno. (21)

Si bien Revueltas ofrece una visión panorámica y psicológica de la gente que se encuentra en un espacio de Tijuana, la Calle Mayor, en la obra de Ovid Demaris, *Poso del mundo* (1970), las ciudades de la frontera, no sólo Tijuana, son un espacio en donde la comercialización del sexo alcanza un nivel bestial.³⁶ Demaris inicia su crónica sobre las

³⁶ La visión sobre México por parte del anglosajón norteamericano es materia temática desde la época de la Revolución Mexicana. John

ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos, desde Tijuana hasta Matamoros, con el monólogo de un merolico: “[p]sst, *psst*, señor. Ey, americano, *you want a leetle, yes? Come here, I tell to you something special. One minuto okay? You like girls, eh? I got this booteeful girl, very really terreefic girl*” (3). El comerciante continúa ofreciendo su mercancía, cada vez aumentando el tono de las propuestas hasta llegar a ofrecer el show sexual entre una chica y un burro y, también, un show homosexual. Finalmente, ante la falta de respuestas hacia la mercancía sexual, el comerciante ofrece el servicio de un dentista. A lo largo de su obra, Demaris hace hincapié en el aspecto hedonista y desorganizado –un paraíso para aquellos que poseen el umbral de lo libidinoso muy bajo.³⁷

La construcción imaginaria externa perpetúa el cliché de Tijuana como la ciudad del vicio iniciada en los años 1920. Durante los

Reed y su texto *Insurgent México* (1914) marcan la pauta no sólo para explicar México y su día a día, sino también como documento de periodismo cultural. En ese sentido, cabe señalar el trabajo de G.F. McHaley-Scully quien en su texto *El Cabrón* (1992) narra sus visicitudes en México, D.F., y en Brownsville, Texas, dejando expuesto así la relaciones culturales en susodichas zonas.

³⁷ Sobre los ofrecimientos del comerciante sexual, Demaris explica que “[t]his exotic proposition, repeated on every street corner from Tijuana to Matamoros, is the *tema máximo* of the border between México and the United Status, a sixteen-hundred-mile pleasure strip measurably oriented to gringos with low libidinal thresholds” (4). Otro de los escritores que perpetúan la noción de Tijuana como una gran cantina es Vizcaíno Valencia. En sus dos obras, *Calle Revolución* (1964) y *La madre de todos los vicios* (1965), Tijuana aparece como una ciudad desmoralizante y sin identidad.

años 70, los movimientos de liberación y experimentación sicodélicos más la guerra de Vietnam refuerzan el cliché. Durante la década de los 80 y 90, Tijuana experimenta, por un lado, el declive de sus atracciones lúdicas y, por otro, el renacimiento industrializado de la ciudad. Recientemente, otros aspectos negativos se le han adherido a la Leyenda Negra: el narcotráfico, y lo que deviene de ello como asesinatos y secuestros, entre otras formas de violencia. Sin embargo, esas concepciones, con su referente en la realidad, forman parte de una semiosfera con su propio sistema de códigos. Además, como lo señala Diana Palaversich en “La ciudad que recorro” (2002), esas visiones sobre Tijuana, y en general sobre las ciudades fronterizas, resultan reductivas y se desarticulan en las obras de escritores locales quienes presentan una visión más compleja de las ciudades de la frontera. Replanteando lo que Palaversich expone, estas visiones complejas resultan ser semiosferas con características propias.³⁸

³⁸ Algunos de estos autores son: Francisco Morales, Rosina Conde, Roberto Castillo Udiarte, Federico Campbell, Fran Ilich, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez y Rafa Saavedra, entre otros. Estos dos últimos se caracterizan por presentar una visión sarcástica de los mitos y leyendas que giran alrededor de Tijuana. Rafa Saavedra revira la leyenda del *donkey show* en el cuento “Where’s the Donkey Show, Mr. Mariachi!”, viñeta que abre el libro de cuentos *Buten smileys* (1997). El narrador explica: “[l]es confirmaron que es el lugar más feliz del mundo. Les hablaron de chicas caminando semidesnudas por la eterna e interminable acera principal. Les contaron sobre el surfing pendenciero en los clubes y cantinas, de borracheras míticas. Les susurraron al oído aquella vieja leyenda atrapa-stupid-gringos del

El propósito de este capítulo es exponer que Tijuana posee diferentes semiosferas referenciadas a un determinado tiempo y espacio específico como resultado de fenómenos históricos y sociales. En ese sentido, el segundo apartado trata de la obra de Luis Humberto Crosthwaite y expone que ésta exhibe distintos espacios con características culturales unitarias y elementos simbólicos como un código de ética y el lenguaje. Esto muestra que, tanto los personajes de sus obras como el autor mismo, llevan a cabo el proceso de traducción que se da cuando dichas esferas entran en contacto unas con otras por medio de una frontera-persona semiótica que tiene la habilidad de traducir textos entre esferas. El tercer apartado se centra en el análisis del *Barrio XVII* y sus atributos como semiosfera. De manera que el análisis parte de los códigos conductuales de la cultura *chola* inherente al *barrio*, además del estudio del lenguaje. El último

donkey show y ellos, como buenos hijos de la Middle America—jar heads, navy guns, white trash in cut-offs— se creyeron todo y emocionados llegaron a la city tras haber ensayado como pedir—‘one cerveza’” (7). Refiriéndose a la parafernalia de la Calle Revolución, antes Calle Mayor, Heriberto Yépez escribe: “[t]odos los símbolos del burro-cebra: el sombrero charro, el paisaje mexicanista, el rebozo, el carro alegórico, las figuras prehispánicas, son una ensalada artificial, un revoltijo de signos que se construyen pensando en la ignorancia y los clichés que el turista promedio tiene sobre la cultura mexicana y latinoamericana en general, para quien las guitarras y el toreo forman parte de nuestra identidad elemental. Al turista se le da lo que pida, como venganza a su ignorancia (77).

apartado se centra en el análisis de dos personajes, el Saico y la Cristina, y su función como fronteras traductoras.

Tijuana: las semiosferas de Luis Humberto Crosthwaite

Dentro de la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite (n. 1962) la ciudad Tijuana tiene un valor preponderante. Ésta no sólo es el escenario de sus cuentos y novelas, sino también el objeto topográfico que se expone por medio de semiosferas, en donde los personajes se encuentran en un ir y venir, entre el código y el lenguaje de la Calle Revolución, la Zona Roja, el mundo de las maquiladoras y el barrio.³⁹

En su primer libro de cuentos *Marcela y el rey al fin juntos* (1988), aparece el cuento “Where have you gone, Juan Escutia”, en donde Crosthwaite enfrenta la semiosfera del nacionalismo mexicano, supuestamente ausente en la frontera nortea, contra la de los turistas estadounidenses que van a buscar diversión a Tijuana. Para Edgar Cota-Torres, “[e]l texto ‘rescribe’ desde una visión fronteriza, la figura histórica, representante en México, de la heroicidad nacional de los Niños Héroe que resistieron la toma del Castillo de Chapultepec por

³⁹ Crosthwaite ha publicado los libros de cuentos: *Estrella de la calle Sexta* (2000), *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *No quiero escribir no quiero* (1993), *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las calles de su llanto* (1991), *Marcela y el Rey al fin juntos* (1988). Las novelas *El gran preténder* (1992) e *Idos de la mente* (2001), así como una biografía titulada *Lo que estará en mi corazón* (1992).

las tropas invasoras norteamericanas” (*La representación* 169). El resultado de dicha confrontación es una invasión alegórica por parte de los soldados anti-héroes (como los llama Cota-Torres): Bobby (el blanco), Jesús (el México-americano) y Jackson Washington (el negro). Éstos que se enfrentan al héroe fronterizo. Finalmente, la invasión fracasa en el momento en que los “invasores” no logran traducir los códigos de la semiosfera de la Calle Revolución y la Zona Roja: una parodia de la leyenda negra creada precisamente para ellos.⁴⁰ Los “tres soldaditos”, como los llama Crosthwaite, regresan derrotados al norte: “[o]ne little, two little, three little gringos regresan a su país” con una resaca a cuestas (35).

En “Todos los barcos”, cuento que aparece en *Estrella de la Calle Sexta* (2000), Ken, un joven estadounidense y virgen, pasa al lado sur de la frontera para festejar su cumpleaños número dieciocho en compañía de su hermano y varios amigos. La semiosfera de la Calle Revolución aparece de nuevo, puesto que el hermano ha arreglado con Yvette, una prostituta, la iniciación sexual de Ken. La visión que Crosthwaite presenta en este cuento es mucho más íntima que la

⁴⁰ Cabe aclarar que la Calle Revolución y la Zona Roja son lugares colindantes del distrito llamado el Centro en la ciudad de Tijuana. La Calle Revolución corre de norte a sur, empezando desde la línea divisoria y llegando hasta el Boulevard Aguacaliente. La Zona Roja se sitúa en la Calle Primera o Coahuila, también conocida como Cagüila, por la terminación *güila* que, entre otras acepciones, tiene la de piruja, prostituta, zorra y otras.

expuesta anteriormente. Aunque Ken intenta escapar de los juegos lúdicos del placer, vuelve al bar en donde Yvette lo espera. Finalmente, se deja seducir por el deseo: un signo cultural de esa semiosfera.

En ambos textos presentados, los personajes invasores fracasan y sucumben por la inhabilidad de funcionar como fronteras semióticas, es decir, traductores de los códigos semiótico-culturales. Como lo señala Lotman, el tomar autoconciencia semiótico-cultural significa reconocer la contraposición de otras esferas (*La semiosfera* 28). En estos casos, se puede decir que la semiosfera Calle Revolución y Zona Roja es una en donde se ponen en contacto los turistas estadounidenses y el ciudadano fronterizo.

Otra de las esferas semiótico-culturales que Luis Humberto Crosthwaite presenta en su narrativa es la característica de la ciudad como portal hacia otro país. En su obra de relatos *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), la esfera en donde rige la leyenda negra se encuentra alejada de un nuevo espacio: el cruce fronterizo, legal e ilegal. El narrador da algunas recomendaciones desde su experiencia personal, pero lo que se destaca en estos relatos es la autoconciencia del cruce y su valor cultural. Dentro de esta esfera se encuentra el tedio que significa hacer fila, carro tras carro, esperar el turno para cruzar legalmente, el enfrentamiento con el trabajador del gobierno

estadounidense y, en definitiva, el desgaste psicológico que representa la inmovilidad de la espera previa al cruce.

Una de las características de la semiosfera, tal como lo explica Lotman, es precisamente la frontera que funciona como filtro traductor por medio del cual un texto se traduce a otro lenguaje o lenguajes (*La semiosfera* 24). De manera que Luis Humberto Crosthwaite funciona como frontera al traducir textos fuera de una semiosfera dada. Esto no solamente en las narrativas antes mencionadas, sino también al traducir en su novela *El gran preténder* (1992) la cultura del *cholismo* de Estados Unidos al *Barrio XVII*.⁴¹

Una semiosfera cultural: el Barrio XVII del Saico en Tijuana

La primera novela del oriundo de Tijuana, Luis Humberto Crosthwaite, a quien Miguel G. Rodríguez Lozano cataloga como escritor de la frontera que escribe desde y sobre ella, originalmente se publicó por

⁴¹ Uno de los principios de la frontera, dentro de una semiosfera, es que al momento de tener una autoconciencia semiótica, es decir, “[t]omar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada” (*La semiosfera* 28). Sin embargo, Lotman también explica que cuando la frontera tiene un carácter espacial, territorial, ésta funciona como *buffer* que transforma la información. Con ese respecto, “las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos” funcionan como traductores, en ese sentido, por su ocupación de escritor, Crosthwaite pertenece a dos mundos, y por ende funciona como traductor.

entregas en el suplemento *Inventario* del *Diario 29* con el subtítulo de “Crónica de cholos en 42 capítulos”. Esta entrega sistemática se refleja en la narración sesgada que presenta la novela. Dicha fragmentación permite, a su vez, la narración desde varios momentos temporales y el entretreído de varias tramas.⁴² Para Jeffrey N. Lamb,

The fragmented narrative of the novel, the presentation of the protagonist (el Saico), and the use of a communal voice are all techniques that Crosthwaite employs to negotiate the ideological borders presented in his work. In this way he is able to engage a dialectic between the barrio, its historical roots, and its Other—the U.S side of the border”. (“Cholo Identity” 26)

Por su parte, Félix Berumen explica que Crosthwaite presenta “la posibilidad de adentrarnos en la manera de ser de este grupo de jóvenes [cholos] que durante buena parte de los años setenta y ochenta se distinguieron por sus actitudes irreverentes y por la singularidad de su vestimenta” (*De cierto modo* 179), recuperando así la cultura de los cholos. Sin embargo, aclara en segunda que ésta no es una novela testimonial ni pretende hacer una especie de documental sociológico.

⁴² Félix Berumen señala que, entre otras, algunas de las características de los relatos de Luis Humberto Crosthwaite son la concisión narrativa, el minimalismo de su narrativa, el ritmo verbal y los personajes que “recuerdan, en una versión imaginaria y lúdica, a las figuras legendarias del rock (el Elvis, la Janis)” (*De cierto modo* 44).

De manera que, Luis Humberto Crosthwaite se aleja de la Tijuana mítica y se desplaza a nuevas topografías: el barrio, su cultura chola y los signos culturales inseparables de ese universo.

La novela se inicia desde la nostalgia hacia lo que era el *barrio*: “El Saico no está, el Mueras no está, el Chemo no está. Se sabe: la raza de hoy ya no es tan desmadrosa, la raza ya no se divierte, la raza no la pasa bien como antes. Dicen los batos de entonces que ya están viejos para esas ondas, que ya no le hacen al desmother” (11). Más adelante: “[e]l Barrio como que si ya no es el Barrio, tú sabes, se acabó el desmadre. Se acabó el pedo. Se apagó” (53). Sin embargo, la mayoría de la trama se narra desde algún momento en la década de 1960 o 1970, excepto en los capítulos 1, 3, 9, 19, 21, 33 y 35, en los cuales el narrador hace remembranzas sobre el *barrio* o alguno de los personajes que ha desaparecido de éste.

Esta semiosfera, llamada *Barrio XVII*, tiene un sistema de valores culturales bien definidos. La novela se inicia con una especie de prólogo que, a base de su propio lenguaje, se autodefine y explica la base de ese sistema; esto a su vez funciona como premonición: “[e]l Barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta. Y el que no lo respeta hasta ahí llegó. Si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo” (9). La novela cierra con la misma sentencia, dando cohesión a las diferentes tramas: la venganza del barrio por la

violación de Cristina y la golpiza que recibe Fabricia por parte de la China cuando aquélla se mete con el novio de ésta, por meterse con el Saico.⁴³ El *barrio*, entonces, es más que una situación topográfica que abarca la esquina de la licorería “El Cacto”, el taller “El Pocho” en donde trabaja el Saico, es, también, cada uno de los integrantes de la clica (pandilla): los cholos.

El valor sígnico del *barrio* tiene anclaje en fenómenos históricos, tales como la modernización que resulta, entre otras cosas, en la urbanización del espacio y las relaciones de poder que devienen de la planeación de dichos espacios urbanos.⁴⁴ A principios del siglo XX se empieza a marcar la pauta entre la planeación y el mercado de bienes raíces, de manera que se dan fenómenos de marginación económica y de ahí, surge el desarrollo de un barrio, como arrabal, villa, favela y ciudadela en sus acepciones latinoamericanas. En el caso del *Barrio XVII* del Saico, la marginación se da en un sentido de clase económica; sin embargo, en *El gran preténder*, la raíz de esta representación del

⁴³ Es preciso señalar que el narrador no siempre utiliza el artículo definido para referirse a Fabricia, símbolo de pertenencia a una cultura más educada, sin embargo esto cambia cuando la China le da una golpiza, entonces la Fabricia baja de nivel. Mientras que al resto de los personajes los pone en un nivel inferior al utilizar el artículo con antecedente al nombre.

⁴⁴ Cabe señalar que el barrio es tema recurrente dentro de la literatura, con sus variantes lingüísticas, como en el caso del *arrabal* que Jorge Luis Borges menciona en sus poemas a Buenos Aires. En la literatura chicana el barrio es un eje temático representado constantemente.

barrio se encuentra en las formaciones urbanas de mexicanos y mexicanoamericanos en Estados Unidos que experimentaron un desplazamiento tanto racial como de clase económica.⁴⁵

De manera que es imperativo dilucidar la formación de la cultura mexicana en Estados Unidos para un mejor entendimiento de su traducción cultural en grupos jóvenes al sur de la frontera. De acuerdo con Juan Gómez Quiñones, el período que comprende de 1900 a 1920 funge como etapa formativa en Estados Unidos. Por un lado se empiezan a considerar aspectos como la inmigración, la dicotomía urbano-rural, la urbanización, la síntesis cultural, la desaculturación y el desarrollo de la conciencia. Por otro, en base a la economía y a las relaciones de clase y de poder, se dan fenómenos como la explotación, la resistencia, la represión, el sectarismo en la comunidad y la búsqueda de emancipación cultural y de poder político. Sin embargo, enfatiza que las dos características principales son la emigración y la urbanización (“La comunidad mexicana” 51). Si bien la Guerra México-Americana finalizada con la adhesión de una gran parte del

⁴⁵ Para más información sobre la configuración urbanística del barrio véase: Díaz, David. *Barrio Urbanism: Chicanos, planning, and American Cities*. New York: Routledge, 2005. Además, Villa, Raúl Homero. *Barrio Logos: Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*. Austin: University of Texas Austin, 2000. Asimismo para una lectura más profunda sobre los procesos migratorios véase: Villa, Juan. *Coyotes en el cine fronterizo*. Arizona: Hispanic Institute of Social Issues, 2011.

territorio mexicano a Estados Unidos y la reubicación de la frontera geopolítica, trajo consigo, también, la incorporación de ciudadanos mexicanos al sistema estadounidense, durante los años de la Revolución Mexicana (1910-1917) la situación económica y social virulenta que se vivía en México, fomentó la emigración hacia el suroeste estadounidense.⁴⁶

Más adelante, durante la década de los 1940 y la Segunda Guerra Mundial, la emigración mexicana continúa debido a la demanda de mano de obra bajo el convenio del Programa Bracero (1942-1964). Miguel Montiel explica que “[e]n los años de la guerra, de 1940 a 1949, el incremento [en la migración] fue apenas de 54 000” (“Un perfil 82”).⁴⁷ Durante este período los centros urbanos mexicanos en los Estados Unidos experimentaron un gran crecimiento y además, la Segunda Guerra Mundial también produjo una “regimentación cultural” (65).⁴⁸ Por ejemplo, la incorporación de la mujer a la esfera laboral y una revisión del orden de género y social. Otro fenómeno

⁴⁶ Miguel Montiel, en su estudio “Un perfil del pueblo chicano” (1977), explica que “[d]urante la Revolución, aproximadamente 200 000 mexicanos pasaron a los Estados Unidos” (*La otra cara de México* 82).

⁴⁷ Montiel señala, a su vez, que el período de mayor emigración fue de 1920 a 1929, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, en donde unos 490 000 mexicanos ingresaron a Estados Unidos.

⁴⁸ Para cifras más detalladas, veáse: Griswold del Castillo. *La familia: Chicano Families in the Urban Southwest, 1898 to the Present*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1984.

cultural que se dio, sobretodo, entre la juventud de origen mexicano, fue el surgimiento del *pachuquismo* o, también llamado *zoot suit*.

Los *pachuchos*, entonces, crearon su propio estilo de vida a base de una simbología cultural que iba en contra de la cultura hegemónica estadounidense.⁴⁹ Para Octavio Paz, este grupo cultural, más allá de ser “uno de los extremos a que puede llegar el mexicano”, son seres que, “[i]ncapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza”, recurren a una “exasperada afirmación de su personalidad” como respuesta a la hostilidad del ambiente (35). Por su parte, Valenzuela Arce expone que “[e]l pachuco es claramente un producto fronterizo que surge envuelto en notas de *swing*, *boogie* y de mambo. Emerge como respuesta al racismo al cual se enfrentaban el chicano y el mexicano inmigrante en el contexto discriminatorio en Estados Unidos de los años cuarenta y cincuenta” (*A la brava* 38).

Algo no bien conocido, por otro lado, es que el *pachuquismo* también se da y se desarrolla del lado mexicano de la frontera, sobretodo en Chihuahua y Baja California, especialmente en Ciudad Juárez y Tijuana. En esta última ciudad, se localiza en las colonias Libertad y Morelos (*A la brava* 44). De manera que la expresión cultural del *pachuco* es el antecedente del *cholismo* en las décadas de

⁴⁹ Cabe señalar que una de las expresiones culturales chicanas gira alrededor del pachuco es el drama de Luis Valdes, *Zoot Suit* de 1979, después traducido a film en 1981.

1980 y 1990. Este último exhibe algunas variantes en tanto a la vestimenta; sin embargo, en el resto de sus características hay dos correlaciones entre ambas culturas populares: el significado de *barrio* y el lenguaje *caló*. El desarrollo de ambas expresiones culturales, a lo largo de la frontera resulta, en un primer plano, a razón del constante contacto, y también por el retorno de muchos ciudadanos mexicanos a las ciudades fronterizas después de vivir algún tiempo en Los Ángeles o El Paso.

Como se ha señalado antes, el *cholismo* es un fenómeno consecuente al *pachuquismo* y, suponemos, coetáneo al postmodernismo. En su estudio “Mexican Cultural Identity in a U.S. city”, Valenzuela Arce explica que:

Cholismo highlights, above all, the use of symbolic elements as a way to delineate the cultural profile of what is Mexican, as flamboyant form of recovering and reinventing the past, and as a reserve of resistance for the Chicano movement. Elements such as murals, drawings, and tattoos were used by the movement to exhibit its loyalties and to demarcate its allegiances. (92)

Por otra parte, el *barrio* se define como un espacio de marginación social en donde los códigos de la ética y la moral entre los

ciudadanos son fundamentales. David Díaz lo define de la siguiente manera:

El barrio—the central space, culture, conflict, and resistance of and within—is the foundation of Chicana/o urbanism throughout the United States. Both as a reality and a representation, it encompasses myriad interpretations. In terms of spatial relations, it is historically a zone of segregation and repression. Uneven development, inflated rents, low wage labor, lack of housing, and the worst abuses of urban renewal best characterize barrios in the arena of urban policy. Conversely, within the context of everyday life, *el barrio* is the reaffirmation of culture, a defense of space, an ethnically bounded sanctuary, and the spiritual zone of Chicana/o and Mexicana/o identity. It is a powerful, intense space that has defined the independence and resistance of a culture that predates Euro-American influences on city life and urban form. (*Barrio Urbanism* 3)⁵⁰

⁵⁰ En su estudio “Mexican Cultural Identity in a U. S. City”, José Manuel Valenzuela Arce explica que “[t]he barrio of East Los Angeles is not only a space for the social interaction on which common interests are built, but it implicitly maintains a vigorous cultural production and

El *barrio* se convierte, además, en un espacio en donde los grupos juveniles encuentran una forma de expresión cultural y un *modus vivendi*, especialmente la cultura chola.⁵¹ Tal como menciona Valenzuela Arce, “[l]a forma ‘natural’ de organización entre los cholos se da a través del barrio, el cual se ubica y delimita geográficamente en una determinada área, dentro de la cual se manifiesta el dominio de un grupo de jóvenes que se reclaman de él” (*A la brava* 80). Asimismo, dentro de la cultura chola hay sistemas de organización en donde se dan agrupamientos como *la clica* o *ganga*, “las cuales se refieren ya sea al grupo de cholos que conforman un barrio, o a un determinado número de jóvenes en un barrio que se identifican más entre ellos que

reproduction where the *nosotros* (we) embraces people who share a language, worldview, life-style, and social status. At the same time, residents perceive that in the United States these identifying characteristics are associated with living conditions that are inferior to those of the Anglo population (*Common Borders* 81).

⁵¹ En su estudio *¡A la brava ése!* (1988), Valenzuela Arce presenta un amplio estudio sobre la definición de la palabra *cholo*. Además de presentar su acepción sudamericana, se presentan otros posibles orígenes. Entre ellos algunos se fundamentan en las culturas mesoamericanas, como Xólotl. Xolo viene del náhuatl y es apócope de xoloescuintle (perro mudo). En Guatemala y algunas regiones del istmo de Tehuantepec, Chol se dice que es el indio que pertenece a la familia de los mopones. Al norte de México, en Chihuahua y Coahuila, los cholollanos son los indios de Cholollan (hoy Cholula), mientras que los cholomos es un grupo aborigen de esa región. El término también tiene sus acepciones peroyativas tanto en América del sur como en México. Explica Valenzuela que “la palabra cholo ha sido retomada por grupos de jóvenes para autodefinirse. Son grupos marginados que se identifican con una expresión que tradicionalmente ha definido al de ‘hasta abajo’. El cholo se asume como tal, y en la integración se incorpora el reto, ¡cholo...y qué!” (60).

el resto” (83). De manera que el *barrio* representa unidad y colectividad, aún cuando no todos los habitantes formen parte de cierta clica. Lo anterior se muestra en referencia al Rigo, a quien el Saico golpeó a petición de su mujer, se cuenta que: “[e]l Saico lo conocía como a toda la raza del Barrio, no era homboy pero era raza, no era clica pero era de por ahí” (*El gran* 45). Ése también era el estatus de Cristina pues nunca se sintió a gusto con la cholada (69).

Sin embargo, cuando el *barrio* se entera de que violaron y golpearon a la Cristina, brota un ambiente de protección y defensa que lidera el Saico: “[e]n el Barrio no hay jefes. En el Barrio somos carnales. Homeboys. Raza de acá. Pero el Saico es el más felón y eso se conoce” (*El gran* 37). Los “homeboys” se sienten también agraviados no sólo por lo que le han hecho a la Cristina, sino también porque la ofensa fue perpetuada por alguien de otro barrio, pues según el Mueras, ella andaba con “una bola de mamones, cremas, pendejos” (37). Así, surge un ambiente de vendetta: “[l]os cholos están ahí reunidos, en el borlo [reunión, fiesta] del Chemo, y se siente algo que arde. El calor se levanta con chispas y trueno como leña vieja, y las chispas se elevan al cielo hasta desaparecer” (37).

Esa imagen sirve, en un primer plano, para demostrar la unidad colectiva de los miembros de la clica: el Mueras, el Chemo y el Saico se reúnen alrededor de una fogata, y hablan sobre lo que sucedió a la

Cristina. En un segundo plano, funciona como metáfora y premonición de lo que les sucederá cuando encuentren venganza. El calor representa la ira ante lo ocurrido: “[e]s que ta cabrón lo que hicieron con la Cristina, socio, me cae”, dice el Mueras (37). Los truenos como leña vieja significan el enfrentamiento con el responsable, el Johnny:

–Bájese de la ranfla, socio.

El Johnny no sabe qué pedo. Mira al cholo grandote. Ni madre que se baja. sube la ventana, intenta subirla pero el Mueras lo agarra de la corbata y empieza a jalonearlo.[...] El Johnny se zafa, abre la guantera y lo inesperado, saca una fusca: dos o tres balazos en la panza del Mueras. Enciende el carro y arranca de un acelerón con el típico ruido de llantas rozando el pavimento. Los cholos se bajan corriendo y suben al Mueras (sus ojos abiertos abiertos, su respiración agitada). Comienza la persecución. El Johnny busca la salida hacia el bulevar pero los cholos lo alcanzan, se le cierran, golpe de carros. El Johnny se estampa contra un poste. El movimiento es veloz, los cholos se bajan. El Johnny trata de salirse del caro. Correr, correr, lejos , su idea. Demasiado tarde. La pistola en el suelo. El Johnny en el suelo. El Johnny golpeado. ¿Está muerto? Me vale. Golpes golpes. ¿Se

mueve? Patadas cadenas velocímetros. Y qué. Golpes golpes. El Saico dice que ya es hora de irse. (79)

En consecuencia, las susodichas chispas que se elevan al cielo y desaparecen son ellos mismos, puesto que después del incidente con el Johnny, quien resultó ser hijo de alguien importante, la vigilancia al *Barrio XVII* se incrementa. La policía patrulla día y noche llevando a cabo redadas: “[d]el Saico, del Chemo y de otros, ya nunca se volvió a saber. Han pasado veinte años desde entonces” (85). De esta manera se cierra una de las tramas de la novela.

El otro aspecto cultural que se encuentra en la semiosfera del *barrio* en *El gran preténder*, para analizar en este estudio es el lenguaje. La novela exhibe un vocabulario cuantioso del *caló* y, aunque usualmente se piensa que el lenguaje que los méxicoamericanos han desarrollado como símbolo de pertenencia y de identidad cultural es el *spanglish*, el *caló* es una práctica de la resistencia social y cultural. Por un lado, las teorías de síntesis cultural o hibridación hacen hincapié en el uso de la interferencia del inglés y la contaminación del español en la frontera (Patricio Bayardo). Por otro, como se ha mencionado en el capítulo anterior, el uso del idioma inglés no es resultado de una hibridación cultural, sino de la posibilidad de una exposición al idioma vecino. En realidad, el *spanglish* no es el lenguaje del barrio, sino el *caló*.

La definición de esta palabra nos lleva a que es un tipo de dialecto utilizado por los gitanos y criminales. Sin embargo, en relación con la cultura chicana, Fernando Peñalosa define otro caló, uno de resistencia sociocultural:

The term *caló* refers to the jargon or canto of the underworld or youth gangs. Among Chicanos it has been adopted as well by some non-delinquent youth. Its use does not necessarily correlate anti-social activities, although many, particularly, older Chicanos assume it does. (“Chicano Multilingualism” 84)

Por su parte, Adolfo Ortega, concluye su minucioso estudio sobre la construcción semiótica del caló y explica:

Because the relationship of words to the extralinguistic World seems to precipitate deeper characteristics, Chicano Caló is finally interpreted here as being an urban variety of the Spanish language, of dialectal dimension, reflecting and refracting sociohistorical forces as its determinants in a class struggle. Defined descriptively Caló is a sociolect combining elements of standard Spanish, vernacular Spanish, borrowing from English, and reflecting a working class structure. Chicano Caló, and the word signs as its components, both written and spoken, emerges as communication that ‘questions’ previous signifying systems, often renewing them

(overcoding) and sometimes destroying them (undercoding, inventing). (*Caló orbis* xxiii)⁵²

En su estudio “Pachuco: the Birth of a Creole Language” (1968), Rafael González afirma que se puede rastrear el origen del caló entre los mexicanos que emigraron a Estados Unidos durante la Revolución Mexicana. De hecho, la primera producción literaria donde se exhibió este tipo de lenguaje fue en la novela *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen* de Daniel Venegas, publicada en 1928. En esta obra, aparecen términos como “camello” y “jale” para referirse al trabajo.⁵³

Algunas de las palabras que dan cohesión al sistema cultural del *barrio* en la novela *El gran pretender* son las siguientes⁵⁴:

| | |
|-----------|--|
| felón | Chingón, valiente |
| desmother | Variación de desmadre, en donde se sustituye el lexema “madre” por |

⁵² Axel Ramírez identifica cinco variedades del caló durante los años veinte: 1) el español estándar; 2) el inglés hispanizado; 3) los americanismos coloquiales; 4) los nuevomexicanismos coloquiales; y 5) el caló (“El folklore sociolingüístico” 536).

⁵³ Para las definiciones, véase: Ortega, Adolfo. *Calo Orbis: semiotic aspects of a Chicano language variety*. Nueva York: Peter Lang, 1991; Valenzuela Arce, José Manuel. *¡A la brava ése!*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 1988; Hernández-Chávez, Eduardo. *El lenguaje de los Chicanos: Regional and Social Characteristics Used by Mexican Americans*. Andrew D. Cohen, Anthony F. Beltramo Eds. Arlington: Center for Applied Linguistics, 1975.

⁵⁴ El significado de estas palabras se han adaptado del glosario que Adolfo Ortega analiza en su estudio *Calo orbis* (1980) y el estudio de Valenzuela Arce en *A la brava* (1988).

| | |
|---------|---|
| | su equivalencia en inglés: “mother”. “Ruin, wreck, mess”. |
| tumbar | Quitar, “to steal another’s girl”, “to spend the time with another’s girl”. |
| guaifa | Wife, con pronunciación en español y el gramema flexivo de género femenino. |
| jaina | Del rumano “jana”. “Girlfriend, sweetheart”. |
| guachar | “to watch, to see”. Derivación del verbo inglés “watch” a la construcción del infinitivo en español (lema) y pronunciación en español. Se conjuga |
| homboy | Origen del inglés “homeboy, buddy”, “barrio buddy”. Con variación de “homi”. |
| bato | “dude, guy, fellow”. Origen del español: “rustic man, rogue; simpleton”. ⁵⁵ |
| rolado | “to knock out, to go to sleep”. Del latín “rotullare”, “to roll”, en inglés. |
| chante | Casa, en inglés “chanty”, variación de “shantey”: del francés canadiense “chantier” que significa cabaña. ⁵⁶ |

⁵⁵ Según George C. Barker, esta palabra tiene su origen en el dialecto nuevomexicano, en donde significa “sweetheart” (“Pachuco: An American-Spanish Argot” 187).

⁵⁶ *Felón* y *chante* no aparecen en el glosario de Ortega ni el de Barker. Sin embargo, Valenzuela Arce sí las identifica como parte del argot *pachuco*.

| | |
|-----------|-----------------------------|
| | |
| cotorrear | “to gossip, joke, prattle”. |

Las fronteras semióticas en el Barrio XVII: el Saico y la Cristina

Como se mencionó en el capítulo anterior, toda semiosfera presenta un carácter semióticamente delimitado llamado frontera. Según Lotman, “el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica.

En este sentido se puede decir que la semiosfera es una ‘persona semiótica’” (*La semiosfera* 25). Además, la persona como frontera, en términos semióticos, se ha redefinido de acuerdo a los fenómenos histórico-culturales que, asimismo, dependen del modo de codificación.

Así, por ejemplo, y en un sentido más amplio, el Saico adquiere un valor colectivo cuando el Barrio y lo pertinente a éste son inclusivos a su persona. Por otro lado, la persona semiótica también funciona como individuo independiente.

De manera que el propósito de este apartado es precisar las funciones de los personajes que se consideran como fronteras semióticas individuales: el Saico y la Cristina.

Como se vio anteriormente, el *siuzhet* que presenta Luis Humberto Crosthwaite es de la novela de frontera del tipo de *Romeo y Julieta* en donde una unión entre dos personas semióticas une dos espacios culturales en contraposición. Sin embargo, la autoconciencia

semiótica que presentan los personajes del Saico y la Cristina, contrario a funcionar como elementos de traducción y de unión, funciona como un elemento de separación puesto que se toma “conciencia de la especificidad y la propia contraposición a otras esferas” (28).

De modo que la Cristina siempre apareció consciente de que no pertenecía a la semiosfera del Barrio XVII. Salía con chicos que no eran de la colonia y cuando sus padres la enfrentaban por llegar después de la media noche, “[l]a Cristina también gritaba que la dejaran en paz, que buscaba una mejor vida, que si ellos querían verla de chola, de vaga, sin futuro” (59). Además, el narrador nos explica que

Cristina nunca se sintió a gusto con la cholada. Al principio sí, la jugaba a ser chola y era compa de la China y de toda la raza. Después ella encontró su onda fuera del Barrio. Buscó trabajo en un banco, comenzó a vestirse crema: se perfumaba, usaba zapatos de tacón. Agarraba esa onda pero luego regresaba con las cholas. A las rucas no les pasaba que estuviera cambiando como si no supiera lo que buscaba. O eres chola o no lo eres, la onda es sencilla. Se lo dijeron: si eres chola te reportas con la raza,

si no eres chola quédate en tu cantona y vete con otras
viejas, con nosotras no tienes nada que hacer. (69)

Cuando la Cristina lee la noticia sobre la violación y golpiza que recibió niega su cualidad de chola. De manera que Cristina, como persona semiótica, en lugar de unir su semiosfera, el *Barrio XVII*, con la semiosfera de Johnny, un chico que estudia en el otro lado estas se separan, pues Johnny pertenece a un universo distinto al de Cristina. Él, tiene carro del año y pasa los fines de semana en la Cacho (una colonia de clase media alta en Tijuana) y estudia en el Southwestern en San Diego. El resultado es, como lo hemos mencionado, el ultraje que sufre que, como acto semiótico, funciona como revelador de las relaciones de poder entre semiosferas y, más aún, deja entrever las dinámicas del mundo jurídico. En tanto que no se persigue el delito que se le cometió a la Cristina, pero sí el que sufrió el Johnny a manos del Saico por su afrenta.

Por otro lado, el Saico presenta una dualidad como persona semiótica, en primera instancia su colectividad en el *barrio* y en segunda como persona individual. El Saico es un mecánico automotriz que está casado con la China. Según el narrador, es un seductor de las muchachas del Barrio; además “[s]u filosofía de la vida es: ‘El que no pitea [beber alcohol] anda mal, al que no le gustan las viejas anda mal, el que no escucha a Los Platters anda mal’ [...] No es feliz pero se

acerca a la felicidad como otros se acercan al fútbol los domingos. La disfruta, le da importancia pero sabe que el lunes se tiene que levantar a jalar [trabajar] en el taller”. En su propio nombre lleva la definición de su persona, pues le apodaron el Saico que es la pronunciación en español de *psycho*, informal para la palabra *psychopath*, en inglés. Que significa una persona que padece de una anomalía psíquica. Recibe este apodo porque golpeó a alguien con una cadena de tiempo en un transe psicopatológico.

El Saico se siente atraído por Fabricia, una chica de dieciocho años que, aunque vive en el barrio, no se relaciona con los cholos. Describe el narrador: “[p]ero la Fabricia es apretada, a nadie le habla, con nadie se mete, sus compas [amigos] son raza de otros barrios. Ella camina delante de los cholos y se para en la esquina para esperar el camión. Los cholos no pierden el tiempo y de volada le hablan de cosas de amor: mamacita, preciosa, uf uf, aquí estoy, mi reina. Ella los mira desafiante. Los cholos no se acercan, guardan su distancia” (51). El único que se atreve a hablarle a la Fabricia es el Saico y se suben juntos al camión. La trama se complica cuando la China, esposa del Saico, se entera, por medio de su prima Carlota, que la Sufris vio al Saico con Fabricia afuera de la casa de ella (39). La China está consciente de que el Saico es coqueto: “Y una vive con el Saico y una sabe que el Saico no es un santito, pero una nunca se prepara para

estos rollos y menos como para pensarla desde antes y saber si le va gritar a su bato o se va a madrear [golpear] a la pinche vieja y seguro son las dos cosas pero ahorita quiénsabe” (40). Finalmente, la China y sus amigas le dan una golpiza a Fabricia y ésta, sangrando, moreteada y con la blusa rota, se levanta del piso y se va a su casa. Del ese incidente, no se habló nunca más. Se sabe que la China se fue a Estados Unidos y que no ha vuelto al *barrio*. De esa manera concluye la interacción entre estas esferas: la mujer chola y la mujer de otro estilo de vida.

De manera que, tal como lo explica Lotman, cuando la frontera tiene un carácter territorial ésta funciona como un mecanismo *buffer* que traduce información. En ese sentido, la espacialidad de la frontera entre México y E.E. U.U. no sólo se revela por la topografía “Tijuana”, sino que su función divisoria, en términos geográficos y culturales, realza las cualidades de traducción que resultan, como hemos mencionado, de la experiencia del mexicano en el barrio estadounidense durante la década de los 1940 y la contracultura de una traducción del *cholismo* en Tijuana. De manera que las personas que pertenecen a dos mundos, en este caso, la cultura mexicamericana de Estados Unidos, y la cultura de los repatriados inmigrantes mexicanos en Tijuana, establecen una periferia territorial.

Por otro lado, el desarrollo de ambos casos, del *pachuquismo* y del *cholismo*, a lo largo de la frontera resulta, en un primer plano por el constante contacto, pero, también por el retorno de muchos ciudadanos a las ciudades fronterizas. Uno de los fenómenos que marcan el intercambio y traducción cultural es el programa *Operation Wetback* que se pone en marcha el 10 de junio de 1954, en su primera fase, y el 17 de junio del mismo año, en la segunda. Este proyecto que buscaba repatriar a los “espaldas mojadas” o *wetbacks*, que se habían establecido durante el Programa Bracero y subsiguiente a la terminación de éste, presentó 4. 403 aprehensiones en el área de Los Ángeles, y subsiguiente repatriación, entre el 17 de junio y el 26 de julio de 1954 (*Operation Wetback* 189).

La repatriación forzada, así como la voluntaria, vinieron a alterar las sociedades fronterizas. Aquellos repatriados continuaron un *modus vivendi* similar al de Estados Unidos, sin embargo, cabe aclarar que esto no significó una hibridación o síntesis cultural, sino más bien una (re)interpretación cultural, tanto para los recién repatriados como para los que se encuentran en contacto con ellos. De manera que en el espacio fronterizo (sin embargo, no exclusivamente), se da lo que Alberto Ciresse llama “circulación de hechos culturales” o bien, “circulación cultural”. En donde

los hechos culturales, a más de la transmisión en el tiempo o tradición, y de espacio o difusión [...] sufren también un desplazamiento en la dimensión social, consistente en que las concepciones y comportamientos nacidos en un cierto grupo o estrato social se expanden hacia otros grupos y estratos que los adoptan transformándolos, y que a veces los conservan, aun cuando hubieran sido abandonados en el estrato o grupo de origen. (*Ensayos* 81)

El Saico es producto de ese retorno de mexicanos a su terruño. El Pancho de Tecate (tercer municipio de Baja California), amigo y, además poeta, le explica sobre su padre que: “[p]ues tu jefe [papá] peleó en la guerra, loco, ¿me entiendes? Mató a muchos, fue un machín, recibió condecoraciones [...] Pero regresó a su chante y luego luego la raza le empezó a cagar el palo [molestar], mataron a su compita, y él se encabronó, ¿cómo lo iba a permitir? La raza lo acusó de locochón, eran gringos, eran racistas, él era un machín, acabó con el pueblo, con la policía, con la gente gacha del pueblo” (33). Además, le cuenta sobre “mejores tiempos”, cuando los *pachucos* estaban en el *barrio*.

Es precisamente en este espacio en donde se encuentran los personajes de *El gran pretender*, pues lejos de exhibir una cultura híbrida, síntesis de la cultura estadounidense con la mexicana, hay

una traducción del *cholismo* a su estilo de vida en Tijuana. Lo anterior se puede ver en el gusto que siente el Saico por Los Platters, una banda de música formada por afroamericanos con estilos de *Rythm and Blues* que aparece en la década de los años 1950, esta afición no se muestra como elemento de veneración a la cultura estadounidense, más aun, el título de la obra, *El gran pretender* es la traducción de una de las canciones de The Platters: *The great pretender*. El Saico, está enterado del *cholismo* estadounidense, sin embargo, el estilo que el practica es una traducción cultural, una reinterpretación a base de instrumentos locales.

Otra de las características del Saico que nos permiten mostrarlo alejado de una síntesis cultural es su cualidad completamente regionalista: “Sólo bebe cerveza Tecate, en caguama. Considera que todas las demás son agua de jícama. Sólo come atún cuando el bote señala con claridad que fue procesado en Ensenada o en El Sauzal de Rodríguez, Baja California” (13). Asimismo, rechaza a los méxicoamericanos: “No saluda a Emigrados Piojos. Esto es: ‘bato que jalan [trabajan] legalmente en Estados Unidos y que vienen a presumir su feria [dinero], sus ranflas [automóviles] último modelo, compradas a crédito, y luego no se mochan [no comparten] con las cervezas” (13).

En referencia a los “chilangos” (gente del Distrito Federal o sus alrededores), el Saico tampoco los acepta abiertamente. Esta es

precisamente la idiosincrasia y cultura del fronterizo que Luis Humberto Crosthwaite dibuja acertadamente en su novela. Aquí, se subvierten los discursos de hibridación cultural y de nacionalismo mexicano. Se comprueba que la hibridación o síntesis es una esfera más en el espacio fronterizo, y sobretodo se exhibe que la convivencia entre culturas se da entre la mexicana fronteriza y la Méxicoamericana, y no entre la anglosajona, como se supone desde los espacios del discurso centralizado.

CAPÍTULO 3

BERLIN 77 (Y OTROS RELATOS) (2003): LA SEMIOSFERA Y SUS FRONTERAS INTERNAS EN LOS CUENTOS DE CARLOS ADOLFO GUTIÉRREZ VIDAL

Gutiérrez Vidal: una voz anómala de la narrativa bajacaliforniana

Un cooler abandonado
es el trono de un dios mexicalense
el camión el bolero
la mesera triste
la calle llena de hoyos
es una muestra de esoterismo (puro)
¿existirá la realidad?

Óscar Hernandez,
No llores por mí, Mexicali (1992)

El universo literario de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal (n. 1974) se encuentra en su producción poética.⁵⁷ Aunque sus obras no han sido estudiadas en gran medida, Félix Berumen en su estudio compilatorio *De cierto modo: La literatura de Baja California* (1998) cataloga al escritor mexicalense dentro de los “novísimos poetas” (95). Aclara que

⁵⁷ Gutiérrez Vidal ha publicado los siguientes poemarios: *Sarcófagos* (1993); *Nortes* (1994) y *Befas* (2000). Su única obra narrativa es *Berlín 77 (y otros relatos)* publicada en 2003. Su poesía también ha aparecido en las siguientes antologías: *Árbol de variada luz: antología de poesía mexicana actual, 1992-2002* (2003) y *A contraluz: poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente* (2005), ambas editadas por Rogelio Guedea. Asimismo, se dedica a las artes visuales y a la música.

en esta generación no existe una similitud temática ni estilística pero que cada uno de estos poetas, afirma el investigador, “traza el perfil de nuestro tiempo y nuestras vivencias más sentidas” (96). Por su parte, Alejandro Espinoza, define la narrativa de Gutiérrez Vidal como una “voz anómala dentro de la prosa bajacaliforniana”, indicando una voz crítica en el autor mexicalense.

Consciente de lo susodicho, el presente capítulo se enfoca en el estudio de la única obra narrativa de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal: *Berlín 77 (y otros relatos)* (2003) la cual está constituida por tres conjuntos de relatos. El primero, “El cínife”, se publica originalmente en 1996, mientras que “Berlín 77” sale impreso en el año de 1997. El tercer y último relato, titulado “Golden Showers (Platero y tú)”, resulta de una beca que el autor recibe del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en la categoría de jóvenes creadores del estado de Baja California en 1998. Los tres relatos se reúnen en la publicación de 2003, dando como resultado la obra bajo estudio aquí.

A nivel de contenido, como lo señala el título de este capítulo, se pone en relieve las fronteras metafóricas o bien, como lo define Félix Berumen, las “fronteras simbólicas” de los personajes que aparecen en los relatos, con énfasis en “El cínife” y “Berlín 77”. Los personajes se encuentran en medio de la problemática de los paradigmas sociales tradicionales de una ciudad fronteriza, Mexicali, que se ven

desfigurados ante los cambios que ha traído la posmodernidad. Dicha modernidad, ejemplificada en estos textos en el uso de la tecnología, también sugiere explorar las fronteras textuales en “Berlín 77” y “Golden Showers (Platero y tú)”. En ambos relatos, la estructura del texto advierte una (re)estructuración con base en la intercalación de los diferentes estilos de escritura como el relato periodístico y los subtextos que funcionan como apartes reveladores (lo que Gérard Genette llama paratextos) de las perspectivas de algunos personajes ante temáticas como el trabajo y la familia –supuestos pilares de la realización exitosa de una sociedad. Por otro lado, vía la obvia intertextualidad y recodificación de la obra *Platero y yo* (1906) del poeta español Juan Ramón Jiménez, Gutiérrez Vidal transforma la reconocida fábula, involuntariamente destinada como lectura para niños, a un relato en donde el burro, Platero, tiene varias experiencias sexuales. Ciertas experiencias se narran vía unas secciones paralelas a los capítulos de la obra original, que además sufren censura.

**“El cínife”: la sexualidad, el espejo y el juego como fronteras
existenciales**

El primer conjunto de relatos que aparece en *Berlín 77* se titula “El cínife” y está conformado por cuatro cuentos: “La morsa”, “En un lugar de la playa”, “Junto al acantilado” y “En donde nunca pudo asolearse”.

Este corpus de mini relatos forman el contenido temático cuyo eje, o bien, rizoma, es la metonimia del cínife. El acercamiento a estos textos se da bajo el presupuesto de ver el conjunto de relatos como una semiosfera (“un gran sistema”) y cada relato es un acto sígnico particular de esa semiosfera con fronteras internas que se atraviesan constantemente.

En relación al rizoma temático del que partimos, el narrador explica en el relato “Junto al acantilado” que escribe sobre el cínife dado que es “un insecto importante porque pica” (33). Damos abajo la explicación etimológica del mosco *culex pipiens* como aparece en el cuento:

Su principal característica, aquello por lo que todos recordamos a un mosquito, es su peculiar manera de alimentarse. Estos molestos animalitos poseen una lanceta que sirve para picar y succionar el alimento. Los machos suelen alimentarse del néctar de las flores, en tanto que las hembras prefieren la sangre de algunos animales incluyendo al hombre. (33)

Señala además que “mosquito” también se les conoce al hombre que frecuenta las tabernas y tiene una inclinación por la bebida (33). Sin embargo, la función metonímica entre el cínife y el protagonista de los relatos, un travestí, se da en la relación que existe en el “picar” del

mosquito hembra. A su vez, esto encierra una acepción sexual de penetración, dando lugar así a una sexualidad invertida. En donde la mujer en apariencia tiene la capacidad de penetrar.

En el relato “La morsa” el protagonista travestí se encuentra en una constante intranquilidad que le produce su identidad sexual. La trama inicia cuando termina su show y, en su camerino, empieza a quitarse el maquillaje y a desvestirse. En ese momento se enfrenta a la languidez de su miembro, el cual no ha podido poner a funcionar en “siete lustros”. Aunque Paco, su pretendiente, lo busca insistentemente, el protagonista le rechaza por ser un jovencito y, también, por miedo a enamorarse y causarse un daño emocional.

Por otra parte, está la problemática de una inoperancia sexual, o bien, una “soledad fálica” (15), una falta de la libido, con lo cual no puede llegar a realizarse el deseo sexual. En este sentido, es interesante traer a discusión una interpretación psicoanalista. La angustia y la falta de una definición sexual impiden al travestí responder en un nivel biológico ante la necesidad del *partenaire* lacaniano. De manera que el joven pretendiente, Paco, dará forma al tipo ideal de sexo que será, después, sustituido por el deseo. También, como lo explica Iury Lotman, se denomina al *partenaire* como una intervención de una persona semiótica a otro universo cultural que será codificado utilizando el código de esa semiosfera y que, en

definitiva, determinará la posición de ese individuo en la semiosfera dada (*La semiosfera* 73).

Según lo explica Diana Robinovich, en su lectura sobre la significación del falo a partir de los seminarios de Jacques Lacan, dentro de la maduración genital, como concepto psicoanalítico, hay tres puntos: “1) la identificación con el tipo ideal [del] sexo; 2) la respuesta a la sexualidad en términos de relación ‘genital’, y 3) la respuesta del sujeto en un nivel de la maternidad y paternidad” (*Lectura de la significación* 17). Asimismo, hay que aclarar que estos puntos no son homogéneos; es decir, el sujeto puede funcionar en cualquier o ninguno de ellos. Aquí se puede decir que el protagonista no se ha identificado con su tipo ideal de sexo. Sabe que no es una mujer, pero, a la misma vez, no se siente hombre, entendiendo eso como la realización de la función biológica del pene. De manera que en el caso de la protagonista de “La morsa”, ningún punto de los antes mencionados se cumple. El travestí no es capaz de identificarse como mujer, pero tampoco como hombre. El travestí, decididamente, intenta tener una erección así que hojea una revista pornográfica en donde aparece “Brandy, la Supermujer”. Consigue su cometido, pero no con mucho éxito: “[e]ntre las piernas nada” (14). Más adelante el narrador nos dice: “[s]u corazón está en una nevera. Su corazón y lo que guarda entre las piernas. Lo suyo no es un falo, es un *eso* inmóvil, frío como la

resaca de la noche” (16). Se ve entonces el conflicto que existe entre el amor y la sexualidad.

Otro aspecto que sale a relucir es la función del espejo como frontera traductora. Cuando el protagonista termina su función, permite entrar al camerino a un niño disfrazado de conejo.⁵⁸ En primera instancia, el reflejo del niño en el espejo frente al travestí funciona como lo que Lacan ha denominado el “estadio del espejo”. El travestí se identifica con ese *otro*, un niño disfrazado de conejo “que toma té en tazas vacías” (15). De manera que el espejo adquiere una cualidad imperativa, pues es el instrumento por medio del cual se da el autoreconocimiento: “El niño es él, se ha dado cuenta. Vuelve a su asiento, ve la imagen del niño reflejada frente a él” (14).

Entonces, el espejo es una frontera simbólica que se atraviesa y da una perspectiva traducida de la realidad cuando “[e]ntran juntos al espejo” (14). En ese otro lado del espejo, el protagonista es una reina y el conejo su alfil, el que prontamente se pierde en la gran sala victoriana, muy al estilo de *Alicia en el país de las maravillas*. En este espacio onírico se revela un desdoblamiento del *yo* por medio de una Reina Negra. Ésta, además de conocer a Brandy, la mujer que el

⁵⁸ Hacia el final del cuento el lector se da cuenta de que el conejo es Paco. Cuando el protagonista decide darle a Paco y a sí mismo la oportunidad de entablar una relación, “se acuerda del conejo, de su traje percutido” (18).

protagonista desea ser, le aconseja visitar a un psicoanalista: “Deberías consultar a un psicoanalista, tienes serios problemas de autoestima, te detestas, te refugias en una soledad fálica, estás jugando” (15).

Se podría hablar, en un sentido, del sueño como un mecanismo de auto-reconocimiento de los problemas que el travestí tiene sobre su sexualidad. La alusión al juego que se menciona, el cual es sobre un tablero de ajedrez, donde por medio de dados se puede llegar al fondo del tablero, sugiere que la relación del protagonista con Paco no es meramente un acto lúdico. El llegar al final del tablero, entonces, significará ganar el juego. Sin embargo, queda en el aire el significado de esta imagen: es decir, ¿el ganar significa llegar al coito, a la erección o bien, al enamoramiento? Más adelante nos enteramos, a partir de una analogía del juego con la pesca, que éste tiene que ver con la conquista y el enamoramiento:

Morder el anzuelo es un placer de aventureros. Lo que vale es saber quitarse a tiempo, como en el amor, retirarse antes de ser herido, de alimentar a otro. El pez mayor devora al pequeño (sabia ley). Morder el anzuelo, adrenalina. Quitarse sin sufrir la más mínima desgarradura. La carnada, el movimiento. Dos variantes más del juego, quien sabe dominarlas come, quien no,

perece. Morder el anzuelo. Morder los labios bajo un puente. (17)

En el mismo segmento aparece el padre dando indicaciones de lo que se debe hacer cuando el pez ha picado: declara el hijo, “papá, ya está picando” y el padre le responde, “Tira. No, la caña no” (17). Este episodio con el padre, que precede al ordenamiento del cosmos expuesto en la cita anterior, viene a servir, en términos lacanianos como la función paterna ordenadora. Mientras que la aparición de la madre, que recibe el nombre de Yocasta, nos refiere al mito de Edipo rey. El travestí, “cuando mete a alguien a su casa imagina a Brandy, a veces a su madre. ‘Hola Yocasta, ¿cómo estás?’ y él mismo se responde “Bien” (16). La aparición de los padres del protagonista no avanza la acción del relato, sino que funciona como trozos de significado que nos sugieren un perfil psicológico del personaje.⁵⁹ Sin embargo, el efecto que este mito propone es un cuestionamiento del orden social tradicional.

⁵⁹ La inserción de estos elementos mitopoéticos nos llevan a relacionar la situación del travestí con lo que Freud ha desarrollado como el Complejo de Edipo: el protagonista ve a su madre como objeto de deseo, mientras que a su padre lo reduce a un diálogo intrascendental. Por otro lado, en la elaboración que hace Jacques Lacan sobre el Complejo, se puede argumentar que la interacción con el padre surge como función ordenadora. Después del corto diálogo sobre la pesca, se da un tipo de entendimiento y aceptación de las vicisitudes del amor.

Volviendo a los labios que se mencionan, son los de Paco, quien en una ocasión persiguió a su objeto de deseo pero éste intentó disuadirlo diciendo que estaba cansado. Esa fue la única vez que se amaron:

Paco nunca entiende razones. Siguieron charlando, dijo *vete* muchas veces, pero Paco no. Pasaron bajo un puente. Llovía. Unieron intempestivamente la furia de sus labios. Tendieron otro puente, por debajo corría la saliva, entre las botas y las sandalias. Gotas de sudor sobre los tejados y en el rostro. (17)

Empero, de nuevo surge la incapacidad de tener una erección. Lee la narración: “[s]u cabello fue raíces de café por ese instante, su pecho musgo, pero la entrepierna nada” (17).⁶⁰ Se nota en esta cita, que el protagonista empieza a ceder en el juego del enamoramiento, más no en la cuestión del impulso sexual. Las imágenes que aparecen en este episodio tienen relación directa con el simbolismo del agua. Las raíces de café y el musgo son elementos que están fuertemente vinculados con la humedad. Así se crea un paralelismo con la necesidad que el travestí tiene por beber agua después de sus funciones y al despertarse

⁶⁰ Sabemos que el protagonista rechaza a Paco que es mucho más joven, se puede pensar que ganar el juego es superar su indecisión ante su identificación sexual. Aquí aludimos a la idea de que el protagonista tiene poder de decisión, en un sentido existencialista.

por las mañanas: “Desde hace tiempo el agua es el alivio, su costumbre [...] Desde hace tiempo cree que el agua va a purificarlo, que su alma está hecha de agua” (16).

Sabemos que el episodio al otro lado del espejo son imágenes oníricas y, cuando el juego se vuelve fastidioso, regresa a la realidad: “El otro lado del espejo está otra vez del otro lado” (16). Por un momento el protagonista cree que ha tenido una relación sexual con el niño vestido de conejo, sin embargo, rápido, comprende que se habían quedado dormidos: “El lecho, el niño vestido de conejo. Pero nada. Después de todo es sólo una gatita blanca. Así las cosas.” (15-16). El travestí vuelve a la supuesta cotidianidad de su vida: “[p]or lo pronto, es una mañana igual a otras” (17). Después desayuna, toma una ducha, se ve en el espejo y reflexiona sobre el sueño, el conejo, el juego y el agua. Resuelve que está empeorando su estabilidad mental y, aunque trata de olvidarlo.

Retomando el concepto “del otro lado espejo”, el cruce hacia el otro lado, para Emily Hicks es un fenómeno de lo fantástico que atañe a un *border crosser* (cruzador de fronteras) que se encuentra desterritorializado. Sin embargo, esta explicación queda un tanto inconclusa, puesto que al volver del otro lado del espejo no se produce un fenómeno de reterritorialización: el conflicto sexual continúa. Más aún, proponemos estudiar este cruce del espejo como una simetría

especular que hace posible el diálogo entre sistemas no idénticos: la realidad y el otro lado del espejo. Apoyamos nuestra interpretación en lo que explica Lotman:

La simetría especular crea las necesarias relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman fácilmente uno en otro, lo cual le garantiza a los textos una traducibilidad mutua. Si podemos decir que, para que sea posible el diálogo, sus participantes deben ser diferentes y, a la vez, tener en su estructura la imagen semiótica de su contraparte [*kontragent*], entonces el enantiomorfismo es una ideal 'máquina' elemental de diálogo. (*La semiosfera* 37)

Al superponer el plano de la realidad (la narración previa al cruce del espejo) sobre el otro lado del espejo, las asimetrías se pondrán en relieve como estructuras fundamentales. De manera que ese diálogo que se da entre el protagonista y la Reina Negra sobre la soledad fálica y el consejo de abandonar el juego, descubren, la estructura base del relato: la inoperancia sexual, que resulta de una crisis de identidad sexual y el poseer un falo que corresponde al género que no se quiere ser.

El desenlace del relato surge, precisamente, de esa relación dialógica entre los dos planos expuestos. Así, el protagonista encuentra una forma de síntesis entre su realidad: “Se abrazan, pero en la entrepierna nada. Tienen que pasar la noche besándose los cuerpos” (18), y el plano onírico del juego en el tablero de ajedrez: “Muerde la última carnada para avanzar el primer casillero con su única pieza para el juego” (18). Además, el mar le ha traído al protagonista el cuerpo que siempre anheló, el de Brandy. Aquí es importante señalar que el elemento del agua surge constantemente en el relato como símbolo de purificación y complicidad, pues el protagonista bebe agua cada noche después de la función para derretir el granizo en su pecho (la inhabilidad de enamorarse). Por otro lado, la lluvia atestiguó el beso entre él y Paco y, finalmente el mar, que como ya se mencionó, le arroja el cuerpo deseado.

Sin embargo, el desenlace puede adquirir varias interpretaciones. La primera sugiere que el protagonista ha decidido conservar una identidad sexual de mujer por medio de la apropiación imaginaria del cuerpo de Brandy y que, además, se ha enamorado de Paco después de que ambos pasan la noche “besándose los cuerpos”. La segunda, ese anzuelo que lo levanta es una metáfora de su muerte, pues, en este momento el cuerpo que el mar ha traído es una morsa, símil de Brandy, pero también del mismo protagonista: “La morsa está

sobre la playa (nada más poético que un cadáver ultrajado)” (18). Así, el relato cierra de manera circular. Al inicio, en una suerte de prelude sobre la muerte y el mar, el narrador nos cuenta:

Atrás ha quedado la rechifla como un embate. Sus tacones se enredaron en los cables. Nada de salidas ni proposiciones. No por esta noche. Alguien le ayuda. Apenas ha tocado la playa con los dedos, apenas entra. El agua es fría, para qué negarlo. No importa, así es la catarsis aunque no le guste. Su piel está húmeda. El agua es placentera cuando traspasa el umbral de la garganta. Otra vez su pensamiento es un suicidio, el desasosiego de las noches. Ya no, será el último delirio que nazca de este vaso. (13)⁶¹

Las fronteras del relato en “Berlín 77”

“Berlín 77” es el segundo relato que aparece en el libro de igual nombre. Se trata de un relato que gira alrededor de un crimen pederasta y un asesinato. Los tres protagonistas, Luis, Ofelia e Iván, se enfrentan a una angustia existencial dentro del sistema social que la ciudad Mexicali sugiere. Entre ellos existe una relación amorosa tripartita, que tiene sus bases en la experimentación sexual y las drogas. De

⁶¹ Las itálicas son del texto original.

manera que iniciamos el análisis de este relato desde la premisa de que la ciudad fronteriza, Mexicali, es una semiosfera con fronteras internas que se atraviesan. En el plano diegético, el cruce de las frontera se realiza por medio del secuestro de la niña Gretchen Arlette, lo cual subvierte el orden apacible de la ciudad, pues a diferencia de Tijuana, Mexicali había sido una ciudad en donde no había crimen en comparación con Tijuana y su violencia. Asimismo, la realización del crimen pederasta significa un cruce de fronteras hacia un espacio falto de moral y empatía. En el plano estructural del texto, el cruce de fronteras internas se da al intercalar en el relato artículos periodísticos. Éstos ayuda, por un lado, a tener una visión panorámica sobre el secuestro de la niña, por otro, hacen que el relato sea fragmentario. A su vez, la narración se va dando a partir de trozos de información que el lector podrá identificar como escenas y que tendrá que ir hilando conforme avanza la lectura.

Así pues, el relato se inicia con un segmento que lleva por título “La pesadilla”. Funciona el segmento como una clave para descifrar el tema central del relato vía una crítica a la sociedad posmoderna. De esta manera, se establece un contexto sobre la angustia existencial de los protagonistas la cual da paso a la trama del relato. La clave está escrita con signos que reemplazan algunas letras; así la vocal “a” es reemplazada por @, la “o” por 0, la “s” por el signo del dólar, \$,

mientras que la “y” se convertirá en &. ⁶² Como los signos nos hacen sospechar, hay una estrecha relación en el uso de éstos para hacer una crítica a la sociedad de al fin del siglo XX y a principios del siglo XXI. La digitalización, el consumismo y la supremacía del dólar como símbolo de acumulación, son algunos elementos que se mencionan en esta pesadilla que tiene Luis.

De manera que la pesadilla comienza con una vituperación de la (pos) modernidad:

de\$pués de t0d0 l@s guerr@\$ fuer0n otr@s de\$pués de l@
 p0\$tguerra t0d0 fue p0\$t l0\$ p@dre\$ tr@b@j@b@n en l@s
 f@bric@\$ t@mbién l@s m@dre\$ 0 l0\$ p@dre\$ tr@b@j@b@n
 & l@\$ m@dre\$ en un tiemp0 l0\$ j0vene\$ fuer0n
 in0cente\$ exigier0n \$u derech0 de b@il@r & le\$ fue
 c0ncedid0 \$irvier0n t0d0\$ c0m0 e\$colta 0 c0mp@r\$@
 crecier0n l0\$ niñ0\$ frente @l televi\$0r & en l0\$ c0legi0s
 en el lug@r c0mún de l0\$ merc@d0\$ vier0n @
 \$u\$ p@dre\$ cubiert0\$ de cup0ne\$ & billete\$ v@l0r@r0n el
 pl@stc0 (thi\$ i\$ @ te\$t Of the emergency br0@dc@t
 \$y\$tem) l0\$ mur0s @n \$id0 derrumb@d0s p@r@ @cer l@s
 fr0nter@\$ m@\$ e\$trech@\$ l@ noche @ perdid0 el \$ueño

⁶² El símbolo \$ también puede ser el significante del símbolo freudiano: la tachadura o escisión del sujeto \$.

pero nadie llora excepto la madre que no queda
pero no se vive feliz sin lugares & sin tiempo tengo un
miedo @jetivado de nosotros. (47)⁶³

Aquí se hace una crítica el estilo de vida en donde los padres no consiguen atender a sus hijos porque el trabajo los absorbe; de hecho, la tecnología sustituye, en parte, a la educación. Los niños tendrán en la escuela el único espacio para aprender sobre cómo vivir la vida. Más aún, se ve esto como el resultado de las nuevas formas de economía. Asimismo, se hace alusión a la eliminación de las fronteras: las economías de los estados “han desaparecido”. Por otro lado, las fronteras de la vida, de la existencia, se han aminorado. Así, los protagonistas, quienes pertenecen a una clase media, se ven fastidiados al considerar que sus vidas están sumergidas en la monotonía.

El lector todavía no sabe qué es lo que Luis ha confesado en *On Line With Jesús*©. Sin embargo, el protagonista se da cuenta de que no le fue suficiente y busca, en la Internet, vía una sala de *chat* un posible lector que le permita un acto de contricción exitoso. Más adelante nos enteramos de que Luis ha asesinado a Ofelia, su pareja y cómplice, después de que el trío ha cometido el crimen contra Gretchen

⁶³ Cabe señalar que en este fragmento no hay puntuación, de esa manera se da la impresión de un tipo de *stream of consciousness* o flujo de conciencia que refleja la estructura del cuento postmoderno.

Arlette, la niña de ocho años o, también “objeto de deseo”. Además, Luis está consciente de que ha transgredido una frontera de lo permitido en un sistema social:

Era patético, era el clásico homicida bisoño que había aniquilado a su amante y huido con el botín, sólo que éste no estaba destinado a viaje alguno y tampoco iría a parar a una cuenta en Berna. Luis quería efectivo para cargar él solo con la culpa y comprar un programa que le permitiría confesarse sin oprobio. Pero *On Line With Jesus©* no lo satisfizo. Por eso había estado tratando de confesarse vía Internet, pero nadie lo tomaba en serio. (50)

Por su parte, Ofelia muestra remordimiento por participar en el secuestro de la niña, pero más allá de eso, es la primera que se da cuenta de que el propósito había fallado. Observa el narrador: “Estaban separados, de nada había servido el estúpido secuestro; las cosas iban peor que antes” (64). Ofelia se da cuenta de que el “objeto de deseo” era más un rival en el plano sexual que un estímulo para ella y su relación con Iván y Luis. Así que decide telefonar a Virginia, la madre de la niña, para informarle sobre Gretchen Arlette. Empero, no lo logra:

La desesperación de Ofelia llegó a tal grado, que decidió traicionar a Iván y llamar por teléfono a la madre de

Gretchen Arlette, pero olvidó que hay teléfonos mudos, que en cualquier parte hay por lo menos uno presente y mudo. Cuando llamó a Virginia, ésta hablaba con una amiga de su cuñada que le ofrecía la ayuda espiritual de la secta cristiana a la cual pertenecía. Virginia siempre se mostró renuente a contratar el servicio de llamada en espera, de manera que cuando Ofelia la llamó no se dio por enterada. (64)

El efecto que produce la ironía de no concretar la llamada por falta de un servicio tecnológico que en definitiva evitaría el crimen, es un síntoma de la angustia que produce una falta de modernización. Sin embargo, una pregunta surge: ¿fue la falta de tecnología que no pudo impedir el crimen? La respuesta resulta innecesaria, lo que se revela aquí es la ridiculización de la sociedad que cada vez depende más del uso de avances tecnológicos. Al llevar a cabo el crimen, los protagonistas estaban conscientes de que era un acto ilícito; sin embargo, la adrenalina que produce el deseo sexual por la niña fue más fuerte: necesitaban algo más que experimentar con drogas. Sobretudo, Iván quien fue el que surgió con la idea. Así lo declara Luis a su interlocutor cibernético:

Los tres experimentamos mucho y la pasamos bien, luego lo experimentamos todo y la relación comenzó a

rtomprese. a ivan ya no le calentaba ni el sol, Ofelia cocinaba cada vez menos y yo yha no tenia pesadillas una tarede ivan rompio el silencio –quiero una pinche ninia dijo, y Ofelia y yo creimos ver en ese deseo la posibilidad de que todo fuera como antes.(54)⁶⁴

El destino que tuvo Iván no fue menos severo. Como símbolo de castigo, Iván se cercenó el pene enfrente del “objeto de deseo”. Así lo narra el periódico que se encargó de cubrir el suceso:

Bajo los efectos de una mezcla accidental de heroína, marihuana y tequila Iván Barreto Techí, de 23 años cortó de raíz su pene en un acto de autocastigo por los delitos cometidos en contra de la raptada menor Gretchen Arlette Jiménez Neri de 8 años, empujado por el fanatismo religioso. Además se cortó la yugular, las venas de ambas muñecas, un muslo y un brazo con, intenciones de matarse la noche del sábado, informó la Policía Judicial del Estado. (68)

La hiperbolización de la nota roja llega a lo absurdo. Asimismo, funciona a la vez como una burla y crítica de revistas amarillistas

⁶⁴ Las itálicas son del texto original. La puntuación y los errores ortográficos son características de un texto que da realismo a la conversación en una sala de Chat, en donde no se practica la escritura formal.

(altamente populares) que reportan y publican los crímenes, sin ningún tipo de censura, por el afán de dar a conocer la violenta realidad.

El relato termina con dos llamadas que Luis recibe simultáneamente (él sí contrató el servicio de llamada en espera). Primero era Iván, quien desde la muerte lo manda a saludar junto con Ofelia. Una pregunta surge en esa conversación: “Dime una cosa, ¿todavía me amas?” (71), Luis contesta que nunca lo ha amado. Iván continúa con el interrogatorio y le pregunta después “¿Y a Ofelia?”. También Luis lo niega: “a ella tampoco, pero... ¿todos *cool*, no? (71). Sabemos que Luis sí llegó a enamorarse de Ofelia, aunque al principio se sentía atraído por Iván. De manera que negarlo significa una desconexión total con ellos.

La llamada en espera que contesta después es de Víctor Gaxiola, el padrote de la “puta más linda del mundo” con la que Luis pasó una noche en el Hotel del Norte. Ely, la prostituta, le había platicado a Luis sobre su novio, su padrote, Víctor Alejandro. De manera que el relato termina en suspenso con un final abierto.

Como se ha mostrado al inicio de esta sección, el relato “Berlín 77” muestra distintos estilos de redacción. No sólo en cuestión sintáctica, sino también en forma. Estos estilos son una manera de presentar otra perspectiva de la trama. Así, por ejemplo, por medio de

los artículos periodísticos nos enteramos de que Iván se ha autocastrado. En otro artículo, con el encabezado “Desesperada Mujer Optó por Patético Suicidio”, se narra el suicidio de Virginia, la madre de la niña raptada: “En forma por demás patética se quitó antier la vida una mujer al cubrirse la cara con una bolsa de plástico y aspirar gas de una mina de 10 kilogramos que la asfixió lenta pero eficazmente” (65).

Otro aspecto que sobresale en la forma del relato son unos fragmentos diferenciados del resto del texto por estar escritos en itálicas. La información que se da en ellos es sobre la cosmovisión de los personajes. En el fragmento cuando Luis confiesa su crimen, el asesinato de Ofelia, da un panorama de cómo es cada uno de los personajes:

los padres de Ofelia vivian en Culiacan, tenían una tienda de importaciones y linea blanca, y les iba muy bien. el padre de ivan era un abogado viudo de muy mal carácter que vivia en hermosillo y enviaba unos cheques sensacionales eramos muy buenos amigos y nos gustaba complacernos mutuamente en todo; ese fue el origen del problema no quiero que se mejuzgue, los caminos del pecado pueden ser molestos para muchos quieres que continue?(53)

Más adelante, Luis cuenta cómo se dio el triángulo amoroso entre ellos. Luis e Iván se conocieron en la cafetería de la facultad, e Iván estaba experimentando con su sexualidad. Ofelia se acercó a Luis con la intención de conocer a Iván. Además, Luis da una descripción más en detalle de sus amigos. A Iván lo define por su carácter arrebatado, mientras que a Ofelia la define como una combinación entre Nico (cantante colaboradora de la banda de los años 60, Velvet Underground) y Morticia, de la familia Adams: “*era una chica muy dark, una mezcla entre nico y morticia Adame, pero con una voz como la de harriet wheeler* [cantante de la banda The Sundays]” (54).⁶⁵ Además, conocemos la perspectiva sobre la familia y el trabajo, según Jorge, el padre de Gretchen Arlette:

La familia es el núcleo de la sociedad, por eso hay que fomentar en los hijos una cultura de respeto a los demás. Un hijo es la mayor satisfacción que Dios le puede dar a uno, si uno se quiere sentir realizado debe saber que en los hijos está toda la realización. Lo que los hijos hagan es un reflejo de lo que uno hace. (56)

En el fragmento sobre el trabajo, Jorge comenta lo buen trabajador que es: “[e]l trabajo es una oportunidad de desarrollo, un

⁶⁵ Entendemos *dark* como una cultura popular que gusta de la música gótica. Véase: Valenzuela Arce, José Manuel. *¡A la brava ése!: Cholos, punks, chavos banda*. México: Colegio de la Frontera Norte, 1988.

medio para subsistir, para formarte, es una escuela. Hay que aprovechar cuando te pagan por hacer lo que te gusta” (59). Más aún, aparece la representación de Mexicali, en referencia al crimen, y se establece a Mexicali como la diferencia de Tijuana. El narrador comenta:

esas cosas sólo pueden verse en Tijuana™ pero en Mexicali nunca. Mexicali es una ciudad tranquila, de gente muy bonita. En Mexicali no hay narcotráfico; los narcos están fuera, en San Luis Río Colorado o en Imperial Valley, del otro lado de las fronteras, en Mexicali no. Esas cosas no se han dado, no se dan ni se darán. (53).

De cierta manera, estas perspectivas sobre la familia y el trabajo sirven como paradigmas sociales. En ese sentido, se establecen como el sistema de fronteras interno que se encuentra en una semiosfera:

Mexicali, la ciudad donde los crímenes no suceden.

Así, la semiosfera exhibe sus irregularidades en un nivel estructural puesto que “la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico” (*La Semiosfera* 31). Se presupone entonces que estas definiciones de los signos culturales, como *trabajo* y *familia*, funcionan como fronteras internas que son atravesadas al no realizarse lo que

estipulan. Eso es el caso de los tres protagonistas del relato: Luis, Ofelia e Iván.

El fenómeno del espejo y el reflejo en “Golden Showers (Platero y tú)” y *Platero y yo*

Para Alejandro Espinoza, el último relato que aparece en *Berlín 77* es:

el homenaje/vasallaje, la recreación/destrucción de la obra clásica de Juan Ramón Jiménez, un plagio que convierte al acto narrativo en un cuestionamiento sobre la originalidad y la creación, un experimento extremo donde el lector deberá involucrarse a sí mismo en el juego que plantea la apropiación de una obra literaria.⁶⁶

Sin embargo, en nuestro análisis, más que aproximarnos desde una perspectiva de apropiación, nos gustaría hacerlo desde la intertextualidad. Con base en la cual podremos explicar el efecto que produce esta obra: el fenómeno del espejo y reflejo.

Según la tipificación de las relaciones transtextuales que propone Gerard Genette en *La literatura a la segunda potencia* (1997), se entiende por hipertextualidad “toda relación que una un texto B (que [se llama] *hipertexto*) a un texto anterior A (que [se llama], desde

⁶⁶ Espinoza, Alejandro. “Berlín 77 y otros relatos”. <http://www.gutierrezvidal.tk/>

luego, *hipotexto*)” (57). En este sentido, la fábula de Juan Ramón Jiménez funciona como hipotexto mientras que el relato de Gutiérrez Vidal como el hipertexto. Pues bien, es obvia la relación entre las dos narraciones ya mencionadas. La primera está en el título: “Platero y tú”. Éste descubre la dinámica entre los textos: refiriéndose a una relación de reflejo, el *yo* se convierte en *tú* ante el espejo. Siguiendo los postulados de Iury Lotman en *La semiosfera* (1996), los sistemas análogos, a nivel de los personajes, están directamente vinculados al concepto del espejo y el reflejo (40). Esta simetría-asimetría, en este caso a estudiar, además de presentarse en el personaje protagonista, Platero, también se da en la historia de la fábula de Gutiérrez Vidal.

La técnica que se emplea para la construcción del relato se puede ver como una transformación enantiomórfica por medio de la cual “los planos de simetría se neutralizan y no se manifiestan en nada, y los de asimetría devienen el rasgo distintivo estructural fundamental” (Lotman 41). Así, surge una historia, en la narración de Gutiérrez Vidal, que emplea los elementos lingüísticos de la obra de Juan Ramón Jiménez, empero crea una historia distinta.

Los capítulos que forman parte de *Platero y yo*, sirven como punto de partida para el cuento de Gutiérrez Vidal. Lo que el escritor mexicalense realiza, es dar un orden nuevo a las oraciones, de manera que la semántica va formando nuevos significados y, por ende, una

historia distinta. Aquí se llama la atención a un ejemplo del primer capítulo de ambas obras:

| | |
|---|---|
| <p><i>Platero y yo</i></p> <p>PLATERO es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.</p> <p>Lo dejo suelto, y se va al prado, y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... Lo llamo dulcemente: ‘¿Platero?’, y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe en no sé qué cascabeleo ideal...</p> <p>Come cuanto le doy. Le gustan las naranjas, mandarinas, las uvas moscateles, todas de ámbar, los higos morados, con su cristalina gotita de miel...</p> <p>Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña...; pero fuerte y seco por dentro, como de piedra. Cuando paso sobre él, los domingos, por las últimas callejas del pueblo, los hombres del campo, vestidos de limpio y despaciosos, se quedan mirándolo:</p> <p>–Tien’ asero...</p> <p>Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo. (Jiménez 85)</p> | <p>“Golden Showers (Platero y tú)”</p> <p><i>Peludo y suave es blando por fuera tan pequeño que solo los huesos son duros. Platero viene a mí con un cascabeleo alegre y se va. Es tierno y mimoso, seco por dentro como un niño. No lleva espejos, apenas las flores rozándolas con su negro hocico. Come las. Lo dejo suelto y acaricia tibiamente; en tiene el qué de limpio y despaciosos, pero fuerte y de piedra los domingos que se diría todo de.</i></p> <p>Cuando le doy le gustan todas, igual que una niña cuando paso sobre él con su gotita de miel de sus dos higos morados. Parece que no sé que se ríe. Uvas celestes, ojos los de ámbar. Por las últimas callejas los hombres se quedan mirándolo dulcemente, al mismo tiempo, cual escarabajos de cristal vestidos de plata y luna. Blando y peludo, tan suave y pequeño por fuera que sólo lo dejo suelto y acaricia con su gotita a los hombres despaciosos, sobre todo cuando le doy una niña de huesos duros.</p> <p>Se queda rozándolas con el hocico, se quedan mirándolo al mismo tiempo y se va. Cuando le doy le gustan. Por las últimas callejas. (Gutiérrez Vidal 77)</p> |
|---|---|

En este cuadro comparativo se puede observar cómo se reorganizan las oraciones con base en el mismo vocabulario. La posición de las palabras altera la semántica, creando así un nuevo texto con un discurso distinto al texto original. Esto se repite en los siguientes capítulos. Así, por ejemplo, en la primera parte del relato de Gutiérrez Vidal, titulada “Donde las cosas se leen de un modo muy occidental”, se encuentran paralelismos con los primeros once capítulos de *Platero*. La dinámica es la misma, cada sección de la obra de “Platero y tú”, tiene el mismo título que los capítulos de la obra de Juan Ramón Jiménez, en algunos casos, con alguna alteración.

En *Platero y yo* del poeta modernista se percibe al burrito como una figura redentora, semejante a Cristo, que hace el bien a los prójimos (Predmore). Junto con su amo, basándose en la moral cristiana, se compadece a los desafortunados. Es por medio de las imágenes poéticas sobre el campo y el ciclo de Platero, de primavera a primavera, que se revela la visión del mundo.⁶⁷ Por otro lado, la versión “Golden Showers (Platero y tú)” refleja, por su parte, una visión lúdica ante la vida. Se juega con imágenes que sugieren una actividad sexual entre el burro y varios personajes, entre ellos, el amo.

⁶⁷ Para un análisis sobre la obra de *Platero y yo*, véase el estudio de Michael Predmore incluido en la edición *Platero y yo* de Ediciones Cátedra en 1978. Dicho estudio parte de la influencia del krausismo en la obra de Juan Ramón Jiménez.

Si bien la obra de Juan Ramón Jiménez tiene un fin pedagógico, en donde los niños podrán aprender a alejarse de la crueldad, que la vida moderna española trae consigo, por medio de la interacción con el campo (Predmore 67), Gutiérrez Vidal transforma tal relato poniendo de trasfondo la ciudad de Mexicali, en específico, algunas colonias de la capital bajacaliforniana. Ahí yace la principal diferencia entre los dos textos a estudiar: el texto de Juan Ramón Jiménez se basa en el krausismo pedagógico, por medio del cual “se dirige a los niños (como semillas del futuro), y se inspira en la hermosura de la naturaleza y en las virtudes cristianas del amor fraterno, la bondad, y la compasión”(Predmore 67), el cuento análogo de Gutiérrez Vidal es un juego elíptico que presenta conductas sexuales, sin tener una finalidad didáctica, excepto la subversión del idealismo de Juan Ramón Jiménez al transformar a Platero en el estereotipo de ese animal como bien dotado.

El uso del espacio urbano Mexicali, no funciona como un personaje más del relato, como en el caso de las obras de Crosthwaite. Es más, el lector solamente se entera de que la acción ocurre en esa ciudad fronteriza si está familiarizado con las colonias y la topografía de la zona. De lo contrario, podría ser en una ciudad cualquiera, y despojada del sentido de regionalismo. La presencia de la topografía mexicalense se puede ver en la sección intitulada “Joselito aparece de

repente, como una epifanía en la colonia Pro-Hogar”, cuya vecindad se encuentra en Mexicali. Esa sección es correlativa al capítulo “El niño tonto” (XVII). En ambos capítulos se habla sobre la muerte de un niño tonto. Fiel a la parodia, el estilo que emplea Gutiérrez Vidal se vuelve irónico al emplear la repetición del sujeto: “el niño tonto”; en contraste, el poeta español Juan Ramón Jiménez utiliza un tono de compasión ante el niño tonto: “niño alegre él y triste de ver”. Más adelante en la segunda sección, “Donde la censura ha hecho de las suyas”, se encuentra una referencia a la colonia Libertad en la sección “Platero se mete en problemas con los *wankers* de la Liber”.

Ambos relatos son paralelos hasta que Platero, en la versión de Gutiérrez Vidal, asiste a un *wanking party* (fiesta de masturbación) y, de ese momento en adelante, se empiezan a ver las asimetrías. A partir de ese momento, el Platero gutierrezño empieza una vida sexual activa. Aunque la construcción sintáctica presenta grandes desafíos, el significado sexual está subordinado a un vocabulario fálico, hablándose así de “palos”, escopetas para referirse al acto sexual.

En “Donde la censura ha hecho de las suyas”, es en donde podemos ver con más claridad la diferencia entre los relatos en sí y donde el título toma mayor significado, pues “golden shower” (lluvia dorada) es un tipo de fetichismo sexual enfocado en la orina y la micción. Platero se embarca en experiencias sexuales con Susy y

Cuquita Velarde así como con Gina Montes: “[a]bajo los demás se rejaban en el patio. Platero abajo, ya encendido y loco, lo colmaba todo. Todo el falo en su mano exhalaba un nauseabundo olor, cuya fogosa y fresca manteca era la mayor diversión de las Velarde” (85).⁶⁸ Además, se va de juega con el narrador y con el operador de montacargas: “Espera, ¿qué es eso? Platero tose y está echando sangre por la boca. Platero estuvo bebiendo” (90). De esta manera, la sangre que en *Platero y yo* simboliza el ciclo de la primavera, un acto de renovación y florecimiento (Predmore 57), en el relato de Gutiérrez Vidal es un símbolo de la decadencia del burrito que subvierte la imagen idílica que Jiménez plantea en su fábula.

Estructuralmente, en esta sección la narración se fragmenta al excluir palabras, esto no es un caso de elipsis verbal, sino que la lectura se vuelve un juego en donde el lector tendrá que rellenar los faltantes para dar sentido a las oraciones. Así el resto del relato queda en el uso de la imaginación del lector. En la parte “So where’s the dick action?” podemos ver esa dinámica:

a ver hasta dónde había llegado

⁶⁸ En la versión de Juan Ramón Jiménez, la casa de las Velarde aparece en el capítulo “La Fantasma”(XVIII), donde se cuenta la anécdota de Anilla la Manteca, a quien le gustaba vestirse de fantasma para asustar, y que le cayó un rayo matándola.

de als ail ill v elo t int c in es ev aall en su
D.F. n ac
o está el morr o ajoy p ar lo t e
o jah!s a un al abe j a t oy
is abej a no lo. (87)

Después de catorce líneas del mismo tipo de exclusión de letras, la narración termina con lo siguiente: “terribles, se cruzaron en mi pecho cual dos espadas. Míralo, está lleno hasta la boca. ¿Por qué no acaba nunca?”(87). De esta manera, el lector puede descifrar el resto del discurso con base en una interpretación del título y del final, lo cual convierte la lectura en un acto desafiante y abierto.

“Golden Showers (Platero y tú)” termina con la siguiente sentencia: “de niño odiaba a los fabulistas que todos llevamos dentro. *all the children are insane. beautiful friend*, ¿no odias las vísceras en boca de esos niños fabulosos? vive por siempre. sé feliz. no cambies. ¿y ahora por dónde? lo escribimos mal. si no por dónde” (107). De esta manera se nota que hay una estrecha relación entre el autor y su disgusto en el acto de escribir fábulas; de ahí resulta la intención de recodificar el relato de Juan Ramón Jiménez, cargado de intención didáctica y lírica. La evolución del burrito será en efecto uno compartido por un niño, a un relato con tintes sexuales fetichistas que subvierte el arte lírico de Juan Ramón Jiménez y la idealización de su

pueblo natal, Moguer. Por demás decirlo, el relato gutierrriño, tal vez no es adecuado para la lectura infantil, pues éste es, sin duda alguna, una confrontación del Platero modernista ante una posmodernidad urbana. Si bien el relato de Juan Ramón Jiménez hace uso de descripciones líricas del paisaje de Moguer como símbolo del “sosiego, meta en la dura fatiga del vivir, de anhelo de paz en los vaivenes cotidianos de la vida” (Braggini 23), por su parte, Gutiérrez Vidal desarticula el ideal modernista esteticista de *fin de siècle* XIX.⁶⁹ El estilo lírico se recodifica en el uso de la censura fragmentaria y así se representan algunas realidades de fin de siglo XX.

Ambos textos presumen una sintaxis flexible y muy reducida, en donde se suprimen los nexos y se hace uso de la enumeración, haciendo el relato rápido o breve. De esta manera, el mexicalense logra crear un relato propio con sus propios códigos y con visión crítica de la fábula *Platero y yo*.

⁶⁹ Para un estudio sobre el Modernismo véase Jiménez Olivio, José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1994.

CONCLUSIONES

Es un hecho que además de compartir una frontera geopolítica y una relación de intercambio económico, México y Estados Unidos también intercambian ciertos signos culturales. Si bien en la década de los años 1980 y 1990, el centro mexicano intentó definir los rasgos culturales de la región fronteriza por medio de la permeabilidad del lenguaje, un círculo chicano dominante, por su parte, intentaría definir la frontera en términos metafóricos y metafísicos. Para García Canclini, quien representaría, en ese entonces, el interés del centro de México sobre la región, la presencia del idioma inglés y de la cultura angloamericana en ciudades fronterizas como Tijuana era un síntoma de una hibridación cultural. Por el otro lado, en la esfera chicana, para Emily Hicks el ciudadano fronterizo, o bien, *border crosser*, es uno desterritorializado por medio de la influencia del inglés en el español y la jerga de distintos grupos culturales. A su vez, Gómez Peña intenta establecer un diálogo con el *otro*, el anglosajón norteamericano, al intentar cruzar las fronteras del lenguaje. Sin embargo, al posicionarse como chicano necesariamente, niega una cultura fronteriza mexicana. Al igual que Gómez Peña, Anzaldúa no logra identificar una cultura fronteriza, sino que establece la frontera como un estado mental de la nueva mestiza chicana que tiene la capacidad de transitar libremente

entre las fronteras del lenguaje, la cultura mexicana y la anglosajona estadounidense.

En el debate que surge por intentar definir el corredor fronterizo entre México y Estados Unidos, se ha señalado que las distintas ciudades fronterizas, como indica Gómez Montero, se pueden entender como una región, pues las ciudades tienen como común denominador el mismo sistema en las relaciones sociales de producción. Es decir, la división geopolítica del muro fronterizo, el desarrollo económico (establecimiento de la industria maquiladora), el sistema de inmigración establecido por Estados Unidos para el cruce y la exposición al idioma resaltan en la construcción de una cultura fronteriza. Sin embargo, resulta que cada ciudad muestra sus propios códigos culturales; entonces, Tijuana será distinta a Matamoros debido a que los fenómenos de desarrollo son distintos en ambas ciudades. Tomemos como ejemplo los puertos: aunque la cultura de la costa se encuentra delineada por la presencia del mar, la situación geográfica determina los emergentes signos culturales; así la cultura de un determinado puerto será distinta a la de otro.

Este desarrollo, tanto económico como cultural, se manifiesta en la diversificación temática de la literatura de la frontera nortea, pero sobretodo, esta expresión cultural ha resuelto representar la realidad fronteriza, a saber, el contacto con la cultura del *otro lado* y, asimismo,

el diálogo interno en la esfera cultural propia. A lo largo de este trabajo de investigación hemos intentado, por un lado, establecer que la cultura fronteriza en el norte de México existe y que la producción cultural de la región sigue floreciendo en nuevas temáticas. Más importante, las ciudades fronterizas definen su cultura bajo sus propios términos. Así que, el discurso sobre la región fronteriza, que se inicia en 1848 a partir del Tratado de Guadalupe Hidalgo desde el centro de México pierde validez al enfrentarse a estudiosos de la región que logran ver la infraestructura de la cultura desde la región misma. Desde el otro lado, el discurso chicano dominante sobre *Borderlands* sucumbe ante la materialidad de la frontera y el cruce fronterizo (sur-norte), pues estas son características de la cultura de la frontera nortea que no figuran en el imaginario chicano, ya que el cruce fronterizo de norte a sur tiene un significado distinto.

Desde luego, como ya lo hemos mencionado, la cultura fronteriza mexicana está en continuo contacto con la cultura fronteriza del lado estadounidense, aunque esto no significa necesariamente un contacto con el anglosajón estadounidense pero sí con el méxicoamericano/chicano. Bajo este presupuesto, se han estudiado aquí dos autores fronterizos: Luis Humberto Crosthwaite, de Tijuana, y Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal, oriundo de Mexicali. Al analizar sus textos, respectivamente *El gran preténder* y *Berlín 77 (y otros relatos)*,

nos pareció adecuado utilizar un marco teórico que nos permitiera revelar ese contacto entre signos culturales. De manera que nos fue imprescindible ver la frontera como espacios segmentados. Mejor aún, utilizamos lo que Iury Lotman define como las semiosferas, es decir, una serie de universos de signos culturales, pero con fronteras internas.

En el primer texto estudiado, intentamos establecer la novela *El gran preténder* como una semiosfera de la cultura *chola*. Nos fue preciso crear una relación sociohistórica con dicho fenómeno cultural en el sur de California para explicar cómo se realiza la traducción cultural. Es decir, los elementos de la semiosfera *Barrio XVII* aparecen traducidos por medio de una frontera-persona semiótica. En el sentido extradiegético, el autor –Crosthwaite– representa dicha expresión cultural en el ámbito tijuanaense. A nivel diegético, son varios los personajes que funcionan como fronteras traductoras. Señalamos como fronteras al Saico y a la Cristina pues ambos salen de su semiosfera, el *barrio*, y se comunican con otras. En el caso del Saico, éste se relaciona sentimentalmente con Fabricia, aun teniendo de novia a la China. Fabricia pertenece a una semiosfera distinta y no comparte los signos de las *cholas*; es una chica que se viste y actúa distinto a lo establecido dentro del *cholismo*. Por su parte, la Cristina se relaciona con el Johnny, un chico que estudia en *el otro lado*, tiene

carro y pasa los fines de semana en la Cacho (colonia de nivel medio-alto en Tijuana).

Por su parte, Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal representa en sus relatos una semiosfera en Mexicali. Ésta se caracteriza por tener fronteras internas que son constantemente atravesadas. En el cuento “La morsa”, hay una transgresión de género cuando el protagonista no logra determinar ni su género ni su orientación sexual. Se da entonces una negociación entre el amor y el deseo, los sentimientos y la impotencia sexual que, en definitiva, acrecientan dicha transgresión. En “Berlín 77” se lleva a cabo un cruce de las fronteras de lo social y moralmente aceptado utilizando un crimen pederasta como vehículo. Los personajes Luis, Ofelia e Iván crean su propio universo semiótico, en el cual el hedonismo es, contundentemente, el signo cultural predominante en una sociedad posmoderna. En “Platero y tú” se desvelan las fronteras textuales. Gutiérrez Vidal toma el texto del *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez y lo traduce utilizando un sistema de códigos referenciales pertinentes a un espacio de posmodernidad. El texto de Gutiérrez Vidal, entonces, subvierte la trama por medio del fenómeno enantiómero. Es decir, ambos textos presentan las mismas formas estructurales; sin embargo al superponerse, se revelan las diferencias sintagmáticas. Gutiérrez

Vidal da un nuevo orden a los sintagmas de *Platero y yo*, de manera que el *siuzhet* se transforma en las aventuras sexuales del burrito.

Como hemos ya señalado, el propósito de esta investigación es estudiar la literatura de la frontera norte de México dentro del marco de la semiótica cultural, entendiéndola a partir de la definición de semiosfera. Lo anterior, en definitiva, nos permite validar las semiosferas fronterizas y el contacto entre ellas. Consideramos, entonces, los presupuestos sobre la hibridación cultural y sobre *Borderlands* como un intento por comprender y definir la frontera, asimismo como conceptos no cerrados que nos permiten establecerlos en sí como semiosferas. Por lo tanto, en lugar de hablar de un centro y periferia, o sea, conceptos que sobresalen de las definiciones antes mencionadas, se habla de la literatura de la frontera en términos sincrónicos: ayer y ahora.

Finalmente, damos por entendido que el presente es un estudio preliminar que marca la pauta para continuar investigaciones que engrandezcan el espectro interpretativo de la literatura hecha en el septentrión mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

- Anaya, Rudolfo. "Aztlán: A Homeland without Boundaries". *The Essays*. Norma: U of Oklahoma P, 2009.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 2007.
- Avalla Alamitos, Isabel. "Antes del TLCAN: La historia de los acuerdos comerciales entre México y los Estados Unidos (1822-1950)". *Revista Digital Universitaria* 9.5 (2008): 10 pp. 11 Jan 2011 <<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num.5/art29.htm>>.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon, 1969.
- Baker, George C. "Pachuco: An American Spanish Argot and Its Social Function in Tucson Arizona." *El lenguaje de los Chicanos*. Ed. Eduardo Hernández Chávez *et al.* Virginia: Center for Applied Linguistics, 1975.
- Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- Berumen, Humberto Félix. *De cierto modo. La literatura de Baja California*. Tijuana: UABC, 1998.
- . *La frontera en el centro: Ensayos sobre literatura*. Mexicali: UABC, 2005.
- . *Tijuana la horrible: Entre la historia y el mito*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2003.
- Broggini, Nilda Elena. *Platero y yo. Estudio estilístico*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1963.
- Bruce-Novoa, Juan. "The US–Mexican Border in Chicano Testimonial Writing: A Topological Approach to Tour Hundred and Fifty Years of Writing the Border." *Discourse* 18.1-2 (1995):32-53.
- Bustamante, Jorge. "Frontera México-Estados Unidos, reflexiones para un marco teórico" *Decadencia y auge de indentidades*. Ed. José Manuel Valenzuela Arce. El Colegio de la Frontera Norte: Tijuana, 2000.

- Campbell, Federico. "Insurgente Big Sur". *Antología de la nueva literatura bajacaliforniana*. Ed. Oscar Hernández Valenzuela. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California (UABC), 1987.
- Cardwell, Richard A. "Introducción". *Platero y yo*. Por Juan Ramón Jiménez. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Castellanos Guerrero, Alicia y Gilberto López y Rivas. "La influencia norteamericana en la cultura de la frontera norte de México". *La frontera del norte: Integración y desarrollo*. Ed. Roque González Salazar. México: El Colegio de México, 1981. 47-68.
- Castillo del, Griswald. *La familia: Chicano Families in the Urban Southwest, 1898 to the Present*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 1984.
- Cirece, Alberto Mario. *Ensayos sobre culturas subalternas*. Trad. Luis Barjau. México: Cuadernos de la Casa Chata, 1981.
- Cota-Torres, Edgar. *Representación de la Leyenda Negra en la frontera norte de México*. Phoenix, Arizona: Orbis Press, 2007.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *El gran preténder*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992.
- *Estrella de la Calle Sexta*. México: Tusquets, 2000.
- *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Editorial Planeta, 2002.
- *Marcela y el rey al fin juntos*. México: Boldó i Climent, 1988.
- Demaris, Ovid. *Poso del Mundo*. Boston: Little, Brown and Company, 1970.
- Díaz, David. *Barrio Urbanism: Chicanos Planning, and American Cities*. New York: Routledge, 2005.
- Espinoza, Alejandro. "Berlín 77 (y otros relatos)." Rev. of *Berlín 77 (y otros relatos)* por Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal. *Berlín 77*. 13 Sep. 2010. <http://www.gutierrezvidal.tk/>

- Fox, Claire. *The Fence and the River. Culture and Politics at the U.S.–Mexican Border*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- García, Juan Ramón. *Operation Wetback*. Connecticut: Greenwood Press, 1980.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 2da ed. Argentina: Paidós, 2001.
- *Tijuana: la casa de toda la gente*. México: INAH, 1989.
- García Pereira, Rutilio. *Ciudad Juárez la fea: Tradición de una imagen estigmatizada*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010.
- Gómez Montero, Sergio. *Sociedad y Desierto: Literatura en la frontera norte*. México: Universidad Pedagógica, 1993.
- Gómez Peña, Guillermo. *Bitácora sobre el cruce*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- “Border Brujo: A Performance Poem (from the Series ‘Documented/ Undocumented’)”. *TDR* 35.3 (1991): 49-66.
- Gómez Quiñones, Juan y Antonio Ríos Bustamante. “La comunidad mexicana al norte del Río Bravo”. *La otra cara de México*. Ed. David Maciel. México: Ediciones El Caballito, 1977. 24-73.
- González, Rafael. “Pachuco: The Birth of a Creole Language”. *Arizona Quarterly* 23.4 (1967): 343-356.
- Gutiérrez Vidal, Carlos A. *Berlín 77 (y otros relatos)*. Mexicali: Fondo Editorial de Baja California, 2003.
- Hebert, Julián. “El norte como fantasma”. *Literal* 19-20 (ene-jun 2006): 6-11.
- Hernández, Oscar. *No llores por mi Mexicali*. Mexicali: Colección El Vacío de la Vanidad, 1992.
- Herzog, Lawrence A. *Where North Meets South: Cities, Space, and*

- Politics on the U.S.–Mexico Border*. Austin: Center for Mexican American Studies/University of Texas at Austin, 1990.
- Hicks, Emily D. *Border Writing. The Multidimensional Text: Theory and History of Literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.
- Jameson, Frederic. *Postmodern, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina: Duke U P, 1991.
- Jimenez, Olivio José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Hipeirón, 1994.
- Lamb, Jeffrey. “Cholo Identity: A Look at *El gran pretender*.” *Bilingual Review / Revista Bilingüe* 27.1 (jan-apr 2003): 26-33.
- Leal, Luis. “La literatura de fronteras”. *Tierra Adentro* 27 (1981): 36-39.
- Lotman, Iury M. *La semiosfera*. Trad. Desiderio Navarro. 3 vols. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- McHale-Scully, G. F. *El Cabrón*. Brownsville: El Rocinante Press, 1992.
- Monsiváis, Carlos. Prólogo. *La otra cara de México*. Ed. David Maciel. México: Ediciones El Caballito, 1977. 1-19.
- Montemayor, Carlos. “La literatura regional en los estados fronterizos del norte”. *Regiones de México* 1.3 (abril 2003): 34-37.
- Montiel, Miguel. “Un perfil del pueblo chicano”. *La otra cara de México*. Ed. David Maciel. México: Ediciones El Caballito, 1997. 74-98.
- Ortega, Adolfo. *Caló Orbis: Semiotic Aspects of a Chicano Language Variety*. New York: Peter Lang, 1991.
- Palaversich, Diana. “La ciudad que recorro. Un flâneur en Tijuana.” *Literatura Mexicana* 13.2 (2002): 215-227.
- . “La vuelta a Tijuana en seis escritores”. *Aztlán* 28.1 (2003):97-125.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad y otras obras*. Nueva York:

- Penguin Books, 1997.
- Peñalosa, Fernando. *Chicano Sociolinguistic: A Brief Instruction*. Rawley: Newbury House, 1980.
- Predmore, Michael P. "Introducción". *Platero y yo*. Por Juan Ramón Jiménez. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. 11-41.
- Programa Cultural de las Fronteras. *Diario Oficial de la Nación*. 14 de febrero de 1985.
- Ramírez, Axel. "El folklore sociolingüístico". *Frontera Norte: Chicanos, Pachucos y Cholos*. Ed. Luis Palacios Hernández et al. Zacatecas: Universidad de Zacatecas, 1989.
- Revueltas, José. *Los motivos de Caín*. México: Ediciones Era, 1979.
- Robinovich, Diana. *Lectura de la significación del falo*. Argentina: Ediciones Manantial, 1995.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. "Desde la frontera: la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite". *Revista de Literatura Mexicana contemporánea* 5.2 (2000): 82-88.
- . *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2002.
- Romero, Rolando. "Border of Fear, Border of Desire". *Borderlines* 1.1 (sep 1993): 36-70.
- Saavedra, Rafa. *Buten Smileys*. Tijuana: Yoremito, 1997.
- Sáenz, Benjamín Alire. "En las zonas fronterizas de la identidad chicana sólo hay fragmentos". *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural*. Ed. Scott Michaelsen et al. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Saldívar, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Samaniego López, Marco A. "Los años 20's de Tijuana, una muestra de nacionalidad". *Piedra de toque*. Ed. Raúl Navejas Dávila.

- Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 1989.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 2003.
- Silva Rodríguez, Graciela. *La frontera nortea fememina. Transgresión y resistència identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. México: Ediciones Eón, 2010.
- Soja, Edgard. *Posmodern Geographies*. New York: Verso, 1989.
- Soria Murillo, Víctor. *Integración económica y social de las Américas. Una evaluación del libre comercio (TLCAN, MERCOSUR y ALCA)*. México: Editorial Itaca, 2005.
- Sulla, Enric. Ed. *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. España: Crítica, 2001.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Mexicali: Un siglo de vida artística y cultural. 1903-2003*. Mexicali: Fondo Editorial de Baja California, 2003.
- Valdez, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992.
- Valenzuela Arce, José M. *¡A la brava ese!* Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- . "Mexican Culture Identity in a U.S. City: The Roots of Collective Action in Los Angeles". *Common Borders, Uncommon Paths: Race, Culture, and National identity in U.S.-Mexican Relations*. Ed. Jaime E. Rodríguez *et al.* Delaware: Scholarly Resources, 1997.
- . *Nuestros piensos: Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Venegas, Daniel. *Aventuras de Don Chipote, o, Cuando los pericos mamen*. Houston: Arte Público Press, 2000.
- Villa, Juan. *Coyotes en el cine fronterizo*. Arizona: Hispanic Institute of Social Issues, 2011.
- Villa, Raúl Homero. *Barrio Logos: Space and Place in Urban Chicano*

Literature and Culture. Austin: U of Texas P, 2000.

Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana.* Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2005.

---. *Tijuanologías.* Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2006.

