

LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO FRONTERIZO MEXICANO EN
LA NARRATIVA MEXICANA Y MÉXICOAMERICANA: 1974-1998

by

Sergio Mora Martínez

Copyright © Sergio Mora Martínez 2005

A Dissertation Submitted to the Faculty of the

DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
WITH A MAJOR IN SPANISH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2005

The University of Arizona ®
Graduate College

As members of the Final Examination Committee, we certify that we have read the

dissertation prepared by Sergio Mora Martínez

entitled La representación del espacio fronterizo mexicano en la

narrativa mexicana y mexicoamericana: 1974-1998

and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the

Degree of Doctor of Philosophy

Charles M. Tatum 2/10/05
date

Javier Durán 2/10/05
date

Glenn Martínez 2/15/05
date

date

date

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copies of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

Dissertation Director: Charles M. Tatum 2/10/05
date

STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at The University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

SIGNED: _____

Agradecimientos

Agradezco a los miembros del comité de mi tesis doctoral que me han encaminado en el proceso con sabios consejos. Muy en especial agradezco a mi mentor, profesor y director, el Dr. Charles M. Tatum, que gracias a su apoyo, inspiración, amistad e invaluable consejos he logrado sacar adelante esta disertación. Sus extensos conocimientos y consejos sobre los temas y literatura sobre la frontera Méxicoamericana me guiaron e inspiraron en mi carrera académica; le agradezco el ser un gran mentor, modelo y guía al orientarme en como conciliar las vidas académica y familiar.

Al Dr. Malcolm A. Compitello quiero agradecer el enorme apoyo académico y administrativo que ha brindado a los estudiantes graduados, orientándonos al mundo académico.

A todos los profesores del Departamento de español y portugués les agradezco profundamente su gran apoyo, inspiración y amor a las letras hispánicas, así como el afecto y respeto a la profesión que me han inspirado en mí.

Al personal administrativo del Departamento de español y portugués, que siempre nos han mantenido en la dirección correcta cuando se trata de cumplir con fechas y documentos. Quiero agradecer muy en especial a Olga Durazo, quien con su invaluable experiencia me ha mantenido al día.

Agradezco a los compañeros y amigos que durante esta trayectoria me han apoyado y acompañado de alguna forma u otra.

Enormemente agradezco el incondicional e invaluable apoyo de mi querida esposa, Norma Martínez, quien ha sabido ejemplarmente brindar su tiempo y dividirlo entre su trabajo, sus estudios y su familia, gracias.

Los agradecimientos no podrían estar completos sin agradecer a toda mi familia: mi madre María, mi padre Galo, mi hermana Maribel y mis hermanos Ramón, Francisco, Benjamín, Carlos y Octavio, quienes desconociendo el camino por el cual anduve, andaba y ando, siempre han tenido fe en mí.

Dedicatoria

Sin lugar a dudas dedico este trabajo a las cuatro mujeres de mi vida. A María, mi madre. A Norma, una compañera, esposa, madre y profesional sin igual, quien ha sabido equilibrar nuestros mundos de una manera extraordinaria. A las niñas de mis ojos, mis joyas, mis razones de vivir, mis retoños, mis preciosas, mis princesas, mis hijas: Jazmín Xitlali y Cristal Quetzali.
A ustedes cuatro les dedico este trabajo.

CONTENIDO

ABSTRACT	8
INTRODUCCIÓN	10
1 MARCO TEÓRICO: LA REPRESENTACIÓN	18
1.1 La terminología: “representación”, “mimesis” e “imitación”	20
1.2 Platón y Aristóteles: la representación de la realidad	22
1.3 La función de la sociedad y la naturaleza en la actividad creadora	24
1.4 La paradoja de la representación,	28
1.5. Ideología	31
1.6. La representación del espacio	33
1.7 La descripción como método de representación	39
2. MARCO HISTÓRICO: LA FRONTERA REPRESENTADA EN LA LITERATURA Y EL CINE	45
2.1. La representación del espacio fronterizo en la literatura	48
2.2. La representación del espacio fronterizo en el cine	63
2.3. Conclusión	70
3. EL NORTE DE MÉXICO EN “MALINTZIN DE LAS MAQUILAS” Y <i>SUEÑOS DE FRONTERA</i>	73
3.1. La emigración a la frontera norte de México	79
3.2. Sueños de frontera de Paco Ignacio Taibo II	81
3.2.1. Paco Ignacio Taibo II: vida y su obra	82
3.2.2. <i>Sueños de frontera</i>	83
3.3. “Malintzin de las Maquilas” de Carlos Fuentes	94
3.3.1. Carlos Fuentes: vida y obra	95
3.3.2. “Malintzin de las maquilas”	96
3.4. Conclusión	107
4. ESPACIO Y AMBIENTE EN <i>SANTITOS</i>	108
4.1. María Amparo Escandón: vida y obra	110
4.2. La prostitución en Tijuana	111
4.3. <i>Santitos</i>	116
5. LA IMAGEN DE TIJUANA EN <i>PEREGRINOS DE AZTLÁN Y EL GRAN PRETÉNDER</i>	130

CONTENIDO - Continuación

5.1.	Miguel Méndez: vida y obra.....	134
5.2.	Tijuana en <i>Peregrinos de Aztlán</i>	135
5.3.	El gran Preténder y Tijuana	149
5.3.1.	Luis Humberto Crosthwaite: vida y obra.....	150
5.3.2.	El cholismo en Tijuana	151
5.4.	<i>El gran Preténder</i>	155
	CONCLUSIÓN.....	170
	OBRAS CITADAS.....	179
	OBRAS CONSULTADAS.....	188

ABSTRACT

The interest on this work emerges out of the aspiration to explore the cultural production about the U.S-Mexican border on its broadest interdisciplinary context. The intention is to analyze contemporary aesthetic representations of the Mexican border space in recent Mexican and Mexican American narratives. In this analysis, subsequent to an exploration of stereotyped images of the “West” of the United State and the “North” of Mexico since the beginning of XIX century, our intent is to compare and contrast two main perspectives when representing Mexican border spaces in fictitious narratives.

In the 1980’s Mexico sponsored, in a plan to promote cultural production along its border states, a new group of border artists ascend. This effort had its fruitful results and it offered a new perspective and point of view when producing Mexican border representations. Our goal is to emphasize the differences between border representation made by centralist Mexican writers and border writers.

To accomplish the goal I the theories used are the proposed by Henri Lefebvre in his *The Production of Space*, Luz Aurora Pimentel in *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, and Terry Eagleton in *Ideology: An Introduction*. Lefebvre and Pimentel discuss the aesthetic production of space as instruments to conceive and perceive the descriptors’ ideology and social values.

In the first chapter there is a discussion of the different theories used in this project. The second chapter offers an overview of how border spaces have been

represented in fictitious and historical texts produced by American and Mexican writers since the beginning of the XIX century. In the third, fourth and fifth chapters we analyze the representation of Mexican border space in “Malintzin de las maquilas” by Carlos Fuentes, *Sueños de frontera* by Paco Ignacio Taibo II, *Santitos* by María Amparo Escandón, *El gran Preténder* by Luis Humberto Crosthwaite, and *Peregrinos de Aztlán* by Miguel Méndez.

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta investigación es rastrear como se han representado los espacios fronterizos mexicanos tanto textos literarios estadounidenses como mexicanos.

Partiremos de las representaciones que se han hecho en la literatura estadounidense desde principios del siglo XIX y la literatura mexicana centralista desde los inicios del siglo XX. Observaremos que en estas literaturas se ofrecen perspectivas similares, es decir, el espacio fronterizo al norte de México y el suroeste de los Estados Unidos se han percibido como lugares bárbaro debido a sus condiciones de lugares periféricos en relación a sus respectivos centros. Así, ambos centro han representado su frontera en común de manera un tanto análoga. En este trabajo analizamos las representaciones del espacio fronterizo mexicano del norte; espacio al que debido a la condición periférica, según se ha asegurado en ambos centros, no alcanza a llegar la “alta” cultura o cultura hegemónica practicada en los centros mexicano y estadounidense. Observaremos que tanto los medios de comunicación, el cine y la literatura han contribuido a la recreación de estereotipos fronterizo en el norte de México. No sin influencia de las literaturas y las historias, tanto el cine estadounidense como el mexicano sobre la frontera han ocupado un lugar importante en la construcción de estereotipos sobre dichos espacios, creando así una imagen de la frontera que trasciende las fronteras. Otro punto en el cual repararemos es en cómo estas representaciones han redundado en textos narrativos producidos por escritores del centro México y escritores fronterizos.

Bien conocido es el estereotipo del espacio fronterizo mexicano tanto como el del suroeste estadounidense. Ambos han sido prototipos, en la cultura hegemónica, para representar la barbarie, el crimen, la incultura y los vicios. Al analizar las diferentes perspectivas advertiremos que la diferencia en la perspectiva de estos escritores radica en que los escritores fronterizos, al representar su propio espacio le dan una función diferente a la tradicional; es decir, estos escritores narran un espacio vivido mientras que los narradores del centro de México narran un espacio aprendido. A los escritores fronterizos les interesa enfatizar las características asociadas con los espacios fronterizos con el propósito de nombrar las verdaderas causas de los fenómenos que aquejan la frontera. Es decir, en lugar de acusar a los espacios como lugares irredimibles y caóticos, se inclinan a acusar a los centros de poder como las causas principales por tenerlas en abandono y proyectar imágenes despreciativas de estos espacios.

Nuestro punto de partida referencial es a principios del siglo XIX, tiempo en que se iniciara la Independencia de México. Ya para entonces algunos escritores estadounidenses se ocupaban de representar tanto el espacio mexicano como el suroeste de los Estados Unidos. Muchos de estos se inclinaban en hacer representaciones despreciativas de las realidades de estos espacios. Zeludón Montgomery Pike escribió sobre sus exploraciones al oeste de Estados Unidos, incluyendo lo que hoy son los estados de Mississippi y Louisiana. Igualmente, en estas representaciones se incluyeron los espacios que continuaban siendo territorios de la Nueva España, territorios que hoy comprenden Texas y Nuevo México. En sus

declaraciones, Zedon Pike afirmaba que el oeste era un lugar indómito y salvaje. Igualmente, Albert Pike, quien poco después de las expediciones de Zebulón Pike, se extravió en los territorios que hoy son Nuevo México y Chihuahua, describió el espacio igual a su análogo. Para ambos, éstos eran lugares en que la sociedad era corrupta, sucia y holgazana, características, según los autores, heredadas de la cultura colonial española. De esta manera las descripciones hechas por los Pike surtieron efectos en la posterior oleada de escritores, exploradores, colonos y gambusinos que se lanzaron al oeste en busca de conquista, riqueza, inspiración y aventuras.¹ Así, el estereotipo del oeste estadounidense y el norte mexicano se fue manifestando, cobrando fuerza hasta imponerse igualmente en las sociedades estadounidense y mexicana. Observaremos que estas imágenes estereotipadas del espacio fronterizo mexicano se han fortalecido y ha prevalecido, continuando hasta nuestros días.

Uno de los hechos históricos que ocasionaron hostilidades entre los países y causaron un acrecentamiento de representaciones peyorativas del territorio mexicano fueron los conflictos entre México y los Estados Unidos, conflictos que terminaron en los tratados de Guadalupe-Hidalgo (1848) y el de Gadsden (1853). En estos tratados México perdió casi cincuenta por ciento de su territorio. Como resultado se establecieron nuevas fronteras que unían y separaban a ambos países.

La leyenda negra del “Wild West” dio cabida a que las ciudades mexicanas se representaran como causantes de la violencia y bandolerismo que aquejaban el

¹ Consúltese Gabriel Trujillo Muñoz, "La frontera: visiones vagabundas," *Los signos de la arena: ensayos sobre literatura y frontera* (Mexicali, Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California, 1994).

suroeste de los Estados Unidos durante el siglo XIX. Durante el siglo XX se hacen representaciones propagandísticas de México como un lugar particular donde se puede encontrar un folclor único. Algunas de las particularidades de estos espacios eran, el exotismo, el colorido, el contrabando de alcohol y drogas, la violencia, el crimen, la prostitución y la barbarie. Todas estas cualidades atraían al pueblo estadounidense y lo motivaban al contacto con la cultura y a la aventura mexicana.

Igualmente un gran número de artistas, escritores y cineastas² de ambos países se han inclinado por representar todos aquéllos fenómenos que proyectan imágenes degradantes de estos espacios. No obstante esto es parte de la realidad podemos percatarnos que existe una gran inclinación a mostrar el lado oscuro de la realidad. Como veremos en el segundo capítulo, escritores y cineastas, mexicanos y estadounidenses se han apropiado del espacio fronterizo para representar dichos aspectos.

Otro factor que se puede añadir a esto es el efecto que han tenido los medios de comunicación al llevar más allá del espacio mismo la fama de estos espacios. Debido a estas representaciones pretéritas se han continuado la producción de estereotipos en la literatura de las últimas décadas. Es por eso que al representarse la frontera mexicana como “zona libre”, “zona de tolerancia” o “poso del mundo”, como

² Consúltense Norma Iglesias Prieto, *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 1 ed., vol. 1, 2 vols. (Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, 1991)., y Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, 1a ed., vol. 1 (México, D.F.; Guadalajara, Jal., México: Ediciones ERA; Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987). Otro factor que se puede añadir a este fenómeno es el efecto que han tenido los medios de comunicación al mostrar imágenes degradantes de la frontera mexicana.

diría el hispanófilo Ovid Demaris, les ha servido de temática a escritores de ambos lados de la frontera.

Este trabajo se divide en cinco capítulos. El primer capítulo comprende una exploración teórica sobre lo que se ha entendido por representación de la realidad en la literatura. Aunque el concepto ha cambiado adaptándose a determinadas épocas, en lo que todos concuerdan es que se intenta hacer una copia representativa de la realidad. Ya sean que las copias sean fidedignas, distorsionadas, alternativas o parciales, todas están ligadas a la realidad. La realidad puede estar representada de manera realista, sin embargo, en ocasiones se hace mediante el uso de tropos como la metonimia, la sinécdoque o la metáfora. También advertiremos que en algunos casos la realidad es representada mediante símbolos que muestran una realidad alternativa a una realidad superficial. Tal es el caso de la representación de la ciudad de Tijuana en la novela *Santitos* de María Amparo Escandón.

De esta manera llegaremos a lo que Luz Aurora Pimentel propone sobre la representación de los espacios en los textos narrativos de ficción.³ Pimentel afirma que toda representación de un lugar, aún la más mínima, tiene carga ideológica y revela la perspectiva del descriptor. Es decir, que el simple hecho de mencionar o describir un espacio real (extradiegético) en el mundo ficticio (diegético) de un texto de ficción ya conlleva una intención del autor. Igualmente tomamos en cuenta lo propuesto por Henri Lefebvre al afirmar que un espacio puede ser representado desde

³ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, 1. ed. (México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2001); "Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción," *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*.1 (1996).

dos perspectivas, una es cuando el descriptor ha aprendido sobre el espacio representado y, la otra, cuando el descriptor ha vivido el espacio. Tomando en cuenta lo propuesto por Pimentel y por Lefebvre analizaremos la representación de los espacios fronterizos. Así se determinará la perspectiva y la ideología de los escritores hacia dichos espacios.

En el segundo capítulo se hace un recorrido histórico de la representación del espacio fronterizo mexicano en obras literarias, históricas y filmicas mexicanas y estadounidenses. De esta manera se podrá apreciar la influencia, directa o indirecta, de éstos en la literatura contemporánea que incluye los espacios fronterizos mexicanos. Desde principios del siglo XIX escritores estadounidenses se han encargado de crear y proyectar una imagen estereotipada de estos espacios. Igualmente lo han hecho escritores mexicanos desde una perspectiva centralista. Lo mismo ha sucedido tanto en las producciones filmicas hollywoodenses como en el cine mexicano como lo han comprobado Emilio García Riera y Norma Iglesias Prieto en sus estudios sobre la representación de México y sus fronteras en el cine.

Nos interesa analizar las representaciones de la frontera mexicana tomando en cuenta las diferentes perspectivas de los escritores. Así pues, en nuestro acercamiento analizamos los elementos ideológicos, simbólicos y semánticos. En el tercer capítulo se analizan dos obras narrativas: “Malintzin de las maquilas” y *Sueños de frontera*; en el cuarto la novela de María Amparo Escandón, *Santitos*; y en el quinto dos obras de escritores fronterizos, *El gran Preténder* de Luis Humberto Crosthwaite y *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez.

Al analizar las obras del tercer capítulo observamos la perspectiva centralista de Taibo II y Fuentes. Es decir, al considerar la Ciudad de México como el centro de la “alta” cultura mexicana, la frontera pasa a segundos términos y se representa como lugar inculto y bárbaro. Se observa, en ambos casos, un insistente contraste entre la frontera y su centro. De esta manera, podemos decir que la perspectiva centralista mexicana está fuertemente influenciada por la perspectiva estadounidense del siglo XIX, esto si tomamos en cuenta las representaciones del Suroeste en contraste con el Este como centro cultural del país.

En el cuarto capítulo se analiza la obra de María Amparo Escandón, *Santitos*. Aunque la autora se considere una escritora chicana advertiremos que la representación del espacio fronterizo mexicano es equivalente a la de sus coterráneos capitalinos. En *Santitos*, Tijuana es para Escandón lo que ha sido desde que tomaran efecto las leyes prohibicionistas en Estados Unidos: Tijuana es un lugar de prostitución y vicio. Asimismo observaremos por medio de los símbolos que Tijuana es un lugar infernal en que las víctimas son las mujeres explotadas en el ambiente de prostitución.

Por último, en el quinto capítulo se analiza la representación de la ciudad fronteriza desde una perspectiva local. En las obras *Peregrinos de Aztlán* y *El gran Preténder* se representa una realidad cruda de la ciudad fronteriza de Tijuana para escenificar los abusos que sufren algunos grupos marginados. En *Peregrinos de Aztlán* el espacio de Tijuana escenifica el sufrimiento de los obreros y campesinos que en busca de una vida mejor, emigran hacia el norte creyendo que ahí subsistirán,

pero se encuentran con otra realidad, lo único que hallan es un sufrimiento que se materializa en el hambre, el frío, el vicio y la muerte. Por otro lado, en *El gran Preténder* se muestra la misma situación, pero aquí el grupo marginado que sufre es el conformado por los cholos. Se sabe que este grupo marginado ha sufrido persecuciones por parte de las autoridades, desintegrando los grupos y, en algunos casos, desapareciendo a los líderes. Así, Méndez y Crosthwaite representan una realidad de la ciudad fronteriza de Tijuana en que hay víctimas y victimarios. Las víctimas son los miembros de grupos marginados y los victimarios, verdaderos causantes de un ambiente hostil en la frontera, son los miembros del grupo dominante y sus representantes.

En fin, veremos que la representación de los espacios fronterizos mexicanos, aún siendo de diferentes perspectivas, todas contribuyen a la imagen estereotipada que se ha creado a lo largo de dos siglos. Pero, también advertiremos que las representaciones oscilan en la intención y perspectiva de los escritores. Por un lado, los escritores ajenos a la realidad fronteriza utilizan el espacio para representar aquellos aspectos negativos como son la prostitución, el contrabando, el vicio, el caos, etc.; por el otro, los escritores locales hacen mención de estos aspectos ya sea para atacar esta imagen que se ha proyectado o para denunciar los abusos en contra de los grupos marginados. Es decir, estos escritores, Crosthwaite y Méndez, no enfatizan la imagen oscura de la realidad espacial sino la realidad social en que se encuentran estos lugares alejados de su centro.

1 MARCO TEÓRICO: LA REPRESENTACIÓN

En este capítulo se discuten algunas de las concepciones de representación como entidad que se acepta como la realidad. Se mencionan desde las más básicas, propuestas por el *Diccionario de términos literarios* hasta las propuestas por los filósofos clásicos Platón y Aristóteles. La representación literaria, para estos filósofos, al igual que se sigue haciendo, se concebía como imitación de la realidad. Ya fuera como una representación con fin de persuadir a los lectores de que se estaba presentando la realidad, o como una alternativa a la realidad. De esta manera, el arte se ha concebido como imitación de la realidad. Al final del capítulo se discute el concepto de representación como entidad que refleja la perspectiva del descriptor al describir espacios específicos.

Nos inclinamos por un acercamiento al análisis de las representaciones simbólicas del espacio fronterizo. Como propone Luz Aurora Pimentel en su ensayo “Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción” y en su libro *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, las cuales son semióticas en el sentido que las descripciones siguen un patrón semiótico que desembocan en las configuraciones descriptivas. Simbólicas-ideológicas, porque al repetirse estos patrones descriptivos se facilita descubrir la perspectiva de los descriptores. Pimentel propone que la descripción es el medio que más se usan al representar los espacios en la literatura. En los textos de Pimentel se entiende que las representaciones son connotativas y conlleva carga simbólica. Es decir que toda representación de un

espacio está constituida y regida por la perspectiva del descriptor. Hemos adoptado la teoría de Pimentel porque esta nos proporciona las herramientas para llevar a cabo nuestro análisis, el cual consiste descubrir las perspectivas de los descriptores al describir los espacios fronterizos.

Por descriptor entendemos la entidad que se encarga de describir un espacio, personaje u objeto que se encuentran dentro del mundo ficticio. Los espacios pueden ser descritos ya sea por un personaje o un narrador. En este análisis se deja fuera de la categoría de descriptor las prosopopeyas, como en el caso de Méndez en que la ciudad se personifica y se presenta a sí misma. Es decir, en las autorepresentaciones del espacio, donde éste se encarna, cobrando vida y voz propias, no se le adhiere la calidad de descriptor. Cuando un espacio u personaje se autopresenta por medio de sus acciones o lo que dice, si no se describe a sí mismo, no se considera una descripción, sino una acción. Entonces, las descripciones que nos interesan son aquéllas en que un personaje o narrador se encarga de proporcionar.

De esta manera, al analizar las descripciones de los espacios fronterizos en las narrativas aquí analizadas llegaremos a la conclusión de que los autores contemporáneos presentan una imagen preconcebida de la realidad fronteriza mexicana; realidad que se ha establecido directa o indirectamente desde principios del siglo XIX; imagen que se ha creado y recreado tanto en la cultura estadounidense como en la mexicana, adoptando así una perspectiva centralista. De esta manera los escritores del centro de México, como los estadounidenses, han contribuido a la edificación y fortalecimiento del estereotipo que conforma el espacio de la frontera

norte de México. En el transcurso de este análisis nos preocupamos de comparar y contrastar las representaciones de la frontera experimentadas por escritores centralistas y escritores fronterizos. De lado centralista trabajamos textos de Carlos Fuentes, Paco Ignacio Taibo II y María Amparo Escandón. De la perspectiva fronteriza observaremos que escritores como Luis Humberto Crosthwaite y Miguel Méndez usan del estereotipo para reivindicar la imagen de la ciudad fronteriza, muy en especial el caso de Tijuana, proyectando así una perspectiva fronteriza en contraste con la ideología centralista mexicana. Los textos que se analizan en este trabajo son: “Malintzin de las maquilas”, *Sueños de frontera*, *Santitos*, *El gran Preténder* y *Peregrinos de Aztlán*.

1.1 La terminología: “representación”, “mimesis” e “imitación”

Empecemos por explicar lo que es el término “representación”. Dentro de las definiciones de representación estética nos encontramos con las más básicas en diccionarios de la lengua, las cuales concuerdan en que una representación es una “[f]igura, imagen o idea que sustituye a la realidad”.¹ Así se aprecia si vamos a la del *María Moliner*: “Mimesis, copia de la realidad, imitación”. Aunque sean definiciones cortas, se ve que ambas definiciones concuerdan en que la “representación” consiste en creación de figuras, ideas, imágenes o copias, que sustituyen una realidad.

En cuanto a los términos relativos a figuras, ideas, imágenes o copias que sustituyen la realidad la definición más desarrollada se encuentra en el *Diccionario de términos literarios*. La definición de representación nos lleva a la de los términos

¹ Definición que se da en <<http://www.diccionarios.com>>.

“mimesis”, “copia” e “imitación”, términos que se confunden entre sí y llevándonos de uno a otro.²

El concepto ha cambiado adaptándose a la ideología de cada época. Durante el Renacimiento la imitación artística deja de consistir sólo en imitar la naturaleza y consistía también en imitar a los grandes escritores clásicos, “[a]demás de imitar la naturaleza, el artista puede componer obras imitando a los autores antiguos considerados más perfectos. Desde la Edad media sirvieron de modelos los griegos y los latinos”.³ Lo cual no significaba que los escritores renacentistas eran humildes y serviles ante los clásicos, ni que les faltara originalidad, sino que los imitaban con el fin de superarlos en calidad artística.⁴

Si en la literatura la representación se lleva a cabo con el uso de la palabra escrita, entonces por medio de ésta se pretende mostrar una realidad verosímil en que

² “La imitación (mimesis), la recreación de la realidad es un principio básico que, tratado ya por Platón, se toma, desde Aristóteles, como origen de todas las artes. La mimesis poética se sirve del lenguaje para mostrar la realidad de la vida, pero no trata de hacerlo de un modo verdadero o científico, sino de lograr *verosimilitud*. La obra, en que la realidad aparece trasmutada, constituye un *mimema*. Entidad como copia de la realidad, la imitación es, desde Aristóteles, un principio básico para el nacimiento y desarrollo de todas las artes. En arte, y como tal en la literatura, la imitación es siempre una interpretación, una metaforización verosímil de lo real”. Ana María Platas Tessende, *Diccionario de términos literarios: todos los términos imprescindibles para conocer y entender la literatura*, ed. Marisol Palés, 2002 ed. (Madrid: Espasa Calpe, 2002).

³ Ibid.

⁴ No es sino hasta mitad del siglo XVIII en que los prerrománticos empiezan a antagonizar a los clásicos buscando el individualismo. Avanzado el siglo XIX, durante el Realismo y el Naturalismo, se vuelve al concepto de imitación como representación de la realidad. En este período el arte debe ser como un cuadro colorido de la realidad. Ya en el siglo XX, las vanguardias tienen una ruptura con el concepto clásico de imitación y durante el neorrealismo y el realismo social lo retoman. Ibid.

se producen signos con referentes reales. Así, pues, la palabra escrita debe producir un “efecto de realidad”.

1.2 Platón y Aristóteles: la representación de la realidad.

Partiendo de Platón y Aristóteles se reconoce que los términos “representación” y “mimesis” se pueden reemplazar el uno con el otro. Para ambos filósofos las artes estéticas eran mimesis de la realidad. Pero, ambos discernían tanto sobre el concepto y función del arte como del concepto de poeta. Igualmente ambos declaraban diferentes particularidades de la mimesis al representar la realidad.

Platón declaraba que la representación de la realidad en el arte no era sino un delirio del poeta. Delirio provocado por un dios o una musa, y así la mimesis no era sino el producto de un trance que el poeta sufría por parte de un ser divino. Cuando el poeta estaba inspirado significaba que estaba fuera de sí, no estaba en control de lo que hacía sino que las musas o los dioses se apoderaban de su ser para inspirarlo. Así lo expresa Sócrates a Ión en uno de los diálogos: los poetas logran sus creaciones

[...] inspirados y poseídos por un dios [o musa]. Porque así como los que son presas del delirio de los Coribantes⁵ no están en su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos disfrutan de pleno juicio de su razón cuando componen hermosísimos versos, pues apenas han hecho pie en la armonía de la cadencia son presa de báquicos transportes y poseídos de este fuego –tal cual le sucede a las bacantes⁶ que beben en los ríos de leche y miel⁷ precisamente cuando están poseídas, no cuando están en su razón-, es cuando son, en verdad, poetas, como ellos mismos lo reconocen.⁸

⁵ Sacerdote o danzante.

⁶ Impúdicas, descocadas, libertinas, borrachas, etc.

⁷ Metáfora de los placeres prohibidos.

⁸ Platón, *Ion*, Online, <<http://www.geocities.com/upanichad/p.html>>, 10 de Oct. 2003.

Así, pues, al estar poseído por un dios el poeta imitaba la realidad. Y si el poeta no está en sí éste funciona como un vidente que podía representar la realidad. Esto le daba facultades para hablar de artes que no eran su especialidad.⁹ Así, por medio de un delirio divino, el poeta lograba representar la realidad y transmitirla al mundo por medio de los rapsodas.¹⁰

En cambio para Aristóteles, en oposición a lo que profesaba Platón,¹¹ la mimesis no es un delirio divino. La mimesis un acto de valor universal que deja de lado las particularidades de la realidad: “la poesía no reproduce ni imita por vía de la imitación individualidad de las cosas sino su universalidad”.¹² Aunque ambos concordaban en que el arte imita la realidad de las cosas, para Aristóteles no es en calidad de lo particular, sino en su dimensión universal. Aristóteles decía que el arte no imita las cosas como “son” o “fueron” sino como “pudieran” o “debieran” ser y dentro de los límites de la lógica para que, de este modo, fuera una representación fiel y verosímil del objeto representado. Aristóteles también afirmaba que “[e]l imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la infancia, y en eso se diferencia de los demás animales, en que es sumamente apto para la imitación y por la imitación adquiere sus

⁹ En tiempos de Platón todas las profesiones eran consideradas artes: la medicina, la milicia, la carpintería, la pesca, etc. Y cada persona puede hablar con facilidad y apropiadamente sobre su profesión, pero no de la profesión de otro. Solamente el poeta al estar poseído podía imitar tan bien a cada una de las otras artes en sus obras.

¹⁰ De esta manera la mimesis que el poeta hace es una representación falsa de la realidad, ya que al no estar en su juicio una imitación de la vida y las acciones humanas era una pseudo-realidad”. Antonio López Eire, "Introducción," *Poética*, Antonio López Eire ed. (Madrid: Istmo, S. A., 2002) 133.

¹¹ Aristóteles fue discípulo de Platón.

¹² Aristóteles, *Poética*, trans. Antonio López Eire, Colección Fundamentos No. 201, Antonio López Eire ed. (Madrid: Istmo S. A., 2002). De aquí en adelante todas las citas de *Poética* son de esta edición.

primeros conocimientos imitando”.¹³ De esta manera la facultad de imitación del poeta le es familiar a todos los hombres, pero el poeta lo hace por medio de la poesía. Así, la mimesis estética de la realidad que ejerce el poeta es diferente a la de resto del mundo en que lo hace por medio de la palabra.

1.3 La función de la sociedad y la naturaleza en la actividad creadora

En este segmento se discute cómo el mundo físico y la sociedad influyen en la actividad creadora. El escritor de ficciones “imagina” un mundo real recreándolo y materializándolo en el mundo ficticio de sus obras, tomando como referente el mundo que lo rodea. Para entender la influencia del mundo real en el proceso creador se tomarán en cuenta los trabajos teóricos de Steven Marcus¹⁴ y de José Ferrater Mora.¹⁵

Steven Marcus en la introducción a su libro *Representations: Essays on Literature and Society* dice que el escritor de ficciones y el escritor científico imaginan el mundo que representan. Al imaginarlo, recrearlo y escribirlo lo representan de una manera que sea apta a sus propósitos. Es decir que de una manera verosímil el escritor toma las partes de la realidad que le son útiles a su intención. Al tomar en cuenta al público lector el escritor debe imaginar y recrear un mundo que sea creíble a sus lectores, el escritor “act[s] as the imagination of the actual societies in which they live and for whom they write”.¹⁶ El escritor debe considerar a los lectores para quienes él representa un mundo real para que así, los lectores lo

¹³ Ibid. 39.

¹⁴ Steven Marcus, *Representations: Essays on Literature and Society* (New York: Random House, 1975) xiii-xvii.

¹⁵ José Ferrater Mora, "Introducción," *El mundo del escritor*, Lecturas de filología (Barcelona: Editorial Crítica, 1983) 12-23.

¹⁶ Marcus, *Representations: Essays on Literature and Society* xiii.

reconozcan en la ficción. Es un mundo preconcebido en el sentido de que ha sido influenciado por la conciencia de una sociedad. Al hacer indagación un las escrituras, estas revelan

that [the writers are] powerful informed and influence by preconceptions of what it is they are writing about, that their representations or imaginations of society often differ from their conscious and explicit awareness of what it is that they are doing or describing.¹⁷

El escritor, pues, está informado, tiene una idea de la sociedad que está representando puesto que la actividad de representar es una actividad cognitiva. El escritor de ficciones e igualmente el sociólogo, el historiador y el psicólogo tienen conocimiento previo de la sociedad que representan al “imaginar” estos mundos y expresarlos por medio de la palabra escrita. De esta manera, las representaciones “remain inescapably fictions or imaginations, and there is no easy way out of this epistemological puzzle”.¹⁸ Así, pues, sin importar la perspectiva con que se observe el mundo lo que se crea no deja de ser una imaginación, una representación de la realidad.

José Ferrater Mora en *El mundo del escritor* habla de la influencia del mundo real en la actividad creadora del escritor. Ferrater Mora se pregunta hasta qué grado es real una representación de la realidad en una obra de ficción. Así, el escritor se encuentra entre tres mundos: 1) el mundo en el cual vive, 2) el mundo que vive y, 3) el mundo que su obra representa.¹⁹ Estos tres mundos del escritor se definen como: 1) el mundo “en el cual vive” que esta conformado por el mundo “real”, físico. Es el mundo donde se encuentran el campo, la ciudad con sus calles y edificio, sus árboles

¹⁷ Ibid. xiv.

¹⁸ Ibid. xv.

¹⁹ Ferrater Mora, "Introducción," 23.

y su gente. 2) El mundo “que vive” es el “personal” o “subjetivo”. Este mundo está constituido por la sociedad, la cultura, la psicología y la historia de una sociedad. Es el mundo en que al escritor le tocó vivir. Este mundo, igual que el primero, es un mundo “real”, pero el uno es objetivo y el otro subjetivo. 3) El tercer mundo es el “artístico”. Este mundo es el creado por la imaginación del escritor y recreado en el mundo ficticio de su obra. El mundo artístico, aunque presente situaciones parecidas a las reales no es un mundo real ya que es pura creación de escritor. Pero, así como el mundo real y el mundo subjetivo se relaciona entre sí, el mundo artístico está en estrecha relación con los mundos “real” y “personal” del escritor. Es decir, que el escritor toma los fragmentos del mundo real y del mundo personal que le sean necesarios para construir el mundo ficticio.

En este trabajo nos interesa analizar la relación del mundo representado, real o personal, con la el mundo ficticio. Así, pues, el mundo subjetivo o el mundo real siempre estarán presentes en el mundo creado porque: “[e]l mundo “artístico”; el mundo creado por el escritor en sus obras. [...] es “el mundo del escritor [...] el modo como un escritor organiza lingüísticamente el mundo “real” y el “personal”.²⁰ Entonces, lo que el escritor hace es integrar su mundo “real” y su mundo “personal” en la ficción. De esta manera los mundos “reales” del escritor se verán representados en su creación artística. Pero no necesariamente tiene que ser una representación totalmente fidedigna del mundo real, la representación puede variar en algunos aspectos. La parte de la realidad representada en el mundo ficticio dependerá del

²⁰ Ibid. 16.

punto de vista del escritor. La intención del escritor determinará la parte de la realidad que se represente en su obra. También, en algunos casos le es fácil al lector identificar el mundo representado, ya sea que el autor utilice las descripciones objetivas, los nombres propios de lugares, de las personas o de las situaciones específicas. En otras ocasiones los lugares o situaciones representados se verán alteradas a tal grado que al lector le será difícil identificarlas. Así, pues, “en algunos casos, la porción del mundo real transvasada al artístico es obvia; tal sucede cuando el escritor parece describir fielmente –aun si, por descontado, procede a transfigurarlos-, aspectos reconocibles del mundo real.”²¹ Si la intención del autor es que la situación sea identificada dejará que el lector reconozca ciertas características del mundo real en el mundo artístico. Inclusive, al verlas enmascaradas con nombres y circunstancias que traten de cubrir la realidad, como en la “literatura fantástica”, se tomarán como base aspectos de la realidad. Un mundo fantástico, entonces, también tiene sus bases en el mundo real. De esta suerte los mundos “real” y “personal” del autor siempre se verán involucrados en la representación de situaciones en obras de ficción. No importa la naturaleza de la obra, ya sea de género “realista” o “fantástico” siempre se representa un objeto “real” aunque la representación dé sólo trozos de la realidad y no una realidad total de la situación o espacio representados.²²

En el caso de las obras que aquí se analizan las ciudades fronterizas mexicanas representadas son ciudades que dejan de “ser una ciudad real en el sentido

²¹ Ibid. 17.

²² Ibid.

de ser”.²³ Es decir, la representación no “es” la ciudad aunque parezca serlo. Hay, sí, fragmentos que nos dan una imagen del referente, pero esta imagen no “es” el referente. De igual modo se puede decir que el mundo “real” no es el que está presente en la obra de ficción. Pero las descripciones hechas por el descriptor no tienen otra función que construir un mundo artístico similar al mundo “real” en que hay ciudades “reales” y viven individuos “reales”.

De esta manera el mundo y la sociedad “reales” en que vive el escritor estarán siempre en su producción artística. Si no es una presencia total, de menos es parcial, pero siempre está presente. Así, por medio de descripciones de los espacios o personajes el lector puede llegar a identificar el mundo y la sociedad “reales” representados en la ficción. No se trata simplemente de determinar lo que el autor entiende por “ser real”, sino simplemente de especificar el aspecto o los aspectos reales que el autor destaca en su obra. De esta manera veremos que algunos descriptores que se ocupan de representar el espacio de la frontera norte de México incluirán en su agenda aspectos de la realidad fronteriza, pero es fácil determinar el juicio que estos tienen sobre el espacio representado.

1.4 La paradoja de la representación,

Cuando un escritor decide representar un espacio, personaje u objeto de la realidad en su obra de ficción, su intención es que esta representación se acepte como el espacio, personaje u objeto real y no como algo ficticio. De esta manera, como afirma Martínez Binati, “lo representado y su representación tienden naturalmente a

²³ Ibid. 18.

confundirse el uno con el otro”.²⁴ Es decir, cuando el lector está ante una obra ficticia puede aceptar la representación de una situación como la situación misma. Así, la representación deja de ser representación y es la situación real. Lo que demuestra Martínez Bonati es que el artista busca confundir al lector y hacerle creer que la representación no es una representación de un objeto sino que es el objeto mismo, “la representación, o la imagen, sólo funciona propia y eficazmente cuando es confundida con su objeto. Representación e imagen son entes cuya actualidad eficiente coincide con su colapso.”²⁵ Entonces, lo que se hace en una representación artística es darle presencia al objeto ausente. Pero al darle presencia al objeto, la representación deja de ser representación y se convierte en el objeto representado.

Por ejemplo, al leer en un texto de ficción la representación de una ciudad fronteriza, Tijuana digamos, el lector no puede ver la representación como simple representación, sino que la ve cómo Tijuana misma.²⁶ Así, el lector de *Peregrinos de Aztlán* no se imagina la representación como acto de representación sino que la ciudad imaginada se ve, se materializa, se palpa como ella misma. Si la imagen de la ciudad que el texto sugiere es clara y coincide con la imagen que el lector tiene de la ciudad será una imagen concreta. Por lo tanto, si esta imagen corresponde del todo a la que el lector tiene de la ciudad en su memoria la representación de la ciudad será

²⁴ Félix Martínez Bonati, "Representación y ficción," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.1 (1981): 72.

²⁵ *Ibid.*: 72-73.

²⁶ Martínez Bonati, al distinguir entre “persona” y “personaje” dice: “La persona es, pues, lo representado, y el personaje, su representación. “Personaje” es un calificativo que el crítico o el lector, en un discurso diferente del discurso de la novela, puede aplicar a los sujetos que el narrador calificará de “personas”. Así, Tijuana “real” es persona y Tijuana ficticia es “personaje”. *Ibid.*: 69.

reemplazada por la ciudad representada. Por otro lado, si el lector se acerca al texto como una obra de arte se olvidará del objeto representado “cuya producción es la función propia y natural de la representación”,²⁷ y verá que sólo es eso, una representación y no una ciudad real. Un objeto representado en un texto literario deja de ser sólo una representación y se trueca en el objeto representado.²⁸ Entonces, la representación es “real” y por ser real, ésta le presta su carácter de “real” al objeto no “real”. La presencia del objeto no “real” se hace “real” al colapsarse con el objeto representante. La presencia del objeto representado no es física, es sólo una imagen mental, pero como imagen mental está presente. Y al aceptar esta representación el objeto se materializa. Con esta paradoja, “la representación, cuando se da como representación, se da como lo que no es, [y] cuando se da como representación, *no* se da como representación”,²⁹ se da como el objeto representado. Entonces, la representación como tal es el objeto representado. De esta manera la representación es una paradoja que se anula a sí misma para dar paso al objeto representado que a su vez es una representación.

Asimismo los descriptores intentan darnos una imagen de la realidad que no es la realidad hasta que el lector la acepte como tal. Aun sabiendo los lectores que nos encontramos ante la representación de un espacio real

²⁷ Ibid.: 74.

²⁸ Martínez Bonati afirma que una representación “real y presente, la que presta su presencia al objeto ausente, y se esconde y desaparece en la ilusoria presencia de éste. Por eso puede decirse, paradójicamente, pero no sin fundamento, que, cuando miramos hacia la representación, tomándola como representación, no la vemos como representación, sino como aquello que representa. Para verla como representación, debemos torcer la mirada usual, sacar a la representación de su articulación significativa natural y considerarla como un objeto no significativo Ibid.

²⁹ Ibid. Énfasis original.

creemos *sólo de una manera modificada* que estamos ante la presencia real del objeto representado. Sabemos, inexplicitamente, que su presencia es imaginaria. Y las finalidades propias del arte modulan esa presencia imaginaria sin intentar que nos engañemos acerca de su naturaleza. La mimesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado; y se sabe libre para conformar su presencia imaginaria sin sujeciones a una imitación fiel de las presencias reales.³⁰

En las obras que se analizan en este trabajo se toma en cuenta lo dicho por Martínez Bonati sólo en el sentido en que el lector puede o no aceptar la representación del espacio fronterizo como simple representación o como el espacio real. Se verá cómo las ciudades de Tijuana y Ciudad Juárez al ser representadas se hacen presentes por medio de descripciones verosímiles de sus realidades. Así, los escritores de ficciones que incluyen el espacio fronterizo como escenario en sus creaciones representan únicamente la parte de la realidad que sirve a su intención, representándolo como la totalidad. Veremos como en estas obras se ha seguido el patrón establecido por los escritores que han representado estas ciudades desde principios del siglo XIX.³¹

1.5. Ideología

Así como todo texto tiene una función, también esconde detrás de sí una ideología. Sin duda alguna los textos que se han empeñado por representar el espacio fronterizo del norte de México conllevan en sí una determinada ideología impuesta por la perspectiva de cada escritor. Al representar un espacio no es simplemente poner este espacio a la vista del lector sino que intenta convencer al lector de que lo que dice

³⁰ Ibid.: 76. Énfasis original.

³¹ En el segundo capítulo se hace un recorrido panorámico de cómo se ha visto representada la ciudad de la frontera norte de México en la literatura desde principios del siglo XIX y en el cine desde su llegada a Estados Unidos y México.

sobre este lugar es la realidad. Aquí, concordamos con las palabras de Eagleton cuando dice que “el lenguaje no *refleja* tanto la realidad como la *significa*, le da forma conceptual”³², dándole peso simbólico a la mención de dicho lugar.

Al verse la frontera representada desde diferentes perspectivas, es obvio que también se proyecte a través de diferentes posturas ideológicas. Terry Eagleton distingue seis diferentes definiciones de ideología:³³

1. proceso material de producir ideas, creencias y valores en la vida social, la cual Eagleton considera la definición más amplia y neutral;
2. ideas y creencias (tanto verdaderas como falsas) que simbolizan las condiciones y experiencias de vida de un grupo o clase concreto, socialmente significativo;
3. promoción y legitimación de los intereses de grupos sociales con intereses opuestos;
4. promoción y legitimación de intereses sectoriales limitado a las actividades de un poder social dominante;
5. las ideas y creencias que contribuyen a legitimar los intereses de un grupo o clase dominante, específicamente mediante distorsión y disimulo;
6. se considera que las creencias derivan de la estructura material del conjunto de la sociedad como un todo y no de los intereses de la clase dominante.³⁴

Tomando en cuenta lo que propone Eagleton analizaremos la representación del espacio fronterizo como proceso de producir ideas, creencias y valores de la vida en un determinado espacio; ideas, creencias y valores que, si son representados por un grupo dominante, se intenta legitimar la representación que ellos hacen del espacio representado. Por otro lado, veremos que los escritores fronterizos, representan su

³² Eagleton, *Ideología* 255. Énfasis nuestro.

³³ Eagleton propone estas definiciones para ir en oposición a larga lista de definiciones erróneas o incompletas que se le han atribuido al término en las últimas décadas.

³⁴ Eagleton, *Ideología* 53-54.

espacio simbolizando ideológicamente los intereses de su comunidad, ya que “[l]a palabra es el “fenómeno ideológico *per excellence*”.³⁵

De esta manera llegamos a lo que es nuestro acercamiento a los textos narrativos analizados. Utilizaremos un acercamiento semiológico-simbólico por el medio del cual se analizarán las diversas descripciones del espacio fronterizo en las obras en cuestión. No analizamos las obras de acuerdo al orden en que fueron publicadas, sino que se agrupan de acuerdo a la perspectiva de cada uno de ellos. Es decir, en un grupo se incluyen los escritores de perspectiva centralista, y en el otro, los escritores que desde una perspectiva fronteriza describen sus propios espacios.

1.6. La representación del espacio

Como siempre se ha afirmado, excepto de caso de textos experimentales que intentan narrar una historia sin ubicarla en algún espacio o en aquéllos en que el espacio se personifica, en los textos narrativos siempre estarán presentes las cuestiones espaciales y temporales. El aspecto temporal, según Genette, en un relato puede estar ordenado desde tres diferentes perspectivas: 1) el tiempo del medio verbal o tiempo lineal de la sucesividad del lenguaje, 2) el tiempo del narrador o tiempo del discurso y, 3) el tiempo representado o tiempo de la historia. En este trabajo, al analizar el tiempo en una narración, por lo general, nos enfocamos en cada uno de los tres aspectos por separados o en conjunto.

Por otro lado está la cuestión espacial. El espacio en una obra narrativa, de acuerdo a Pimentel, es lo que ornamenta la historia; es decir, la descripción del

³⁵ Ibid. 244.

espacio decora el escenario en que suceden las acciones de una historia³⁶, la ubica en un determinado lugar y de esta manera ayuda proporcionando lentitud o rapidez al fluir de la narración. El espacio descrito en una historia puede ser cualquier lugar, abierto o cerrado. De esta manera, el espacio y los objetos que decoran el espacio de mundo narrado crean una atmósfera espacial. Este escenario nos da información sobre el lugar en que pasan ciertas situaciones del mundo real en el mundo ficticio. Según Genette, en una historia las situaciones no pueden ser completas si no están acompañadas por la descripción del ambiente físico que las rodea.³⁷ Así, en la narrativa la oposición del tiempo y el espacio, las situaciones que ocurren en un determinado tiempo tienen que estar circunscrita dentro de un determinado espacio. Y este espacio, a su vez, está decorado por objetos.³⁸

Entendido que en una historia la narración se encarga de contar los sucesos de ciertos personajes en determinadas situaciones. La narración es básicamente la parte del relato que muestra lo que pasa y no dónde pasa. La narración es, pues, generalmente temporal.³⁹

³⁶ Tomando en cuenta que en los casos de algunos textos experimentales esto se anula. Por ejemplo en aquéllas en que el espacio adopta la entidad de personaje o, simplemente se anula.

³⁷ Citado en Pimentel. *El espacio en la ficción* 8.

³⁸ Pimentel, *El espacio en la ficción* 63.

³⁹ Genette distingue cuatro tipos de narración temporal: *anterior*: es el relato predicativo, generalmente en el futuro narrado desde el presente; *Ulterior*: tradición clásica que narra hechos en el pasado contada desde el presente; *simultanea*: narración que cuenta el presente conforme pasan los hechos e; *intercalada*: se intercalan hechos del presente y del pasado o futuro. Gerard Genette, *Figuras III*, trans. Carlos Manzano, ed. Antonio Vilanova, 1. ed. (Barcelona: Editorial Lumen S. A., 1989) 273. Genette distingue cuatro tipos de narración temporal: *anterior*: es el relato predicativo, generalmente en el futuro narrado desde el presente; *Ulterior*: tradición clásica que narra hechos en el pasado contada desde el presente; *simultanea*: narración que cuenta el presente conforme pasan los hechos e; *intercalada*: se intercalan hechos del presente y del pasado o futuro.

Por otro lado, el espacio nos muestra dónde pasan los acontecimientos. En la representación de los espacios es donde la descripción desempeña su papel. Por medio de la descripción se muestra el detalle tanto del espacio como de los objetos que se encuentran en él. Genette dice que

la descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar [un acontecimiento] que contar sin describir [un personaje, espacio u objeto] –quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objeto.⁴⁰

Basándonos en las palabras de Genette, la descripción materializa el mundo en que suceden los acontecimientos, lo hace palpable, y no es necesario que este mundo esté acompañado de un acontecimiento. Sin embargo, un acontecimiento, por lo general, sí debe estar acompañado de la descripción del espacio donde sucede; la descripción le da vida al espacio.

En este trabajo se analiza la representación del espacio de las ciudades fronterizas del norte de México, por esta razón, la descripción es un elemento fundamental en nuestro análisis. El objeto de este estudio es analizar la creación, por medio de la descripción, de espacios a nivel ficticio o *diegético*⁴¹ con referencia al nivel real o *extradiegético*. Mediante el uso de palabras claves en la descripción, el tono en que se describe y las repeticiones descriptivas se puede determinar la perspectiva del descriptor, y en algunos casos, por continuidad, la del autor. Es decir,

⁴⁰ Citado por Pimentel, *El espacio en la ficción* 8. Gérard Genette. *El discurso de la historia*. p. 8.

⁴¹ Adoptaremos el sentido que Genette le da al término “diegético”: “aquello que se relaciona o pertenece a la historia”. Es decir, el mundo diegético es el mundo creado por el escritor, el mundo ficticio. Por otro lado el mundo “extradiegético” es el mundo real, el referente utilizado como modelo. *El discurso de la historia*, 1972. 280.

por medio de la descripción el lector puede advertir la postura ideológica del descriptor hacia los espacios descritos. Creemos como Pimentel cuando afirmar que la descripción del espacio puede tener carga ideológica, proyectando así, por medio de símbolos, los valores representados. De esta manera, la ideología de los descriptores se distingue reflejada en las obras en que se describe el espacio, en estos casos, el espacio fronterizo.

Otra función de la descripción es hacer que el lector experimente la ilusión de realidad. Al comentar algunos textos narrativos se llega a afirmar que tal o cual obra es un “fidel reflejo” de tal o cual lugar o sociedad.⁴² Consecuentemente, la representación de una determinada ciudad en una obra de ficción puede ser aceptada por el lector como la ciudad misma, se acepta como si estuviéramos ante el mismo espacio representado. En este trabajo, no nos inclinamos tanto por el grado de verosimilitud, sino el poder ideológico y de convencimiento en las descripciones espaciales. Entonces, el interés radica en las técnicas descriptivas que facilitan identificar la postura del descriptor. Tales son los casos, desde la simple mención de un lugar específico hasta las descripciones y repeticiones de las descripciones. Repeticiones que, según Pimentel, conforman las “configuraciones descriptivas”. Las configuraciones descriptivas son los patrones semánticos que se repiten mediante el uso de palabras y frases descriptivas que a su vez están cargadas de valor ideológico y simbólico.⁴³ Los patrones semánticos se pueden encontrar en determinadas

⁴² Así lo afirma Steven Marcus en *Representations: Essays on Literature and Society*.

⁴³ Pimentel, "Configuraciones," 107.

descripciones de un mismo objeto o lugar a lo largo de un texto narrativo, o en descripciones sinónimas en diversos objetos u espacios.

Se ha dicho que la ilusión de realidad se lleva a cabo cuando en una obra de ficción se representa un espacio, acontecimiento u objeto y al hacer una representación se cree estar ante el mismo espacio, acontecimiento u objeto, y no así ante una representación de éste.⁴⁴ Es, pues, representar en el nivel diegético un acontecimiento o un objeto que significa y establece relaciones significantes con otro acontecimiento u objeto del nivel extradiegético. De esta manera el espacio en que se sitúa determinada situación es el origen de la ilusión de realidad. La ciudad fronteriza no se presenta sólo como una organización significativa sino, como diría Jonathan Culler, como la creación de “un mundo humano cargado de sentido, ya que la creación básica que rige a la novela constituye la expectativa de un mundo que la novela se encarga de [re]producir”.⁴⁵ Este mundo humano representado en un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el mundo diegético entra en relación significativa con el mundo extradiegético. Pero la relación entre los niveles diegético y extradiegético puede no ser totalmente verosímil, como lo afirman Scholes y Kellogg:

En una obra de arte narrativo el significado es una función de la relación entre dos mundos: el ficcional creado por el autor y el “real”, el universo susceptible de ser aprehendido. Cuando decimos que “entendemos” un relato, lo que queremos decir es que hemos encontrado una relación, o un haz de relaciones, satisfactorias entre estos dos mundos.⁴⁶

⁴⁴ Martínez Bonati, "Representación y ficción," 72.

⁴⁵ Jonathan D. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975). Citado en Pimentel, *El espacio en la ficción* 9.

⁴⁶ Citado en Pimentel, *El espacio en la ficción* 9.

Esto nos recuerda lo dicho por Marcus y por Ferrater Mora sobre la presencia del mundo “real” y del mundo “personal” del autor en el mundo artístico. Al encontrar esta relación entre el mundo creado y el mundo “real” se cumple el “reflejo fiel” del referente en la representación. Al lograr reconocer un mundo “real” en la obra de ficción, el lector podrá reconstruir el espacio representado. Esta relación, según Pimentel, es un contrato de inteligibilidad entre el mundo creado y el mundo ficticio.

[Esta ...] inteligibilidad que dependerá del tipo de relación que el universo diegético establezca con el mundo real. Las palabras han de ordenarse de tal manera que, a través de la actividad de la lectura, surja un modelo del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, de capital importancia, modelos del tipo de significación que puedan tener estos aspectos del mundo.⁴⁷

Así, las representaciones “realistas” de espacios concuerdan con los modelos espaciales reales y tienden a ser reflejos reconocibles.

Por otro lado, como afirma Henri Lefebvre en su obra *The Production of Space*, es importante notar que en la representación o producción de un espacio real en un mundo ficticio se puede identificar la perspectiva del descriptor. Lefebvre dice que un espacio se puede describir de dos formas; una es cuando el descriptor tiene información o ha visitado el espacio representado, mientras que la otra es cuando el descriptor ha vivido el mismo espacio. Para contrastar estas dos perspectivas Lefebvre utiliza dos verbos relacionados con la comprensión de lugar. Por un lado está el verbo *savoir* o ‘saber’ y por el otro utiliza el verbo *connaissance* o conocer. De esta manera el verbo ‘saber’ implica la información que se tenga sobre el espacio descrito y el verbo ‘conocer’ lo vivido del espacio. Lefebvre se pregunta cómo es que

⁴⁷ Ibid. 10.

se justifica el “assigning priority to what is *known* or *seen* over what is *lived*.”⁴⁸

Lefebvre insiste en que la producción o representación del espacio tienen una función social y, de esta manera, representa la perspectiva del descriptor. Esto se observa al representar ciertos espacios que se consideran “*Representational spaces*”, los cuales “embodying complex symbolism, sometimes coded, sometimes not, linked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually to be defined less as a code of space than as a code of representational space).”⁴⁹ De esta manera un espacio que es “directly *lived* through its associated images and symbols, and hence the space of ‘inhabitants’ and ‘users’, but also of some artists and perhaps of those, such as a few writers and philosophers, who *describe* and aspire to do no more than describe.”⁵⁰ Consecuentemente, observaremos que los espacios fronterizos representados en las obras aquí analizadas muestran que los escritores centralistas nos presentan información sobre el espacio descrito, mientras que los escritores fronterizos nos muestran experiencias fronterizas vividas. Esto se puede apreciar en que en las narrativas centralistas, la mayoría de los protagonistas son personajes ajenos al espacio, emigrantes; por otro lado, los personajes en las obras de Méndez y Crosthwaite son personajes que han vivido el espacio y nos presentan una experiencia fronteriza propia.

1.7 La descripción como método de representación

⁴⁸ Lefebvre, Henri. *The production of Space*. (United Kingdom: Blackwell Publishing, 1984) 61. Énfasis original.

⁴⁹ Ibid. 33.

⁵⁰ Ibid. 39.

Dentro de las técnicas descriptivas existen varios procedimientos utilizados por los descriptores. Por un lado tenemos el uso de nombre propios como referente, por el otro, los nombres pueden estar acompañados de adjetivos y frases descriptivas que ayudan en la construcción y reproducción de espacios dentro de la narrativa.

Pimentel afirma que el nombrar un espacio u objeto es una descripción en potencia.⁵¹ Nombrar un espacio es la forma más básica de describir el espacio nombrado. El nombre tiene la connotación necesaria que evoca un espacio extratextual en su representación ficticia. El nombrar un lugar es, pues, presentar el espacio mismo.

Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial, único e individual; [...] Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra meditación, a ese espacio designado y no a otro.⁵²

Al usar el nombre propio de una ciudad ya no hace falta el uso de nombres comunes como topografía, calles, locales o monumentos para reconocer el espacio. El hecho de nombrar conlleva en sí todo lo que el lector conozca sobre el lugar nombrado; el nombre propio lleva en sí la imagen misma de la ciudad. Así, la ciudad representada está fotografiada, visualizada de acuerdo a la imagen se tenga del espacio nombrado. Decir “Tijuana” es poner presente a Tijuana. La ciudad nombrada es, pues, lo que dice Greimas, un “referente global imaginado”

Evidentemente, ese referente global se consolida gracias a trasposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales, [...] sin contar con los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad [el referente...]sirve de pretexto a las elaboraciones secundarias más variadas

⁵¹ Pimentel, *El espacio en la ficción* 29.

⁵² Ibid.

que se manifiestan bajo la forma de diversas mitologías urbanas [Tijuana-prostíbulo]: toda una arquitectura de significaciones se erige así sobre el espacio urbano determinado, en buena medida, su aceptación o su rechazo, la felicidad y la belleza de la vida urbana o su insoportable miseria.⁵³

Asimismo, al nombrar la ciudad representada el lector sólo tiene que identificar, reconocer la ciudad real recreada en la ficción. Aunque esta ciudad no esté descrita, el nombre propio construye el espacio diegético y provoca la ilusión de realidad; la ciudad ya está ahí, presente. Así, al nombrar una ciudad de la realidad en un texto ficticio es tratar de esconder el carácter ficticio del texto.⁵⁴

La descripción es la práctica discursiva más usada al hacer representaciones de los espacios en los textos narrativos. Mediante la descripción los objetos y espacios cobran presencia vívida, aunque esta presencia sea sólo parcial o presente una sola perspectiva.⁵⁵ El objeto representado, por medio de una descripción “realista”⁵⁶ llega a configurarse en un “reflejo de la realidad”. Consecuentemente, en un texto narrativo la descripción se encarga, primordialmente, de fabricar espacios. Como dice Pimentel, por medio de la descripción el espacio alcanza sus características peculiares:

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud ante el mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por tanto, en su descriptibilidad. Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas [...] a partir de un modelo preexistente (*de-*

⁵³ Julien Algirdas Greimas, "Pour une sémiotique topologique," *Sémiotique de l'espace* (París: Denoël/Gauthier, 1979) 40. Citado en Pimentel, *El espacio en la ficción* 30.

⁵⁴ Pimentel, *El espacio en la ficción* 31.

⁵⁵ Roland Barthes dice que “la lectura del retrato ‘realista’ no es una lectura realista: es una lectura cubista: los sentidos son cubos, apiñados, desplazados, [...] la figura no es la totalidad. 67.

⁵⁶ Utilizamos es término realista con sentido de verosimilitud.

escribere); es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas. Ilusión que se esconde tras las definiciones clásicas, tanto las generales como las que definen sus particularidades.⁵⁷

El describir es crear la imagen de un objeto o espacio preexistente, un espacio que se encuentra ausente y por medio de la representación se hace presente. De esta manera el referente del escritor se hace presente al representarlo. Igualmente, es a raíz de la descripción que el lector logra reconocer el espacio haciéndose presente. El describir es mostrar el objeto ausente por medio de la palabra escrita; es hacer un cuadro vívido con palabras de un determinado espacio.⁵⁸ Dar vida, dar presencia, materializar lo ausente es, pues, el objeto de la representación descriptiva.

El objeto de la representación en los textos de ficción es básicamente poner un objeto o espacio ausente ante los ojos del lector. Por medio de la representación descriptiva lo ausente se hace presente y, paradójicamente la representación deja de ser una representación convirtiéndose en lo representado. El lenguaje descriptivo tiene la cualidad de re-construir espacios con detalles. Es por medio de la descripción que se muestra la íntima relación que hay entre las palabras y las cosas. Con todo, la descripción no es simplemente la concordancia entre lo lingüístico y lo real, sino resultado de un conjunto de procedimientos textuales, adjetivos y frases sinónimas,

⁵⁷ Pimentel, *El espacio en la ficción* 17.

⁵⁸ Fontanier dice sobre la descripción que “en general [...] consiste en poner un objeto a la vista, y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes; lo cual da pie a la Hipotiposis cuando la exposición del objeto es tan vívida, tan enérgica, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una *imagen*, un cuadro.” Citado en *Ibid.*

prosopopeyas y metáforas, que le dan su identidad como tal.⁵⁹ El elemento extratextual se hace “real” y perceptible, se comparte por el descriptor/ escritor y el lector.

Dentro de la descripción debemos tomar en cuenta el inventario descriptivo. Por inventario descriptivo se entiende el uso de palabras sinónimas para referirse a un objeto específico. En el análisis nos encontraremos con descripciones que hacen uso de esta técnica descriptiva para destacar el espacio. Sobre Tijuana, por ejemplo, se usan palabras como cantinas, burdeles, prostíbulos y casas de citas; todas refiriéndose a la abundancia de vida nocturna y prostitución que existe en esta ciudad fronteriza. Al comentar esto Pimentel dice que esta técnica puede ser engañosa ya que el conocimiento de un número determinado de descripciones sinónimas no implica que el descriptor conozca el espacio representado y se llega a creer que “decir bien las cosas del mundo es dar un fiel reflejo de la realidad”;⁶⁰ lo cual implica que puede ser una representación falsa de la realidad. Lo que sí afirma Pimentel es que el uso excesivo de palabras y frases sinónimas, y la repetición de descripciones de un mismo objeto o espacio conforman las configuraciones descriptivas. Y estas configuraciones están cargadas de valores simbólicos e ideológicos.⁶¹

Entre las partes más importantes de una descripción se encuentran el uso de adjetivos, adverbios y frases calificativas. Estos elementos descriptivos son usados para causar un efecto de verosimilitud en las imágenes de los objetos representados.

⁵⁹ Ibid. 19.

⁶⁰ Ibid. 16.

⁶¹ Pimentel, "Configuraciones," 107-08.

Se advertirá que en la mayoría de los casos aquí analizados las descripciones están acompañadas por adjetivos, adverbios y frases calificativas que aparte de causar la ilusión de realidad, proyectan la carga ideológica y simbólica en las representaciones.

Así, pues, nos acercaremos y analizaremos la representación del espacio por medio de signos que evocan imágenes de algunas ciudades de la frontera norte México. Imágenes producidas por descripciones que intentan dar un fiel reflejo de la realidad y, que a su vez tienen carga ideológica y simbólica. Veremos como estas descripciones contribuyen a la edificación de una imagen preestablecida y estereotipada de las ciudades fronterizas.

2. MARCO HISTÓRICO: LA FRONTERA REPRESENTADA EN LA LITERATURA Y EL CINE

Los espacios fronterizos al norte de México han sido materia a representar desde antes que se fijara la frontera política entre México y los Estados Unidos. Con el lema de expansionismo proclamado en el “Destino Manifiesto”¹, los Estados Unidos fue expandiéndose hacia el oeste, apoderándose de los vastos territorios de suroeste. En 1848 que la frontera se establece casi en su totalidad como consecuencia de la consumación del Tratado de Guadalupe-Hidalgo. Así, casi la mitad del territorio mexicano pasa a ser parte de los Estados Unidos. Algunas disputas territoriales continuaron, después de 1848 los Estados Unidos siguió expandiéndose, y en 1853 en el Tratado de Gadsden, México cede el territorio de La Mesilla. Eventos como estos “fulfilled the manifest destiny of the United States to extend its political, economic, and ideological² hegemony over the American Continent.”³ Por otro lado, María Socorro Tabuenca Córdoba dice que no fue sino hasta 1889 que se estableciera definitivamente la frontera entre los dos países. Aunque el territorio del suroeste se

¹ “Destino manifiesto” es una frase utilizada por los Estado Unidos para explicar o justificar su expansión continental. Esto reanimó el sentido de misión nacional de los Estados Unidos. La expansión de los Estados Unidos hacia el suroeste se facilitó debido a la situación precaria que dejó la guerra de independencia mexicana. Consúltese “Manifest Destiny” en <<http://www.pbs.org/kera/usmexicanwar/dialogues/prelude/manifest/manifestdestiny.html>>.

² También lo afirma así Francisco Javier Llera Pacheco, *Geography of Interests: Urban Regime Theory and the Construction of a Bi-National Urban Regime in the US / Mexico Border Region (1980-1999)*, Diss. University of Arizona, 2000, 21.

³ Charles M. Tatum, "On the Border: From the Abstract to the Specific," *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 97.

iba poblando, de esta manera, la distancia “left the border territories isolated from the capitals of”⁴ México y los Estados Unidos.

Algunos críticos, como Tabuenca Córdoba, han afirmado que el territorio del norte mexicano estuvo en abandono económico y cultural por parte de su gobierno durante la primera mitad del siglo XIX, razón por la cual los Estados Unidos se fue expandiendo y apoderando de gran parte del territorio. Hasta mediados del siglo XIX gran parte de la población mexicana se localizaba en el centro del país mexicano; no fue sino hasta la segunda mitad del siglo que el gobierno mexicano promovió la población del norte, fundando así varias ciudades⁵ a lo largo de la frontera, estrategia utilizada para evitar que la expansión estadounidense continuara hacia el sur. Desde la fundación de las ciudades fronterizas, muchas de éstas han sido objeto de representaciones folclóricas y estereotipadas que se siguen dando hasta la fecha. Estas representaciones han contribuido a la edificación de una imagen de la frontera en que predomina tanto lo exótico y folclórico como lo bárbaro, inculto e irredimible.

⁴ María Socorro Tabuenca Córdoba, "The Rearticulation of the Border Territory," *Ethnography at the border*, ed. Pabo Vila (Minneapolis, MN; London: University of Minnesota Press, 2003) 279.

⁵ Tijuana se funda oficialmente el 11 de julio de 1918, pero “después de 1848, en que el valle de Tijuana como zona fronteriza pasa a ser parte de la Baja California participa de la inseguridad e incertidumbre de toda la región, el Valle de Tijuana es ahora nueva frontera entre México y Estados Unidos y es también camino obligado para llegar al interior de la península”: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Tijuana>>; Mexicali el 14 de marzo de 1903, pero desde 1874 Guillermo Andrade (hermosillense) compró al gobierno de Porfirio Díaz los territorios que hoy son la ciudad de Mexicali: “Mexicali”. http://consag.tj.uia.mx/ebooks/historia_baja/%5B30%5D%20%20%20Mexicali.%20XXVI.pdf. pp. 396-99; En cambio, Ciudad Juárez, por su ubicación clave ya se había fundado en 1640 con el nombre de Misión de Nuestra Señora de Guadalupe de los Mansos del Paso del Río del Norte por el misionero del fundador de la localidad, Fray García de San Francisco: <http://www.elvoceromi.com/news.php?nid=4247>. También Aparece en Ángel Otero Calderón en “La frontera en el Paso del Norte” *El Vocero Hispano*.: <<http://www.almargen.com.mx/pdi/textos/frontera.htm>>.

El objetivo de este capítulo es plantear un marco histórico de cómo las ciudades fronterizas se han visto representadas desde principios del Siglo XIX. De igual manera se explorarán algunas representaciones de las ciudades fronterizas que se han hecho en el cine mexicano y estadounidense desde que esta industria llegara a Estados Unidos y México y tomarlo como referente. Es claro que tanto la creación literaria como la filmica en ambos países han contribuido a la creación de una imagen estereotipada de los espacios fronterizos. Aunque la representación de las ciudades fronterizas se ha dado en muchos medios como en la poesía, la lírica de canciones, el ensayo, la radio, el periodismo y la televisión, nos limitaremos a algunas representaciones hechas en la literatura (ensayo, literatura de viajes y poesía) y el cine.⁶ Muchas de las representaciones que se han hecho de la frontera mexicana, al igual que del país mexicano han sido objeto de la influencia recibida de la cultura anglosajona al crear estas imágenes. De esta manera se ha fijado un doble estereotipo: el de la superioridad anglosajona y el de la inferioridad del mexicano como lo afirma Norma Klahn:

In their writings, and in contrast with the way Anglos constructed or invented themselves (Stereotypically as morally superior, hard working, thrifty), the Mexican could in the best of the cases be mysterious, romantic, fun-loving, laid back, and colorfully primitive or alternately conniving, highly sexualized, disorderly, lazy, violent and uncivilized.⁷

De esta manera, así como el anglosajón crea una imagen del tipo mexicano generalizada. Por otro lado, el mexicano del centro del país también ha creado una

⁶ Creemos que el cine es importante porque es más accesible para un público general y por su gran producción tanto en la industria estadounidense como en la mexicana.

⁷ Norma Klahn, et al., *Las nuevas fronteras del siglo XXI / New Frontiers of the 21st. Century* (México: La Jornada Ediciones, 2000) 31.

imagen inferior de los espacios y habitantes fronterizos. Es decir que el mexicano del centro ha imaginado a sus fronteras como lugares folclóricos, ajenos a la realidad centralista. En los siguientes segmentos se ven algunos ejemplos de la imagen del ser y el espacio fronterizo en la literatura y el cine para visualizar las imágenes de la frontera propuestas por los grupos dominantes, y así, comparar y contrastar las imágenes del espacio fronterizos contemporáneas propuestas por escritores centralistas mexicanos con las hechas por escritores fronterizos.

2.1. La representación del espacio fronterizo en la literatura

Desde antes que se estableciera la frontera entre México y los Estados Unidos en 1848, el espacio fronterizo se había venido representado en la literatura anglosajona. Aunque todo el oeste de los Estados Unidos era visto como lugar que había que conquistar y civilizar el más allá del territorio estadounidense, y en esto se incluye el territorio mexicano, siendo objeto de representaciones en que se daban imágenes de un lugar exótico en que reinaba la barbarie. De esta manera el estereotipo de la frontera como lugar indómito siguió siendo utilizado como excusa por los anglosajones para adentrarse en territorio mexicano y seguir con su proyecto de expansión.

Durante el siglo XIX el oeste se pobló Estados Unidos y el norte de México de nuevos colonos⁸ provenientes del Este. Entre los pobladores del Oeste había toda una gama de personas que se ocupa de describir el espacio explorado. Muchas de estas personas escribieron sus impresiones sobre el territorio y la sociedad mexicana

⁸ Claro que ya existían los pobladores indígenas y los colonizadores españoles.

fronteriza como afirma Gabriel Trujillo Muñoz, quien escribe que en la oleada de emigrantes aventureros del principio del siglo XIX venía gente de toda naturaleza que buscaban tanto el éxito personal como cumplir con el “Destino Manifiesto”:

comerciantes, gambusinos, evangelistas, prospectores, filibusteros, naturalistas, fotógrafos, deslindadores de terrenos o simples exploradores atraviesan una y otra vez la frontera, [...] para llevar a cabo sus proyectos personales y colectivos, algunas veces coronados por el éxito y en otras ocasiones concluidos con el más estruendoso de los fracasos.⁹

De esta manera, las fronteras al oeste de Estados Unidos y el territorio más allá de sus fronteras eran para el anglosajón lugares que prometían prosperidad para los nuevos habitantes.

Esto se puede observar desde principios del siglo XIX, cuando aún el oeste seguía siendo territorio mexicano. El militar estadounidense Zebulon Pike, en la segunda década del siglo, por órdenes de su gobierno hace una expedición por el oeste de Louisiana y el noreste de la Nueva España. En sus memorias Pike describen el ambiente que observó durante un extravió en los territorios que hoy son Nuevo México y Chihuahua. Al describir el lugar y sus habitantes como personas que

no dejan de mentir y robar y no saben lo que es la gratitud. Los hombres no tienen honor ni las mujeres virtud. En Nuevo México parece ser que el honor está en manos del propietario. El carácter es sólo una droga, un artículo sin valor; y el que lo tiene escaso es tan rico como el que lo posee en grado sumo. Los hombres más prestigiados en este país son los que han robado, han perjurado o se han deshonrado.¹⁰

De esta manera, al describir a los habitantes del oeste no hace sino mencionar los aspectos negativos. Según Pike, los mexicanos prósperos son unos ladrones y

⁹ Trujillo Muñoz, "Visiones vagabundas," 116.

¹⁰ Citado por Trujillo Muñoz en “La frontera: visiones vagabundas,” 117. Trujillo Muñoz ha sacado la cita de *Visión histórica de la frontera norte de México*, página 333.

deshonestos, y “el honor está en manos del propietario”. Esta mala administración de parte de los dirigentes del pueblo mexicano en Nuevo México le sirve a Pike como excusa para proponer la población de estos espacios por anglosajones, como lo nota Trujillo Muñoz:

la mala administración, la corrupción y el olvido en que el gobierno español y, posteriormente mexicano, tenían a estos territorios, no hacían posible su regeneración a menos que los propios norteamericanos tomaran cartas en el asunto y compraran (o en caso de negativa, se apropiaran) de tales regiones como una acción “urgentemente” necesaria. De ahí que Albert Pike sólo viera en el septentrión mexicano los signos de una raza incapaz de redimirse a sí misma, que debía ser educada de nuevo.¹¹

Como se puede apreciar en la cita, según Pike, los territorios del norte de México estaban habitados por personas que no eran capaces de regenerarse del mal que les había dejado la Colonia, males como la holgazanería y la mala administración del gobierno mexicano. Para poder reformar al mexicano Pike propone como solución que Estados Unidos compre los territorios o, como último recurso, tome estos territorios por la fuerza. Entonces vemos que desde principios del siglo XIX ya se veía la expansión estadounidense hacia lo que era territorio mexicano con el fin de establecer nuevas fronteras.

Una vez que se establecieron las ciudades de la frontera, iniciativa del gobierno mexicano, estas se vuelven objeto de representaciones en estudios antropológicos, sociológicos y psicológicos. A partir de su fundación se integran a los exploradores y filibusteros los turistas que buscan huir de la rutina en que se encuentran en su país. Estas personas buscan en la frontera un ambiente exótico mexicano. El ambiente de lo exótico ya se venía promoviendo y popularizado desde

¹¹ Trujillo Muñoz, "Visiones vagabundas," 117.

principios del siglo XIX. Así, viajar a México era como desprenderse de lo rutinario y el tiempo moderno; era adentrarse a otro mundo donde

[...] prósperos negociantes y turistas que vienen a la frontera en busca de lo exótico, de lo ajeno a sus costumbres y creencias. Y cruzar la frontera es como adentrarse en una tierra de misterios y aventuras [...] visitar la ciudad de El Paso era ‘escapar de América y del siglo XIX’ y penetrara a otra época, a otro escenario.¹²

De esta manera, la estabilidad que ofrecía el porfiriato atrajo a visitantes que buscaban ambiente y diversión que no se podía encontrar en su tierra; adentrándose así, a través de la frontera en la cultura mexicana.

A principios del siglo XX estalla la Revolución mexicana y lo exótico deja de ser el atractivo principal para los turistas. La Revolución trae consigo una nueva temática que sirve de objeto a representar para los escritores de ambos países. Entre los extranjeros que escribieron sobre la Revolución mexicana se encuentran historiadores como John Reed quien escribe sobre la realidad fronteriza en su *México insurgente*. Reed acompaña a Pancho Villa en sus aventuras revolucionarias e igualmente describe las escenas de pobreza y las dificultades que pasa la gente en la época revolucionaria al tratar de cruzar la frontera para los Estados Unidos. Para Reed México no sólo “era la oportunidad de lo exótico”¹³ sino la posibilidad de enfrentarse a

¹² Ibid. 118.

¹³ Como para Reed, para otros escritores y periodistas estadounidenses no les interesaba lo exótico de México sino que escribían sobre los hechos históricos que habían azotado al país. Así lo expresa Paco Ignacio Taibo II: “México les gusta de una manera natural, crítica. Ven y ven mucho. Contemplan cosas que no les agradan y las denuncian. No son cómplices de una sociedad ajena a la que se acogen como turistas. Las miserias no son sujetos de la curiosidad. No tratan de comparar de un lado higiene, confort, calidad de vida, del otro barbarie exótica, primitivismo. Aceptan la sociedad mexicana en la que vale, la estiman y la hacen suya. Tan suya que se dedican a cambiarla. Paco Ignacio Taibo II, et al., *Bajando la frontera*, 1a ed. (México, D.F.: Ediciones Leega/Júcar, 1985) 8.

sí mismo”.¹⁴ La Revolución se empezó a representar con todo y los efectos que ésta causó, provocando un gran movimiento migratorio de la población mexicana hacia los Estados Unidos. La Revolución causó una situación de carácter caótico y Reed capta esta realidad y la describe en su obra. En la siguiente cita se aprecia lo que experimentaba el pueblo mexicano al intentar cruzar la frontera en Ciudad Juárez:

A lo largo de la calle principal pasaba una ininterrumpida procesión de gente hambrienta, enferma, exhausta, arrojada del interior del país por el miedo a los rebeldes que se acercaban. Habían hecho una travesía de ocho días sobre el más terrible desierto del mundo. Eran detenidos en las calles por centenares de soldados federales, que los despojaban de cuanto les venía en gana. Después pasaban hasta cruzar el río y ya en territorio norteamericano, tenían que esquivar las garras de los aduaneros y de los funcionarios de Migración y de las patrullas del ejército de la frontera, que los registraban para desarmarlos.

Cientos de refugiados cruzaban el río; unos a caballo arreando ganado; algunos en pequeños vehículos, otros a pie. Los inspectores no se distinguían por su cortesía.¹⁵

De cierta manera la Revolución marca una nueva era en la representación de la frontera y Reed es un buen ejemplo de esto. Durante la Revolución ya no se busca con el mismo ahínco lo exótico, el interés del estadounidense da un giro, ahora le interesa también acercarse y representar las miserias y problemas, efectos de la revolución, por los que se pasa en México. De esta manera, Reed muestra una realidad del México fronterizo revolucionario con todo y su “[...] laya de agentes de empresas de armas y municiones, matuteros y contrabandistas”.¹⁶

Por otro lado, el pensador José Vasconcelos, desde una perspectiva centralista, también escribe sobre el ambiente fronterizo durante la Revolución. En uno de sus escritos describe lo que ve en una ciudad que se ubica cerca de la frontera.

¹⁴ Trujillo Muñoz, "Visiones vagabundas," 119.

¹⁵ John Reed, *México insurgente*, 2. ed. (México, D.F.: Ariel Seix Barral, 1979) 9.

¹⁶ *Ibid.* 11.

Vasconcelos compara la ciudad de Lampazos, Nuevo León con las ciudades de la frontera al decir que

simpático y lamentable es Lampazos, que bien puede pasar por pueblo tipo frontera. Más aun, por pueblo tipo mexicano. Le falta a Lampazos, ya se ve, el lustre arquitectónico de la aldeas del interior de México y del sur.[...] ya no digo del Bajío y Jalisco, comprenderá en seguida la impresión del mexicano del interior cuando avanza hacia el Norte. Todo es barbarie mientras se llega a Nueva York, donde ya cuaja una cultura distinta de la nuestra, pero al fin cultura.¹⁷

Esto lo ve Vasconcelos en la “mentada sencillez fronteriza”, sencillez que se traduce en haraganería. Así, en tiempos de la Revolución lo único que Vasconcelos ve en el norte del país es un “desierto de las almas” donde reina la “incultura” y el mal gusto. Lugar donde sólo se puede apreciar el cabrito asado, sin embargo no deja de ser una imitación del cordero de Castilla.¹⁸ Vasconcelos compara y contrasta la cultura de la frontera norte de México con las culturas españolas y la estadounidense. Por el lado de la cultura española sólo menciona lo culinario al decir que “los buenos copiosos manjares estilo español de arroces, ensaladas y asados [...] son en aquella desolación un resto de vieja herencia”.¹⁹ Al comparar el ambiente cultural en el desierto mexicano con el estadounidense dice que el desierto estadounidense es “una barbarie con máquinas y rascacielos” y el lado mexicano es una “barbarie con imitación de máquinas y rascacielos”.²⁰ Es por medio de la comparación entre la frontera y las dos culturas dominantes que Vasconcelos llega a la conclusión de que el espacio fronterizo al norte de México no es sino un “*no man’s land* o desierto de las almas”

¹⁷ José Vasconcelos, *La tormenta: segunda parte de "Ulises criollo"*, 6 ed. (México: Ediciones Botas, 1937) 123.

¹⁸ Ibid. 122.

¹⁹ Ibid. 126.

²⁰ Ibid. 123.

en cuestión de civilización y cultura, hipótesis con la que no tenemos que estar de acuerdo. Así lo ha notado Víctor Zúñiga en su ensayo “El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea” al decir que

[e]ntre los modos y maneras de definir la cultura mexicana sobresale una idea esencial, multifacética y, pareciera, omnipresente, que ronda en muchos de los discursos sobre la materia: la idea de que el norte de México es un desierto cultural.²¹

Tiempo después de que terminara la Revolución la economía y política del país se encontraba en época de transición. Debida, principalmente a la mala economía mucha gente siguió emigrando a los Estados Unidos, ya no en busca de protección sino de un trabajo para poder sostener a sus familias. Estos emigrantes sufren de condiciones precarias en las que son explotados por las grandes compañías del ferrocarril y de construcción. Esta situación la plantea, Daniel Venegas en 1928, cuando escribe desde Los Ángeles su obra narrativa *Las aventuras de don Chipote, o, Cuando los pericos mamen*,²² En esta obra, al diferencia de la de Reed y la de Martín Luis Guzmán, nos pinta la situación de Ciudad Juárez, ya no durante la revolución, sino que es una situación post-revolucionaria presentada desde una perspectiva centralista. Veamos un poco sobre lo que se nos cuenta sobre la ciudad en esta novela.

²¹ Víctor Zúñiga, "El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea," *Puentelibre: Revista de Cultura*.4 (1995 primavera): 18.

²² Daniel Venegas fue escritor que recientemente, en 1985, fue redescubierto por Nicolás Kanellos, un investigador de la herencia literaria hispana en los Estados Unidos. Al parecer Venegas sale de México durante la Revolución y se establece en Los Ángeles, California, ahí trabajó como colaborador para *El Heraldo de México*. Fue en este periódico donde publicó *Las aventuras de don Chipote*. Como aclara Kanellos en la introducción a la obra de Venegas, los datos biográficos de este son escasos. Mucha de la información es sacada de los periódicos de la época y de los datos que se encuentran en *Las aventuras de don Chipote*.

En esta novela se relatan las aventuras de un campesino mexicano que, por causa del hambre y la miseria causadas por la lucha revolucionaria y las mentiras de su amigo Pitacio, emigra a los Estados Unidos. Al ser engañado sobre la supuesta buena vida en Estados Unidos don Chipote, el protagonista, decide emigrar. En su trayecto a los Estados Unidos Don Chipote pasa por Ciudad Juárez. El narrador comenta de esta novela comenta sobre temas típicos en la literatura centralista cuando se refieren al espacio fronterizo mexicano: el ambiente nocturno de Ciudad Juárez es el que sobre sale en esta obra.²³ Pero no sólo muestra como ve la realidad fronteriza sino que denuncia los abusos que sufren los emigrantes por parte de los agentes de la policía mexicana y aduanales estadounidenses, e incluso los engaños por parte de los *coyotes*.²⁴ Don Chipote es acusado de estar borracho y por haberle faltado al respeto al policía, cosa que nunca pasó.²⁵ En la siguiente cita se ve como don Chipote es abusado por un policía mexicano al quedarse dormido en la vía pública después de haber cenado y escuchado la banda en el parque; acontece que

la tarde empezaba a caer y amo y perro, con la tristeza pintada en el semblante, vagaban por las calles de Ciudad Juárez.

[...]

²³ “[Ciudad Juárez] es sin disputa uno de los lugares de mayor movimiento, pero también de mayor perversión y es por eso que los americanos, desconocedores del interior del país, se forman un mal concepto de nosotros. Es allí donde los borrachos que viven en El Paso y que por leyes prohibicionistas están deseosos de trago, van a calmar su sed. La prostitución que es tan perseguida y castigada en El Paso, ha hecho su cartel en Ciudad Juárez. De modo que ahí si no se encuentran industrias, se hallan cantinas, casas de juego y casas públicas.” Daniel Venegas, *Las aventuras de don Chipote, o, Cuando los pericos mamen: novela*, 1a ed. (México, D.F.: Secretaría de Educación Pública: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, 1984) 28.

²⁴ Persona que se ocupa de cruzar indocumentados a los Estados Unidos.

²⁵ Venegas. *Las aventuras de don Chipote*. 32.

Momentos después una banda de música lanzó al aire las notas [...] y al arrullo de sus notas se quedó dormido don Chipote, mientras que Sufrelambre se ponía change en previsión de un ataque a su amo.

La serenata terminó, la concurrencia abandonó la Plaza y sólo uno que otro trasnochador cruzaba en dirección al Callejón del Diablo.

Don Chipote seguía lanzando al aire estrepitosas notas de sus ronquidos y Sufrelambre seguía con el ojo pelón, haciendo guardia al desventurado de su amo.

[...]

Momentos después un policía llamado por el grito del perro despertaba a don Chipote quien más dormido que despierto, no pudo contestar nada satisfactorio para el ciuco, por lo que, atizándole un macanazo, éste lo encaminó con rumbo a la cárcel y, como prueba del delito, llevaba a Sufrelambre.²⁶

En esta escena se continúa describiendo el ambiente nocturno de Ciudad Juárez.

Después de la música los noctámbulos buscan diversión en el Callejón del Diablo. Al final de la cita vemos cómo don Chipote es víctima de un policía, representante del orden, que sin más excusa que los aullidos del perro se lo lleva preso. También se puede percibir una sensación de inseguridad que se vive en Ciudad Juárez. Incluso el perro está “con el ojo pelón” para cuidar a su amo mientras duerme.

Al día siguiente de esta aventura, después de haber pasado la noche encarcelado, don Chipote es obligado a trabajar limpiando las calles de la ciudad para después pasar ante el juez. Tuvo suerte ya que el juez, después de escuchar “de cabo a rabo” la historia de lo ocurrido le conmuta la pena de ir a picar piedra por un mes como el resto de los presos. De esta manera, Venegas representa el ambiente en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez.²⁷ Después de *Las aventuras de don Chipote*, nos

²⁶ Ibid. 31.

²⁷ Los problemas del protagonista continúan aún al intentar cruzar la frontera, éste víctima por parte de los aduanales estadounidenses. Este es pasado por un proceso de desinfectante humillante. Proceso por el que tenía que pasar todo mexicano que quería internarse en los Estados Unidos. Después de haberle lavado la ropa de tal manera que encoge y no le queda

adelantamos a la década de los cincuenta en la literatura estadounidense existen aquellos que insisten en representar el ambiente de prostitución del espacio fronterizo.

En 1959 William Carlos Williams incluyó en su poemario *La música en el desierto* un poema que trata de ambiente de prostitución en Ciudad Juárez. En este poema Williams representa un ambiente crudo que “dibujó los infiernos urbanizados del norte mexicanos desde una perspectiva irónica y distanciada”.²⁸ El poeta alcanza a ver en el ambiente de prostitución en Ciudad Juárez, tras una meditación, cierta musicalidad en el ritmo de vida. Así lo expresa en su poema “The Desert Music”

What in the form of an old whore in
A cheap Mexican joint in Juarez, her bare
Can waggling crazily can be
So refreshing to me, rise to my ear
So sweet a tune, built if such slime?²⁹

En estos versos se ve el contraste entre lo que el poeta percibe y lo que siente. Ve el ambiente de una cantina barata en Ciudad Juárez y esto le provoca una melodía.

Después, durante la década de los sesenta los escritores de la “Generación Beat” también representan el ambiente de las ciudades fronterizas.

La “Generación Beat” se origina en la Universidad de Columbia en Nueva York. Los poetas que la integraron inicialmente fueron: Jack Kerouac, Allen Ginsber, Lawrence Ferlinghetti y William Burroughs. El grupo se muda a San Francisco donde continuaron su producción literaria. El escritor que nos interesa es Jack Kerouac; ya

más, le niegan el paso por no cumplir con la cuota establecida. Después de estas aventuras, don Chipote logra cruzar la frontera pagando un *coyote*. Después de que se escribiera *Las aventuras de don Chipote*.

²⁸ Trujillo Muñoz, "Visiones vagabundas," 121.

²⁹ William Carlos Williams, *The Desert Music and Other Poems* (New York: Random House, 1954) 250-51.

que en un viaje realizó un recorrido por el suroeste de los Estados Unidos y el norte de México. Kerouac describió en su obra *On the Road* algunas escenas sobre su viaje. En estas escenas se narra la entrada a la ciudad fronteriza de Nuevo Laredo. Al cruzar la frontera empieza a contrastar el ambiente de ambos países. Al describir el ambiente fronterizo mexicano lo hace de una forma idealizada en contraste a lo que se había venido representando sobre el espacio fronterizo. En el pasaje escribe las impresiones que él y sus amigos sienten en su arribo:

[t]hen we turned our faces to Mexico with bashfulness and wonder as those Mexican cats watched us from under their secret hatbrims in the night. Beyond were music and all-night restaurants with smoke pouring out of the door. “whee,” whispered dean very softly.

“Thassal!” A Mexican official grinned. “You boys all set. Go ahead. Welcome to Mehico. Have good time. Watch you money. Watch you driving. I say this to you personal, I’m Red, everybody call me Red. Ask for Red. Eat good. Don’t worry. Everything fine. Is not hard enjoin yourself in Mehico.

“Yes!” shuddered Dean and off we went across the street into Mexico on soft feet. We left the car parked, and all three of us abreast went down the Spanish Street into the middle of the dull brown lights. Old men sit on chairs in the night and looked like Orientals junkies and oracles. No one was actually looking at us, yet everybody was aware of everything we did. We turned sharp left into the smoky lunchroom and went in to music of campo guitars on an American ‘thirties jukebox. Shirt-sleeved Mexican cabdrivers and straw-hatted Mexican hipsters sat at stools, devouring shapeless messes of tortillas, beans, tacos, whatnot. We bought three bottles of cold beer –*cerveza* was the name of beer- for about thirty Mexican cents or ten American cents each. We gazed at our wonderful Mexican money that went so far, and played with it and looked around and smiled at everyone. Behind us lay the whole of America and everything Dean and I had previously known about life, and life on the road. We had finally found the magic land at the end of the road and we never dreamed the extent of the magic.³⁰

En la cita se puede observar como Kerouac representa el ambiente fronterizo de una forma romantizada en que idealiza la ciudad. Al parecer esperaban encontrarse con un

³⁰ Jack Kerouac, *On the Road* (Cutchogue, N.Y.: Buccaneer Books, 1975) 276.

ambiente diferente, pero desde el momento en que el oficial de aduana los atiende su perspectiva sobre México empieza a cambiar. En los habitantes de la ciudad y los funcionarios públicos ve sencillez, tranquilidad y carácter observador. Los funcionarios que describe Kerouac son muy diferentes a los que describen Reed y Venegas en sus obras, esto debido a que en la época revolucionario y post-revolucionaria existía un ambiente de más actividad y violencia. El funcionario de Kerouac es amable y sencillo mientras que los que describen Reed y Venegas son abusivos y déspotas; además describe la ciudad como una tierra encantada, “the magic land at the end of the road and we never dreamed the extent of the magic”. El autor hace un contraste entre el ambiente mexicano recientemente conocido; mientras que Nuevo Laredo era una tierra encantada y el ambiente estadounidense: “Laredo was a sinister town”.³¹ De esta manera en *On the Road* se proyecta una imagen idealizada y romantizada en contraste con lo que se había representado sobre la ciudad fronteriza en el pasado.

En la literatura que sigue a la de la Generación Beat las ciudades fronterizas se seguirán representando como lugares donde el prohibicionismo de principios de siglo no alcanza a llegar. Un ejemplo de esta literatura es la obra del escritor Ovid Demaris quien en su obra *El poso del mundo* de 1970 describe todas aquéllas cosas que se aprovechan en la frontera mexicana como formas de explotación de las prohibiciones en Estados Unidos. En esta obra se generaliza e hiperboliza el ambiente de prostitución, alcoholismo, corrupción y juego de azar que se vive en la frontera.

³¹ Ibid. 273.

La prostitución en la frontera es el tema que abre el primer capítulo de su obra. Enseguida veremos una cita un poco larga pero necesaria para poder apreciar lo que el autor imagina sobre los personajes y actividades que se pueden encontrar en Tijuana y, por continuidad, en todos los pueblos de la frontera. En el primer párrafo se puede leer el siguiente pasaje:

Pssst, pst, señor. Ey americano, you want a leetle, yes? Come on here, I tell you something special. One minuto, okay? You like girls, eh? I got this booteeful girl, very really terreefic girl. Her home is Hermosillo and I got her myself just yesterday. Oh, very youngh, maybe twelve, but very big up here, yes? –teets. Ay, caramba, is she hot stuff, and clean, real virgeen, and so buuteeful, you won't believe it. So I tell to you what, I make for you the real bargain. Twenty dollars and I take you there myself for nothing. Oh, of you want to give me little something for my time, just like United States. We got blondes; you know, long leg americana blondes. We got everything right here. You want nice little show? Two lesbians, real hot show –something you bet you never see before, believe me. These girls put a real terreefic show. That I guarantee you personally myself. No? Okay, haw about man and girl? Two men and girl? Two girls and man? Wait, I got something you bet you never see before. Haw about girl and burro? Girl and two burros, fuck and suck, everything you like, al positions, real hat show. Homosexual show? Two goodlooking guys, big muscles and strong, you know, muy hombre; really terreefic show, believe me. How about it? Ey, wait, I got to tell you about the best dirty movies in town, in booteeful colors, twenty-six positions, with real movie stars from Holleewood. No? Ey, what's the matter, meester? You just want to get drunk, or something? Ey, come back, I tell you about this great denteest, he fix teets with real gold.³²

Como se puede apreciar por medio de esta cita, Demaris afirma que este tipo de propuesta es una situación que “is repeated on every corner from Tijuana to

³² Ovid Demaris, *Poso del Mundo: Inside the Mexican-American Border, from Tijuana to Matamoros*, 1st. ed. (Boston: Little, 1970) 3. (énfasis original).

Matamoros”³³ ya que la frontera es considerada como “*zona de tolerancia o zona roja*”.³⁴

Demaris anota en su libro que dos cosas más, aparte de la prostitución, atraían a los estadounidenses debido a las leyes prohibicionistas en Estados Unidos: el aborto y el divorcio. Dice que “Tijuana y Ensenada, combined, form the abortion capital of the Western Hemisphere;³⁵ abortos que generalmente son practicados por electricistas y plomeros. No fue hasta que Nueva York cambiara sus leyes sobre el divorcio que Ciudad Juárez “was the divorce capital of México”.³⁶ Tanto así que los vuelos de Nueva York a El Paso eran conocido como “the Divorce Run” o “Freedom Rider’s Special”.³⁷

Asimismo, Demaris va nombrando todo lo que se podía encontrar en las ciudades fronterizas mexicanas, desde la prostitución, el aborto y el divorcio hasta los juegos de azar, drogas, etc. El autor se pregunta en el último capítulo si se puede considerar a las ciudades del resto de México cómo éstas que se encuentran en su frontera con Estados Unidos: “But does life on the border conform to the Mexican plan? Is the border really México? And the answer, as far as I was able to determine, is a resounding Yes!”;³⁸ su respuesta es una rotunda afirmación.

³³ Esto nos recuerda lo que en 1959 escribe Luis Spota, *Murieron a mitad del río: novela*, 2 ed. (México: Libro Mex, 1959). “Toda la frontera, del lado mexicano, es un gran burdel para los gringos...” p. 158.

³⁴ Demaris, *Poso del mundo* 4-5.

³⁵ Ibid. 31.

³⁶ Ibid. 32.

³⁷ Ibid. 33.

³⁸ Ibid. 218.

Al analizar lo que Demaris dice sobre la vida en la frontera y su relación con el resto de México, nos atrevemos a decir que éste buscó todo aquello que fuera desfavorable para representarlo en su obra situándolo en el lado mexicano de la frontera. De esta manera, para Demaris, las ciudades fronterizas son la solución para las personas que necesitaban de algo que no se puede encontrar en Estados Unidos.

Por otro lado los mexicanos del centro del país ven la frontera como el lugar por donde se penetra la amenazante cultura estadounidense a México. Así lo ha notado Socorro María Tabuenca Córdoba en su ensayo "The rearticulation of the Border Territory in the Stories of Rosario Sanmiguel" al decir que

Mexican people in Mexico, since the invented image of the northern border territory as a whole is the idea of a site for easy cultural penetration, whether through languages, customs, or life style, because of close contact with the United States.³⁹

Por estas razones los habitantes de la zona norte de México se ven como los vendidos, los pochos y los desarraigados nacionales con un peso de lo más peyorativo posible.⁴⁰

Para el habitante del centro de México el habitante de la zona fronteriza es una persona con falta de identidad nacional que se ha ido entregando a la cultura estadounidense. Este pensamiento ha influido en la creación de imágenes sobre el espacio fronterizo e igualmente en la creación de imágenes de los habitantes por la mentalidad centralista de muchos escritores mexicanos. En este trabajo analizaremos dos obras de escritores del centro de México de las últimas tres décadas y veremos una perspectiva centralista en cuanto a los espacios fronterizos, decir, el escritor centralista, por lo general describo los espacios fronterizo desde una perspectiva

³⁹ Tabuenca Córdoba, "Rarticulation of the Border," 280.

⁴⁰ Ibid. 281.

escueta en la que no se usa el detalle familiar, sino que lo hace de una manera un tanto periodística. El escritor centralista debe recurrir, en muchos casos, a mapas, historias escritas, reportajes, películas y otras herramientas para poder describir un espacio no vivido. Veremos, en cambio, que el escritor fronterizo nos describe un espacio que conoce, nombra otras características y objetos más familiares a los locales. Representan un espacio vivido y vívido en que hay vida más haya de los espacio comercializados.

2.2. La representación del espacio fronterizo en el cine

En este segmento se hará un recorrido panorámico de la representación del espacio fronterizo en el cine. El cine, por su gran alcance en la población en general, ha sido un elemento clave en la difusión de las imágenes de la frontera norte de México. Es importante darle un espacio a la producción filmica sobre la frontera ya que es posible que ésta ha podido tener influencia en las imágenes estereotipadas de la frontera que se tienen actualmente en el centro de México.

La industria del cine tiene sus inicios en Estados Unidos con Thomas A. Edison, quien después iniciara su industria con la *Edison Company* en 1894.⁴¹ En México no fue sino varios años después, en agosto de 1896 que se introdujo, proveniente de Francia, “el celebre invento” ya perfeccionado por los hermanos Lumiere de Francia.⁴² La industria prosperó en las grandes urbes de ambos países como la ciudad de Nueva York y la Ciudad de México. En la producción de cine

⁴¹ Jack C. Ellis, *A History of Film*, 3rd ed. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1990) 2.

⁴² José María Sánchez García, "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la Era muda," *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, ed. Ricardo Rangel y Rafael E. Portas (México,: Publicaciones Cinematográficas, 1957) 37.

estadounidense la frontera se empieza a ver representada en la primera década del siglo XX. Entre las primeras películas estadounidenses que ofrecen una imagen de la frontera se encuentran: *The Pony Express* (1907), *A Tale of Texas* (1909), *Tony the Greaser* (1911), *Broncho Billy's Mexican Wife* (1912), y *Greaser revange* (1914). Pero, según Iglesias Prieto, en el cine mexicano, el espacio de la frontera se empieza a representar continuamente a partir de 1938,⁴³ aunque en la época del cine mudo (1896-1929) ya se había hecho en la película de Miguel Contreras Torres *El hombre sin patria* (1922). En esta película se trata el tema de los braceros que emigran a los estados Unidos. Al representarse el espacio fronterizo en el cine de ambos países los temas que han predominado son: los vaqueros, la prostitución, la identidad nacional, el contrabando, las drogas, el pochismo y la barbarie. Consecuentemente,

la frontera ha sido un lugar fantástico y violento, lleno de apaches, mineros, mujeres fuertes y sensuales de cantina y *salón*, pistoleros temerarios y ladrones que huían de la justicia. En ocasiones ha sido el lugar de la perdición y el vicio; el lugar -casi mitológico- del placer: sexo, drogas e ilegalidad.⁴⁴

Las representaciones cinematográficas de la frontera han contribuido a la imagen estereotipada de la frontera en que se concentran los vicios y el placer. Pero estas representaciones han sido “*para el fronterizo, a veces sobre el fronterizo y casi nunca por el fronterizo.*”⁴⁵ Lo cual indica que la imagen del espacio fronterizo representado en el cine ha sido impuesta por productores y directores que no tienen contacto directo con el espacio representado.

⁴³ Iglesias Prieto, *Entre yerba* 22.

⁴⁴ *Ibid.* 18.

⁴⁵ *Ibid.*

Las ciudades fronterizas han servido de escenario en un gran número de filmes, según lo afirma Norma Iglesias en su obra *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. En su obra, Iglesias abarca un periodo de aproximadamente cincuenta años (1938-1989) en el que cuenta un total de 275 películas con temas fronterizos. De esta manera la imagen de la frontera ha sido la de un lugar en que se origina “lo fantástico y violento.”⁴⁶

En la presentación al libro de Iglesias Prieto, Leobardo Saravia Quiroz concuerda con la autora al decir que la frontera representada en el cine, al igual que en la literatura y el periodismo, es un lugar en el que predomina “el sexo y el derrumbe moral. Al igual que en la literatura, en el cine son las ciudades de Tijuana y Ciudad Juárez las que más se escenifican en el cine.”⁴⁷

En el capítulo titulado “Frontera: lugar de perdición” el tema principal es el placer sexual representado en el cine fronterizo de 1938 a 1939. Igualmente la mayoría de las películas se desarrollan en lugares como cantinas, *saloons* y casas de citas “donde cualquier valor negativo para la sociedad se podía dar vuelo.”⁴⁸ En el cine mexicano la frontera se convierte en el espacio del mal. Según Iglesias de 83 películas fronterizas que se produjeron en México en estos años siete tratan sobre hampa, siete sobre el tema de la emigración, veintiséis sobre vaqueros e historia, nueve sobre folclor y nacionalismo, dos de narcotráfico y treinta y dos de la *vida*

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Leobardo Saravia Quiroz, "Presentación," *Entre yerba, polvo y plomo : lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 1. ed. (Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, 1991) 12.

⁴⁸ Iglesias Prieto, *Entre yerba* 32.

nocturna y albures.⁴⁹ Con estas cifras se puede apreciar la inclinación que tenían los productores y directores en representar la vida cabaretera y de prostitución en la frontera, esto sucede en casi el 40 por ciento de sus filmes.

Entre 1979-1989 predominan los géneros de aventuras de acción y policíacos. Ambos géneros se ven estrechamente relacionados al narcotráfico de drogas.⁵⁰ En *Entre yerba, polvo y plomo* se estima que unas 43 películas con esta temática fueron producidas en México. El narcotráfico ha sido un tema que se presta para ser representado en la frontera como se afirma en el cartel publicitario de la película *Frontera brava*, “la lucha de los monarcas del vicio y de los agentes internacionales [...] en los tortuosos senderos de la frontera. Una mezcla mortal: las drogas, el crimen, las balas... la banda del polvo maldito”.⁵¹

De esta manera el crimen, la prostitución, el uso y abuso de drogas, el contrabando y los temas de vaqueros son los que se han vendido más por los cineastas mexicanos situándolos en la frontera. Esta es la imagen turbulenta de la frontera que el público ha visto en el cine es cosa que los productores y directores han aprovechado al máximo como lo afirma Rubén Galindo hijo en una entrevista hecha por Norma Iglesias: “[...] se dio un descubrimiento temático de la frontera. [...] donde

⁴⁹ Ibid. 39. Énfasis nuestro

⁵⁰ Entre las películas de narcotraficantes más populares en este periodo se encuentran: *Frontera Brava* (1980), *Emilio Varela vs Camelia la Texana* (1979), *La mafia de la frontera* (1979), *Contrabando por amor* (1979), *El contrabando de El Paso* (1980), *Cargamento mortal* (1980), *Gatilleros del Río Bravo* (1981), *Contacto chicano* (1981), *Asalto en Tijuana* (1984), *Lola la trailera* (1984), *Ases de contrabando* (1985), *Contrabando y muerte* (1985), *El Gato negro* (1985), *El Narco* (1985), *Entre hierba, polvo y plomo* (1985), *A sangre y fuego* (1988), y *El fiscal de hierro* (1988). p. 38.

⁵¹ Citada en Iglesias Prieto, *Entre yerba* 55. La autora toma la cita del cartel publicitario del filme.

los directores y los guionistas, y los productores han ido encontrando un nuevo programa que explotar, [...] una ‘minita de oro’.”⁵² En el cine mexicano, las representaciones del espacio fronterizo han sido similares a las representaciones hechas en el cine estadounidense, es decir, se representa un espacio periférico desde una perspectiva centralista en la que se practica el poder. Al tener el poder se ve al otro como lo exótico, el espacio del otro es también objeto a representar como el otro. Veamos a continuación algunos casos.

En muchos casos el espacio fronterizo se representa a través de los *western*, donde el mexicano era “un hombre de sombrero, moreno, de bigote, sucio y con una botella de tequilla en la mano”; la mujer era “morena, violenta, salvaje, sucia pero seductora y menos estúpida que el mexicano,” mientras que el héroe típico es representado por un personaje anglosajón “rubio, limpio, piadoso y audaz, pero sobre todo bueno y listo.”⁵³

Emilio García Riera en su investigación *México visto en el cine extranjero* hace un conteo de setenta y cinco películas producidas en Hollywood entre 1921 y 1928 en que el espacio de la frontera entre México y Estados Unidos se ve representado. García Riera dice que la imagen que se tiene de la frontera en Estados Unidos se debe al efecto que el cine hollywoodense ha producido en su público.⁵⁴

Algunos de los directores y artistas estadounidenses viajaban a Tijuana para observar y vivir un poco del ambiente que se ofrecía en Tijuana y después representarlo en sus películas y sus escritos. Tal hizo el director hollywoodense

⁵² Entrevista hecha por Norma Iglesias Prieto a Rubén Galindo, Ibid. 64.

⁵³ Ibid. 21.

⁵⁴ Ibid. 40.

Robert Florey, quien en la década de los treinta se hizo director de mediana categoría. Radicado en Hollywood y debido a sus continuas experiencias en Tijuana escribe sobre sus experiencias en el capítulo titulado “Tía Juana 1921” de la obra *Hollywood d’hier et d’aujourd’hui*. En la siguiente cita se puede observar que son solo aspectos negativos del ambiente tijuanaense los que este director observaba en Tijuana, y por continuidad en el resto de México:

En la época de la prohibición, íbamos por lo menos una vez al mes de peregrinación a México, para beber cuanto quisiéramos y tratar de volver con algunas botellas de contrabando. La frontera estaba a unos 300 kms de Hollywood, pero no tomábamos mucho más de cuatro horas en llegar. Una vez pasado el puentecito de madera, a continuación de la frontera, se llegaba al primer pueblo mexicano.

[...] todas las barracas son las mismas. Son los *saloons* donde a veces se baila, donde se toca un poco de música, si eso puede llamarse música, donde uno bebe mucho y pierde todo su dinero en juegos variados que tienen en común lo que anuncia el *croupier* mexicano: “!perdóu!” [sic].

Tía-Juana recuerda a los pueblos del *Wild West* de las primeras películas de Billy Anderson. Cuando se penetra en una de esas barracas, se descubre inmediatamente el bar, un larguísimo mostrador de madera reluciente de barniz sobre el que se sirve no importa qué licores adulterados, cuyo muestrario completo se ve en los estantes. Las falsificaciones mexicanas son aun más inesperadas que las sorprendentes imitaciones japonesas. [...]

[...] Las mujeres de los bares de Tía-Juana y de Juárez representaban lo más bajo de la turba internacional. Había viejas prostitutas alemanas, inglesas deformadas, *ex-belles* norteamericanas, mexicanas que no serían toleradas en la última de las *boîtes* de Shanghai, japonesas, negras y algunas hijas de Toulon abandonadas en un crucero.

En otros tugurios, situados al fin de oscuras callejuelas, estaban las guaridas de la más baja prostitución que sea posible imaginar. De cuando en cuando, se oía una pedorrera de balazos.[...]

Tía-Juana, Mexicali y todas las poblaciones de la frontera debían su prosperidad a la prohibición.⁵⁵

Irónicamente el autor nombra todos los males que se pueden encontrar en Tijuana y el resto de las ciudades fronterizas, pero a la vez es él una de las personas

⁵⁵ Citado en García Riera, *México visto por el cine extranjero* 130.

que se sacrifican haciendo el viaje de “poco más de cuatro horas” para disfrutar y consumir lo que en Estados Unidos se les prohíbe, ese era su escape al estilo de vida estadounidense. De la misma manera lleva a sus amigos para que puedan consumir y “traer algunas botellas [de licor] de contrabando.”⁵⁶ Para este escritor y director a lo largo de la frontera “todas las poblaciones” debían su prosperidad a las leyes prohibicionistas en Estados Unidos. García Riera dice respecto a la obra de Florey que “explica la atención que Tijuana merecía por parte del cine norteamericano, aunque puede suponerse que su descripción por Hollywood no pudo dar sino una idea muy superficial y preactiva de esa suerte de infierno atisbado [...].”⁵⁷

Con la introducción del sonido al cine en 1929 una nueva etapa se inicia. Igualmente surge otra ola de cine que representa la realidad del espacio frontera. Los estragos violentos de la Revolución mexicana habían pasado y la frontera se hizo más tranquila, ésta se siguió representando en el cine. Pero para entonces, los directores de Hollywood buscaron representar “la idea del colorido mexicano” a lo largo del Río Bravo o Río Grande (176). Entre las películas más representativas de este periodo se encuentran: *Río Rita* (1929), *Beyond the Rio Grande* (1930) y *South of Río Grande*. También se produjeron películas como *Dark Skies* (1929) sobre el contrabando de licor debido a la prohibición en Estados Unidos. En un comentario de Shirley Mason sobre esta película dice que se representan desde los bailes ridículos, las bailarinas, el contrabando de licor, el estereotipado *greaser* mexicano y las visitas de los miembros de la marina norteamericana. Por lo general, el héroe mexicano representado en el

⁵⁶ Iglesias Prieto, *Entre yerba*.

⁵⁷ *Ibid.* 130.

cine de Hollywood es el contrabandista que introduce licor ilegalmente a los Estados Unidos.⁵⁸ En la década de los cincuenta en Hollywood se produjeron unas 22 películas con los mismos temas. En la mayor parte de estas películas se toma como escenario las ciudades fronterizas de Tijuana y Ciudad Juárez. Después la producción hollywoodense de películas con temas folclóricos se hicieron ocasionales.⁵⁹

La representación de la frontera ocurrió, como hemos visto, tanto en el cine producido por Hollywood como en el producido México. El contrabando y la idealización de los contrabandistas, la prostitución, el folclor y la violencia se han visto representada en el cine una y otra vez hasta la fecha. En las últimas décadas en el cine de Hollywood, el mexicano y el chicano, la frontera se ve representada de manera esporádica en películas, por mencionar algunas, como *El Jardín del Edén* (1994) de María Novaro, *La bamba* (1987) de Luis Valdez, *El norte* (1984) de Gregory Nava y *Santitos*⁶⁰ (2002) de Alejandro Springall y *Traffic* (2000) de Steven Soberdergh.

2.3. Conclusión

Así, pues, en estas representaciones literarias y filmicas, la frontera ha sido el espacio de perdición, prostitución, contrabando, desorden, suciedad, caos, bandolerismo, barbarie y crimen. La realidad que se conoce sobre la frontera a causa de las representaciones ha sido sólo el lado oscuro de la realidad. Ambas industrias, la mexicana y la estadounidense se han inclinado en vender una imagen negativa y

⁵⁸ Citada en Ibid. 177.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Adaptación de la novela con el mismo título de María Amparo Escandón.

folclórica de las ciudades fronterizas. Estas representaciones han contribuido al estereotipo que sigue vigente en ambos lados de la frontera. Las ciudades fronterizas se siguen viendo, por parte de escritores y directores centralistas, como la “zona de tolerancia”, lugar donde lo ilegal no tiene límite ni castigo. Igualmente podemos observar este tipo de representaciones en la música popular, desempeñando un papel importante en la creación y representación del espacio fronterizo como “lugar sin ley”.⁶¹ Así, podemos considerar que la industria del cine y la literatura anterior a la época que nos interesa constituyen un antecedente importante. Es decir, las representaciones literarias y la producción filmica puede haber influido en las épocas más contemporáneas, ya sea con la intención de reafirmar las imágenes estereotipadas o para deconstruirlas.

En este capítulo se ha visto de forma panorámica de cómo el espacio fronterizo se ha visto representado en diferentes épocas de la literatura estadounidense y mexicana desde principios del siglo XIX, e igualmente en el cine desde que esta industria llegara a Estados Unidos y, años después a México. Los mismos temas fronterizos se han ido repitiendo y han atraído la atención de escritores y cineastas de nacionalidades. Aunque algunos tratan de dar una imagen idealizada, como es el caso de Kerouac, se llega a los extremos al hacer una representación de este tipo, folclorizando al extremo el espacio representado y sus habitantes. Con el sólo hecho de mencionar para negar el lado oscuro de la realidad se contribuye al estereotipo que históricamente se ha formado, pero veremos que en la literatura de escritores locales las intenciones cambian. Se busca atacar las verdaderas causas que

⁶¹ Ejemplos de esto son Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana y Manú Chao.

han hecho del espacio fronterizo un lugar notable. En los capítulos siguientes veremos como en algunas narrativas producidas entre 1974 y 1998 las representaciones de la frontera siguen aportando a la imagen estereotipada de la ciudad fronteriza. Imagen que no se logrará borrar de la noche a la mañana.

3. EL NORTE DE MÉXICO EN “MALINTZIN DE LAS MAQUILAS” Y *SUEÑOS DE FRONTERA*

En este capítulo se analizan dos piezas literarias, una novela y un cuento, en que el espacio y ambiente fronterizos están representados. Las obras que se estudian son *Sueños de frontera* de Paco Ignacio Taibo II y “Malintzin de las maquilas” de Carlos Fuentes. Al analizar estas dos narrativas nos daremos una idea del concepto del espacio fronterizo mexicano que tienen algunos escritores de la Ciudad de México. Nos encontraremos que la visión que estos escritores tienen sobre la frontera sigue algunos modelos establecidos por escritores estadounidenses desde el siglo XIX. La frontera en su calidad de lugar periférico sigue siendo para los que la observan desde el centro cultural y de poder un escenario que se presta para representar lo caótico, inmoral, inculto y bárbaro. En el caso de *Sueños de frontera* observaremos que, según el autor/narrador, es en la frontera donde radica una gran actividad de narcotráfico y corrupción.

En el primer segmento se analiza la representación del espacio y ambiente de la ciudad fronteriza en la obra de Taibo II, *Sueños de frontera*. En *Sueños de frontera* la historia se desarrolla en varias ciudades fronterizas. Se representa una frontera que es para el protagonista como un sueño en que no sólo busca encontrar su objetivo como detective independiente sino que busca encontrar la verdad que se esconde detrás del caso. Indaga para encontrar cuál es la verdad que se esconde tras la desaparición de una mujer y las causas que la llevan a la frontera. Al denunciar que la frontera es un lugar donde se encuentra concentrado el contrabando, la corrupción y el crimen, el narrador nos informa que los principales causantes de estos males son

personajes ajenos a la frontera. Se analizan las descripciones, pero no para determinar el grado de verosimilitud entre la representación ficticia y la realidad, sino para comprobar la posición ideológica del autor con referencia al espacio fronterizo. De esta manera, se advertirá que las descripciones del espacio y el ambiente en *Sueños de frontera* proyectan una imagen donde reina lo hampesco. De esta manera reflejan una visión representada desde una perspectiva centralista.

El segundo segmento se dedica al cuento de *La frontera de cristal*,¹ “Malintzin de las maquilas”, de Carlos Fuentes. Fuentes toma como escenario para representar el espacio y ambiente fronterizo el espacio de Ciudad Juárez. Ciudad Juárez se describe como un espacio donde reina el caos causado por el crecimiento de la industria maquiladora. Desde que se lee el título de la novela se advierte que el tema es la frontera, pero al leer la novela en su totalidad veremos que la frontera de *Frontera de cristal* no es sólo una frontera física o geográfica, sino que se tratan fronteras raciales, psicológicas, económicas, etc. En cambio al leer independientemente el cuento “Malintzin de las maquilas” se trata el tema del espacio de dicha. Así se ha decidido analizar el cuento independiente mente del resto de la obra. El título, “Malintzin de las maquilas” en sí lleva peso referencial, la industria maquiladora es, pues, el tema principal del relato. Advertiremos que la realidad reinante en la ciudad fronteriza, según Fuentes, existe una estrecha relación entre la industria y el contemporáneo ambiente fronterizo. El crecimiento de la industria ha surtido sus efectos en la metamorfosis que las ciudades fronterizas han sufrido desde

¹ Nos referimos al capítulo como “el cuento” ya que así lo estipula el título: *Frontera de cristal: novela en nueve cuentos*.

que se empezara ha industrializar la frontera. Los efectos son varios pero los más importantes son la explosión demográfica y el crecimiento urbano. Esto, a su vez ha determinado la transformación en el ambiente fronterizo.

Igualmente se notará que en “Malintzin de las maquilas” se hace alusión al tema de la emigración como consecuencia del crecimiento industrial como consecuencia al Tratado de Libre Comercio. Y como resultado de la emigración, según lo muestra la realidad, la mancha urbana de las ciudades fronterizas se ha metamorfoseado adquiriendo cualidades caóticas.² En fin, analizaremos la imagen de Ciudad Juárez representada, poniendo atención en los adjetivos y frases calificativas utilizadas en las descripciones para fijar la ideología centralista del autor al describir los espacios fronterizos.

Desde principios del siglo XIX la frontera mexicana se ha visto representada, como lugar de retraso y falta de cultura que vive en “perpetua minoría de edad.”³ Lo primero ha sido afirmado por escritores estadounidenses⁴ para justificar su lema de expansionismo, y después, a principios del siglo XX los escritores mexicanos alegan lo mismo, verbigracia, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. Por un lado, los estadounidenses atribuían la situación al estilo de vida heredado de la colonia española; por el otro, los escritores centralistas mexicanos lo atribuyen a la distancia

² Consúltese el artículo sobre la situación de Nogales, Sonora, en cuanto al crecimiento urbano: Kari Redfield, "If You Think the Economy's Bad Here, Drive an Hour to Nogales, Sonora," *Tucson Weekly* 11-17 Sept. 2003.

³ Carlos Monsiváis, "De la frontera y su centro: encuentro de mitologías," *Procesos culturales de fin de milenio*, ed. José Manuel Valenzuela Arce, 1. ed. (Tijuana: Centro Cultural Tijuana, 1998) 197.

⁴ Consúltese Trujillo Muñoz, "Visiones vagabundas."

que existe entre la frontera y su centro. Esta distancia ha dificultado el acceso de la cultura no sólo a los lugares fronterizos sino a todas las provincias mexicanas.

Asimismo, por parte la perspectiva centralista se ha visto resistencia a la integración de las culturas locales de la provincia a la cultura nacional. Monsiváis menciona que a finales del siglo XX, la política centralista mexicana sigue subrayando la distancia cultural entre el centro y la periferia:

Por más de un siglo se vivió la creencia que aún no se disipa: en México sólo hay dos regiones, la capital y la provincia.

[...]El camino a la integración nacional pasó por el desprecio a regiones y pueblos, y por la incertidumbre de que el atraso era la realidad cultural y psicológica que “le iba” a lo alejado del centro. Se santificó el juego de los opuestos: civilización y barbarie, capital y provincia, cultura y desolación.⁵

De esta manera, al abandono cultural se añade lo económico. La economía centralista, al igual que en lo cultural, no favorece de igualitariamente al centro y la provincia.

Este factor también ha obstruido la incorporación de las culturas locales al ámbito de la cultura nacional.⁶

Para observar la carga ideológica en las representaciones del espacio fronterizo de los diferentes escritores del centro de México partiremos de la teoría planteada por Luz Aurora Pimentel. Pimentel plantea que la descripción de espacios en una obra narrativa conlleva carga ideológica al afirmar que las descripciones son

⁵ Carlos Monsiváis, "De la cultura mexicana en vísperas del TLC," *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*, ed. Julio López et al (México: Nueva Imagen, 1992) 196.

⁶ En la década de los ochenta se inició un programa para integrar la frontera en la cultura nacional. Pero por cuestiones económicas, después de unos años se abandonó el proyecto. Sobre el tema consúltese María Socorro Tabuenca Córdoba, *La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosinda Conde y Rosario Sanmiguel*, Diss., State University of New York, Stony Brook, 1987.

“más la expresión de una visión de mundo que da instrumentos para el análisis de una práctica discursiva.”⁷ Así, pues, nos percataremos que en los textos de *Sueños de frontera* y “Malintzin de las maquilas”⁸, hay descripciones que componen lo que Pimentel llama, una configuración ideológica. Según Pimentel hay “operadores tonales [que] constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial- de la descripción y el ideológico.”⁹ De esta manera las descripciones de los espacios fronterizos diegéticos, en relación con los espacios extradiegéticos¹⁰, poseen una carga ideológica discursiva con la intención de persuadir al receptor, confundiéndolo entre la imagen creada y la real.¹¹ En *Sueños de frontera* y en “Malintzin de las maquilas” advertiremos que las descripciones de los espacios están apoyadas por el resto de la historia narrada:

la significación ideológica de [la] descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta reforzándola, al resto de la narración; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato.¹²

Entonces, el uso de adjetivos y otras frases calificativas de las descripciones entran en relación con el resto de la historia incluyendo los comentarios del narrador, acciones los personajes, las situaciones y el contexto histórico representados. Esto lleva a

⁷ Pimentel, *El espacio en la ficción* 69.

⁸ Las citas de texto de “Malintzin de las maquilas” utilizadas provienen de Carlos Fuentes, *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*, 1. ed. (México, D.F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1995).; y las de *Sueños de frontera* de Paco Ignacio Taibo II, *Sueños de frontera*, 1a ed. (México, D.F.: Promexa, 1990).

⁹ Pimentel, *El espacio en la ficción* 27.

¹⁰ Utilizamos la definición de Genette: diegético es el mundo creado por el autor en el mundo ficticio, mientras que el mundo extradiegético es el mundo real, el que existe fuera del texto, Genette, *Figures*.

¹¹ Eagleton, *Ideología* 15.

¹² Pimentel, *El espacio en la ficción* 28.

significar que la descripción de un espacio es mucho más que un marco dentro del cual se desarrolla la acción, es también, pues, un “operador tonal” ideológico. En fin, la función fundamental de la descripción es reflejar los valores ideológicos y simbólicos del descriptor.¹³

Por otro lado, el simple hecho de nombrar un lugar extradiegético en el mundo diegético ya conlleva en sí una carga ideológica al colocarlo en una situación específica. Al nombrar un espacio extradiegético en un el mundo diegético se surte un efecto acorde al conocimiento que el lector tenga sobre el espacio representado.

Entonces el

[n]ombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial. Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra meditación, a ese espacio designado y no a otro.¹⁴

Al nombrar un lugar real en una representación ficticia el lugar se hace reconocible e intenta materializarse en ante el lector.¹⁵ Se pretende que sea el objeto real y no la representación. El lector se remite al referente extradiegético al reconocerlo, echa mano de lo que ha visto, escuchado o leído sobre el lugar nombrado, incluyendo las posibles visitas se hayan hecho. Así, el lector puede aceptar como verosímil o no la imagen del espacio nombrado proyectada en una representación ficticia. De esta manera el nombrar un espacio no tiene otra función que remitir al lector a un lugar

¹³ Ibid. 27.

¹⁴ Ibid. 29.

¹⁵ Martínez Bonati, "Representación y ficción," 69. Recordemos que sobre la influencia y presencia del mundo real en el mundo creado por el escritor se plantea en Ferrater Mora, "Introducción," 12-23.

existente, haciendo que el nombrar a alguien o a algo no es sino declarar que tal o cual representación es dar una “ilusión de realidad, e incluso de lo visual, puede ser tan fuerte que lleve a los lectores [...] a declarar que tal o cual novela es un “fiel reflejo” de su época, que tal ciudad ha sido bien “representada” o “reconstruida”.¹⁶ Al reconstruir una realidad se crea un *contrato de inteligibilidad*¹⁷ entre el lector y el texto creándose un lazo de comunicación entre ambos con elementos afines de conductas sociales y espaciales que interactúan con los lugares en el mundo real.¹⁸

Al analizar las descripciones en las narrativas aquí estudiadas advertiremos que las representaciones siguen patrones preestablecidos. Esto en el sentido de que las imágenes proyectadas de los espacios fronterizos muestran los espacio fronterizos como lugares incultos e irredimibles en contraste con su centro. La frontera mexicana, según la ideología centralista, se caracteriza no tener capacidad cultural¹⁹, excluyéndose de la cultura dominante.

3.1. La emigración a la frontera norte de México

La emigración causada por la precaria economía del país ha provocado en gran escala el crecimiento poblacional de las ciudades fronterizas.²⁰ Y como consecuencia del

¹⁶ Pimentel, *El espacio en la ficción* 9.

¹⁷ Por otro lado, los textos subversivos, verbigracia, los surrealistas, que proponen modelos discordantes pretenden distorsionar el mismo espacio representado y así proyectan una realidad inverosímil.

¹⁸ Pimentel, *El espacio en la ficción* 9.

¹⁹ Recordemos las palabras de José Vasconcelos al decir que cuando en la ciudad de Campazas pronunció la palabra “Cultura” y “Todos desenfundaron sus armas”. Vasconcelos, *La tormenta*.

²⁰ Néstor García Canclini, et al., *Tijuana: la casa de toda la gente*, 1. ed. (México, D. F.: INAH-ENAH, Programa Cultural de las Fronteras, UAM-Iztapalapa, CONACULTA, 1989) 14.

crecimiento demográfico explosivo causado por la emigración no hay una infraestructura urbana planeada. Varias ciudades fronterizas del norte de México han experimentado un crecimiento urbano de manera caótica y las autoridades correspondientes no han podido hacer mucho respecto a este fenómeno.

Este fenómeno tiene sus orígenes desde la década de los sesenta, década en que se inicia en la frontera norte de México el famoso Programa de Industrialización de la Frontera. Programa que tenía como fin emplear a los trabajadores que fueron expulsados de los Estados Unidos cuando terminara el programa braceo. Igualmente el flujo de emigrantes de otros sectores de México se ha dirigido a las ciudades fronterizas. Esto se agravó aún más en los noventa con la consumación del Tratado de Libre Comercio. En un estudio sobre la industria maquiladora y sus efectos en las tasas de crecimiento se dice que

[e]n 1960 la población de la franja fronteriza del norte de México era de 1.5 millones de habitantes, concentrados en fundamentalmente en los municipios de Tijuana, Mexicali, Matamoros, Nuevo León y Ciudad Juárez. La población fronteriza había crecido 700 por ciento en solo 30 años, y estaba compuesta en 60 por ciento por personas nacidas fuera de esa entidad.²¹

Se suponía que con la industrialización de la frontera se ayudaría a los afectados con la terminación del Programa Bracero, pero las estadísticas han mostrado que lo que en realidad se buscaba era el servicio de mano de obra barata. El caso de la inagotable

²¹ Jorge Carrillo V., et al., *Mujeres fronterizas en la industria maquiladora*, 1a ed. (México, D. F., Tijuana, B.C.N.: Secretaría de Educación Pública; Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, 1985) 77. También para ver sobre el crecimiento de la población en Tijuana antes del movimiento industrial de Programa Industrialización de la Frontera la década de los cincuenta consúltese Rodolfo Stavenhagen, "Las condiciones socio-económicas de la población trabajadora de Tijuana, B. C.," *Revista de la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales*.14 (octubre-diciembre 1958).

mano de obra barata que se puede encontrar en México, especialmente la mano de obra femenina, ha atraído miles de mujeres a las ciudades fronterizas.²²

En ambas obras analizadas en este capítulo advertiremos que el fenómeno de la emigración se ve representado, pero se sabe que es un tema recurrente en la literatura sobre la frontera actual. En el caso de *Sueños de frontera* se representa la emigración en general, pero en el caso de “Malintzin de las maquilas” se hace énfasis en la emigración femenina ya que la industria maquiladora se favorece de la presencia femenina. Es importante notar que en la obra de Fuentes los personajes son mujeres, emigrantes y empleadas de la industria maquiladora.²³

3.2. *Sueños de frontera de Paco Ignacio Taibo II*

Aquí, por estas inhóspitas tierras norteadas, nadie se podía saber que al volante del Jeep iba un pendejo. Él lo sabía, pero podía pretender que lo ignoraba. Podía disimular un poco.

Taibo II, *Sueños de frontera*

²² Norma Iglesias Prieto, *La flor más bella de la maquiladora: historias de vida de la mujer obrera en Tijuana, B.C.N.*, 1a ed. (México, D.F.: Secretaría de Educación Pública: Centro de Estudios Fronterizos, 1985) 88. Sobre la situación de las maquilas y la mano de obra femenina se comentará más detalladamente en el segmento dedicado a “Malintzin de las maquilas” de Carlos Fuentes.

²³ Para más información sobre la mujer y la industria maquiladora en la frontera norte de México se pueden consultar los siguientes estudios: Cruz Arcelia Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo*, 1 ed. (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989).; Stavenhagen, "Las condiciones socio-económicas."; Olivia Ruiz Marrujo, et al., "Mujeres en la frontera norte: su presencia en la migración y la industria maquiladora," *Mujeres, migración y maquila en la frontera norte*, ed. Olivia Ruiz Soledad González Montes, Laura Velasco y Ofelia Woo, 1a ed. (México D. F., Tijuana B. C. N.: El Colegio de la Frontera Norte; El Colegio de México, 1995).; Rachael Kamel, et al., *The Maquiladora Reader: Cross-Border Organizing Since NAFTA* (Philadelphia, PA: American Friends Service Committee, 1999).; Iglesias Prieto, *La flor más bella.*; y, Carrillo V., et al., *Mujeres en la industria maquiladora.*

3.2.1. Paco Ignacio Taibo II: vida y su obra²⁴

Paco Ignacio Taibo II ha sido político, sindicalista activo, periodista, director de revistas, profesor universitario y escritor. El ser iniciador²⁵ del género neo-policial en Hispanoamérica lo ha llevado a ser el presidente de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos. De todas las actividades en que se ocupa, las dos que más disfruta son la política y la escritura.

En 1958 la familia de Paco Ignacio Taibo II, quien sólo contaba con nueve años de edad, se destierra y llega a México. Ahí Taibo II se dedica a la actividad política en movimientos estudiantiles e inicia su actividad como escritor y periodista, profesiones que ama y nunca abandonará. Taibo II decide nunca abandonar su querida Ciudad de México, ciudad adoptiva.

Su carrera como escritor ha producido más de 50 obras— novelas, libros de cuentos, cómics, reportajes periodísticos, ensayos de historias – publicados en más de

²⁴ Para más información biográfica y bibliográfica sobre consúltese el sitio dedicado al autor: *Paco Ignacio Taibo II*, Online posting, <<http://www.vespito.net/taibo/index-es.html>>, Dec. 12 2003.

²⁵ Paco Ignacio Taibo II es considerado el iniciador de la novela neo-policial en Hispanoamérica. Un género narrativo que se considera la antitesis de la novela policial clásica. Ilán Stavans dice que las obras neo-policíacas de Taibo II “consistently ignored by critics, are immediate best-sellers and are regularly reprinted. Several links exist between him and Raymond Chandler: One is the fact that both create modern knights in search of hidden truths—in the Mexican’s case, historic truths. Their private eyes are common yet unusual men who take justice into their own hands. Neither writer in interested in bringing order to the chaos, a duty left to such squires as Lord Wimsey and Hercule Poirot; what Chandler and Taibo are after is the knowledge of crucial, social secrets. Both have an ambiguous love affair with their respective cities, Mexico City and Los Angeles. But perhaps most important is the way language operates in their books: The morbid, amoral, violent universe each describes is embroidered in words. Their choice of a hard, unsophisticated vocabulary and rotten grammar brings life to their images. Ilán Stavans, "An Appointment with Héctor Velascoarán Shayne, Mexican Private Eyed: A Profili of Paco Ignacio Taibo II," *Review: Latin American Literature and Arts* 42 (1990): 9.

veinte países. Punto menos ha sido recipiente de numerosos premios literarios por sus obras. Los numerosos premios recibidos y las publicaciones en diferentes países e idiomas indican que su obra ha tenido gran aceptación.

Enseguida se pasa a analizar la representación del espacio y ambiente en *Sueños de frontera*. Consecuentemente se podrá determinar la perspectiva que el autor tiene el ambiente fronterizo mexicano en esta novela neopolicial de 1990.

3.2.2. *Sueños de frontera*

un país extraño, ni mexicano ni norteamericano; tierra
donde todos eran extraños. No resultaba fácil ser
mexicano en aquellas ciudades llenas de luz agresiva,
polvo y anuncios en inglés
(Taibo II, *Sueños de frontera*)

De las dos piezas narrativas analizadas en este capítulo, la historia de *Sueños de frontera* es el que más se desarrolla a lo largo de la frontera México-Estados Unidos.

La historia es básicamente un peregrinar de Héctor Belascoarán Shayne²⁶, detective independiente, por las ciudades de la frontera. El detective sigue el rastro de Natalia

²⁶ Según Stavans el origen de Belascoarán Shayne es el detective de Pepe Martínez. La ideología de ambos detectives es la de esclarecer lo corrupto de la sociedad. Pero Belascoarán Shayne se preocupa más por descubrir lo corrupto del sistema nacional. Un sistema que está reinado por el caos y para el cual no encuentra solución. Stavans dice que hay duda que “Belascoarán Shayne’s direct ancestor is Peter Peter, a humorous sleuth created by Pepe Martínez de la Vega, a social critic who wrote numerous stories. Although Pérez didn’t have the education of Taibo’s sleuth, he leads an equally squalid existence: He hardly has a thing to eat, lives in a Storage room in Peralvillo, one of the capital’s poorest and most dangerous neighborhoods, sleeps on a *petate*, and uses a brick as a pillow.” Ibid.: 8. Sobre la ideología del escritor también se puede consultar Persephone Braham, "Violence and Patriotism: La Novela Negra from Charles Himes to Paco Ignacio Taibo II," *Journal of American Culture* 20.2 (1997): 168, quien dice que Taibo II hace uso “of the detective genre to articulate a critical ideology pairs mayhem with cultural dislocation: these detectives reject the search for order; instead pursuing violence as both a terrorist act and as a dramatization of their own dismemberment.”

Smith-Corona, una mujer que desaparece en la Ciudad de México sin dejar huella. La hija de Natalia, una joven de dieciséis años lo contrata para que encuentre a su madre. Detrás de la desaparición de Natalia se esconden hechos que cautivarán la atención del detective y se convertirán en el motivo principal, motivo que impulsará a Héctor a seguir tras Natalia aún después de haberla encontrado. En diferentes ocasiones Héctor da con la mujer y en cada una de ellas ésta se le vuelve a desaparecer.

Al seguir los pasos de Natalia el protagonista viaja por varios estados del norte de México visitando de esta manera las ciudades de Mexicali, Tijuana, Nogales, Ciudad Juárez y Piedras Negras. En cada una de estas ciudades se relatan las peripecias por las que pasa el detective. Al estar en cada una de estas ciudades se describen el espacio y el ambiente según son percibidos por el personaje capitalino. En cada una de las descripciones Héctor reflexiona sobre la situación y condición de las ciudades fronterizas, comparando así el ambiente periférico de la frontera con el ambiente de “su añorada” Ciudad de México. Héctor ese encuentra con fenómenos que le llamarán la atención sobre el espacio fronterizo.

Mexicali es la ciudad fronteriza en que Héctor inicia su pesquisa. Al estar sentado en una banca del parque Revolución, en Mexicali, Héctor metaforiza la reja verde que separa los dos países “como quien corta mantequilla”. El espacio fronterizo mexicano es para el autor un lugar extraño, como lo indica en la nota previa al texto de la novela: “El resultado [de la historia] es esta frontera medio rara, de la que soy tan responsable yo como la realidad.”²⁷ Así, el autor proyecta una imagen de la

²⁷ Taibo II, *Sueños de frontera* 9.

ciudad fronteriza, pero una imagen de la que, por su imaginación y condición de escritor de ficciones, se siente responsable de estas representaciones tanto él como la realidad.

La primera sensación del protagonista es que, aún estando en territorio mexicano, se siente un extranjero. En su reflexión sobre la condición extranjerizante del espacio fronterizo mexicano Héctor lo percibe como un tercer país atrapado entre México y Estados Unidos: “[t]res horas en un país extraño, ni mexicano ni norteamericano; *tierra donde todos eran extranjeros*. No resultaba fácil ser mexicano en aquellas ciudades llenas de luz agresiva, polvo y anuncios en inglés.”²⁸ Como persona proveniente del centro de México, Héctor percibe este espacio como un lugar ajeno, un lugar con una cultura diferente a la que no pertenece ni él ni los residentes ya que es una “tierra donde todos eran extranjeros”. Igualmente el espacio fronterizo es un lugar ajeno a México y a los Estados Unidos. Incluso, Héctor se siente agredido por el medio ambiente ya que su fisonomía se transforma “adquiriendo nuevas canas ante el ataque del sol.”²⁹ chachanilla.³⁰

La presencia y procedencia de los habitantes de las ciudades fronterizas apoyan la calidad de extranjerizante del espacio fronterizo. Al ser la mayoría de ellos personajes provenientes de otros lugares de México y de Estados Unidos³¹. Son

²⁸ Ibid. 16. Énfasis nuestro.

²⁹ Ibid.

³⁰ “Cachanilla” es el gentilicio utilizado para referirse a la gente del municipio de Mexicali, Baja California Norte.

³¹ Monsiváis ha dicho que en la frontera norte “concurren las culturas locales del país entero, que conviven con lo norteamericano en situaciones de amplia desventaja, refrenando a diario las limitaciones del localismo y de lo nacional”: Monsiváis, "Ante el TLC," 202.

personajes que por diversas causas han llegado a refugiarse en la frontera: Quayle, el gringo racista cazador de emigrantes³² y narcotraficante que se mueve en Piedras Negras es originario de Estados Unidos; Macario, el periodista es de Aguascalientes; y, Natalia Smith-Corona, el director de teatro y el productor de televisión son de la Ciudad de México³³. Con la llegada de estos emigrantes se ha ido poblando “la esquina del noroeste del país” y el resto de las ciudades de la frontera mexicana.³⁴

Una vez en Tijuana, Héctor hace el contraste entre la posición periférica de la frontera como la “esquina” y el centro que es la Ciudad de México: “[el] ombligo del mundo, de la matriz mexicana de todas la sucursales, el absoluto DF”.³⁵ Esta contraposición centro-periferia indica la perspectiva centralista del escritor al poner la Ciudad de México como “el ombligo del mundo” y a Tijuana como la más remota “esquina” del país. En la dicotomía centro-periferia, la frontera es la que está al borde, lugar final, donde todo termina y el centro indica el poder al considerarse la matriz del mundo. En los espacios fronterizos representados como lugares límite en

³² Puede ser que se hace alusión a los rancheros en Arizona que cazan mexicanos para entregarlos a los servicios de emigración para que los deporten a México. Se han visto casos en que estos rancheros han herido de bala a emigrantes indocumentados. Para ver las estadísticas de los últimos años puede consultarse los siguientes artículos: *Arizona en la línea de fuego*, 2000, Online posting, La Jornada, <<http://www.jornada.unam.mx/2000/may00/000528/mas-arizona.html>>, 10 de enero 2004. y Miguel Salguero, *Arizona, la ley de los rancheros: cuatro días con cazamexicanos*, 2000, Online posting, La Jornada, <<http://www.jornada.unam.mx/2000/nov00/001119/mas-cuatro.html>>, 10 de enero 2004.

³³ También Néstor García Caclini y otros han anotado que Tijuana tenía en 1950 una población de 60.000 habitantes que para finales de 1980 superaba el millón. Este crecimiento de las ciudades fronterizas es en gran parte causado por la emigración proveniente de lugares como Oaxaca, el Distrito Federal, Puebla, Hidalgo y Michoacán Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo* 43; García Caclini, et al., *La casa* 13; Iglesias Prieto, *La flor más bella* 87. Esto sin descartar la emigración de otras regiones del país.

³⁴ Taibo II, *Sueños de frontera* 24.

³⁵ *Ibid.*

que no alcanza a llegar la “civilización del centro”. Pero esta visión se contradice al mencionar que las ciudades de la frontera son “[c]iudades sin signos distintivos, mas allá de su calidad de tierra final, frontera.”³⁶ En fin, nada distingue a las ciudades de la frontera del resto excepto su calidad de ciudad fronteriza.

Como Taibo II, hay quienes dicen que las ciudades de la frontera mexicana, en este caso Tijuana, están en contraposición con los centros de México y Estados Unidos. García Canclini dice que los habitantes son capaces de imaginar varios mundos dentro del espacio de Tijuana por sus asimetrías y contradicciones. García Canclini dice que Tijuana es un lugar

[m]ultidimensional, *con fuertes contradicciones, asimetrías y conflictos en relación con Estados Unidos y con el centro de México*. Pero a la vez se ve como espacio donde las tensiones están reelaborándose, donde los diversos grupos viven e imaginan mundos posibles.³⁷

Taibo II y García Canclini concuerdan al percibir el espacio fronterizo como un espacio que no es ni México ni Estados Unidos debido a su relación con los Estados Unidos y el centro de México. Es pues, “un país extraño”³⁸ atrapado entre otros dos.

Una vez en Mexicali Héctor conversa con Macario Villalba otro personaje capitalino. Macario es un periodista que le da información sobre el paradero de Natalia. Éste, ajeno al ambiente fronterizo, le cuenta a Héctor la historia de un chino-mexicano que en un sólo día saltó siete veces la reja de alambre que separa a México de los Estados Unidos. Seis de estas veces es capturado por los agentes de emigración, pero la séptima logra cruzar con éxito. A Héctor se le hace imposible

³⁶ Ibid. 55.

³⁷ García Canclini, et al., *La casa* 60. Énfasis nuestro.

³⁸ Taibo II, *Sueños de frontera* 16.

asimilar la fantástica historia del chino, evento que a los locales no les es difícil de creer ya que cruzar la reja varias veces en un día es, para algunos locales, un evento cotidiano al intentar cruzar a los Estados Unidos. Al terminar la historia, en el último capítulo, Héctor ve con sus propios ojos a otro chino brincar la barda, lo que le encanta de la historia es que en este caso el chino logra escapar del sistema mexicano.

El chino debería estar ingresando ahora al sueño americano. Pronto se aburriría de él y volvería en sentido inverso; pero por ahora había logrado la victoria, se le había escapado al sistema, había saltado. A Héctor le gustaban las historias con final feliz.³⁹

Miles de mexicanos llegan a las ciudades fronterizas con la ilusión de cruzar la frontera y lograr, como el chino, ingresar a la promesa del “sueño americano”. Muchos de estos mexicanos fracasan en su intento estableciéndose permanentemente en las ciudades de la frontera. Así le sucede a Macario, que llega a Mexicali huyendo de algunos problemas que tenía en la Ciudad de México. Después de tiempo de vivir en Mexicali descubre que “la frontera se le había vuelto el refugio de un montón de derrotas de las que ya no se acordaba demasiado. Derrotas viejas. Olvidos nuevos”.⁴⁰

Por otro lado, Taibo II percibe el crecimiento y modernización de las ciudades fronterizas, en particular Tijuana,

“ciudad [que] había cambiado profundamente, modernizándose. Se alzaban hoteles y centros comerciales, incluso algunas buenas librerías; de la nada surgió un gran centro cultural y los periódicos eran legibles. México brindaba una cara diferente.”⁴¹

³⁹ Ibid. 43.

⁴⁰ Ibid. 17.

⁴¹ Ibid. 47.

El crecimiento de la ciudad de Tijuana trae consigo no sólo la modernización de la urbe sino que con ello aparecen la cultura en la instalación de “buenas librerías” y “un gran centro cultural” salido de la nada. La ciudad de Tijuana deja de ser un lugar donde predomina la incultura mostrando así otra imagen al mundo.

Se puede observar la lucha entre la influencia de la perspectiva del autor y lo que desea expresar sobre el espacio fronterizo mexicano. Después de haber hecho estas observaciones positivas vuelve a las características de una imagen estereotipada al decir que al llegar la noche la cara del progreso de Tijuana vuelve la vida nocturna con su condición de ciudad de viajeros, de vicios, de actos ilegales y de prostitución.

Tijuana [vuelve] a su condición de ciudad de paso hacia otro lado, le retornaba la fama heroicamente ganada de ciudad del vicio, ciudad ilegal para el gringo tímido buscador de aventura y sexo roñoso, exotismo para el pito a 30 kilómetros de San Diego.⁴²

Al comparar las dos citas anteriores se puede ver que el narrador primero trata de presentar una imagen de una ciudad redimida, pero en la segunda cita se representa la imagen de la ciudad del vicio, fama “heroicamente ganada”.

Como se ha dicho antes, esta imagen de los espacios fronterizos mexicanos se ha venido representando tanto en la literatura anglosajona como la mexicana. Al parecer, el narrador de *Sueños de frontera* quiere deslindarse a proyectar una imagen positiva de la ciudad fronteriza pero cae en el estereotipo. De esta manera Taibo II se agrega a la ideología centralistas que no pueden imaginar las ciudades fronterizas sin abstenerse de la fama del ambiente nocturno. En *Sueños de frontera* la vida nocturna no deja de ser parte de la realidad tijuanesa representada en la obra de Taibo II.

⁴² Ibid.

Desde que a principios del siglo XX se aprobaron las leyes prohibicionistas estadounidenses se iniciaron en la frontera norte de México actividades que subsisten hasta la fecha; entre las cuales se encuentra el narcotráfico. Según Labrador el narcotráfico de drogas se inicia en Tijuana con Johnny D'Alessio⁴³ quien “hizo del narcotráfico una de las principales actividades de la Costa Nostra en la frontera norte”.⁴⁴ Esta actividad que se ha expandido por los 3.000 kilómetros de frontera entre México y Estados Unidos: “-Aquí [Tijuana] y en casi toda la frontera. Los que están detrás de esto operan organizadamente en toda la línea fronteriza.”⁴⁵ La frontera a llegado a ser un lugar clave para los narcotraficantes ya que ahí se almacenan toneladas de drogas que esperan la oportunidad de ser transportadas a los Estados Unidos.⁴⁶

El tema del narcotráfico como elemento corruptor del sistema mexicano es trascendental en *Sueños de Frontera*. Taibo II denuncia a aquellos empleados del gobierno que participan en el narcotráfico, incluyendo a los miembros de la policía como principales protectores de los narcotraficantes. Investigaciones hechas muestran que sólo

[e]l Cártel de Tijuana –la organización narcotraficante más violenta de toda la región- invierte un millón de dólares semanales en corrupción. Los billetes

⁴³ Fundador del Hipódromo de Tijuana en la década de los veinte.

⁴⁴ F. Labrador, *Tráfico y consumo de drogas: la conexión mexicana*, 1a. ed. (México: Editores Mexicanos Unidos, 1981) 195.

⁴⁵ Ibid. 196.

⁴⁶ Según Carlos Loret de Mola A. grandes cantidades de drogas provenientes de los estados productores de México, de Colombia, Bolivia y el Perú se detienen en la frontera norte de México para esperar su pasada. Un kilogramo de marihuana, por ejemplo, con el solo hecho de cruzar la frontera sube el precio de 250 a 2.500 dólares. Carlos Loret de Mola A., *El negocio: la economía de México atrapada por el narcotráfico* (México, D.F.: Editorial Grijalbo, 2001) 71-86.

llegan a oficinas federales, estatales y municipales en México. El objetivo: asegurarse de que la autoridad no interfiera con su negocio.⁴⁷

Taibo II aclara que no son los habitantes de la frontera los que encabezan el narcotráfico sino que son gente poderosa (dentro y fuera del gobierno) de otros lugares: Sinaloa, Ciudad de México y Estados Unidos. Se puede deducir que, según Taibo II, los males de la frontera se deben a las personas ajenas al espacio fronterizo.

El mercado del narcotráfico es de gran y fácil lucro. En 1991 el costo un kilogramo de mariguana en el área de producción era de cincuenta dólares; una vez transportado a las calles de Nueva York el precio es de 10.500 dólares a precio de mayoreo, el precio de menudeo puede llegar a ser el doble.⁴⁸ EL gran lucro del narcotráfico provoca que diferentes bandas luchen por el control del territorio fronterizo. En la historia de *Sueños de frontera* las guerras entre bandas de narcotraficantes en el territorio de la frontera se ven representadas. Los eventos de la realidad se ven reflejados en la obra de Taibo II, por ejemplo Fernández Menéndez dice que en el territorio de Tijuana

Un muchacho muy joven se le acercó un día [a Caro Payán] y le disparó en la cabeza. Murió en el acto y allí mismo comenzó la guerra entre los Arellano Félix y los distintos grupos que se identifican como los cárteles de Juárez y Sinaloa.⁴⁹

En *Sueños de frontera*, como lo indica el narrador, los lugares reales en que sucedieron los casos fueron sustituidos, pero los hechos son verídicos.

⁴⁷ Ibid. 105.

⁴⁸ Ibid. 78.

⁴⁹ Jorge Fernández Menéndez, *El otro poder: las redes del narcotráfico, la política y la violencia en México*, 1a ed. (México: Nuevo Siglo Aguilar, 2001) 80.

Así, al llegar a Nogales Sonora, Héctor se entrevista con el comandante de la policía para pedirle información sobre el paradero de Natalia. En el diálogo entre el comandante y Héctor se habla sobre un encuentro que tuvieron dos bandas de narcotraficantes donde sólo murieron policías:

-¿Oiga y por qué en la guerra de las bandas de narcotraficantes de hace un mes nomás murieron agentes de la ley, de los que cobran cheque en el gobierno? –le preguntó Héctor al jefe de la policía de Nogales, Sonora. Una pequeña ciudad fronteriza a un paso del desierto de Arizona.

-Fíjese qué chistosito –contestó el jefe, bebiéndose la cuarta cerveza, mientras el detective permanecía fiel a la coca cola con limón-. Yo creo que ha de ser porque aquí a todas las [sic] policías nos tenían a sueldo los narcos, y entonces a la hora de las guerras pues los patrones no se iban a matar entre ellos, ¿verdad? Nos mandaban a unos policías contra otros, ¿no? Para eso está la infantería, ¿no?, para pelear las pinches guerras. Yo creo que esa ha de ser la explicación, porque como tener razón, usted tiene razón, joven.⁵⁰

Esta cita es un ejemplo de que los narcotraficantes mantienen control del territorio y de los elementos de la policía. Según se puede apreciar en el diálogo los narcotraficantes gozan de la protección de la policía. Como afirma el comandante al decir que la labor de la policía es “vigila[r] que los narcotraficantes trabajen en paz.”⁵¹ Fernández Meléndez se refiere a los encontronazos como una guerra entre cárteles del narcotráfico y del crimen organizado para poder quedarse con el dominio total de los territorios; originando así un incremento de violencia que excede a lo meramente policíaco.⁵²

⁵⁰ Taibo II, *Sueños de frontera* 51.

⁵¹ Ibid. Por otro lado Fernández Menéndez afirma que en el 2001, el cabecilla del cártel de Juárez, Vicente Carrillo Fuentes, hermano y sucesor de Amado Carrillo Fuentes, “El señor de los cielos”, tenía a sueldo al delegado de la Procuraduría General de la República (PGR) y al comandante de la Policía Judicial Federal (PJF): Fernández Menéndez, *El otro poder* 150.

⁵² Fernández Menéndez, *El otro poder* 149.

Por consiguiente, son los miembros de la policía los que dan la cara en las batallas siendo asimismo los primeros en caer muertos. En la siguiente cita se describe en detalle la cruda matanza q que se refiere Héctor en el diálogo anterior:

[...]lo que la prensa calificó como una guerra de bandas de narcotraficantes, habían muerto 11 policías en Nogales. Tres judiciales estatales, cuatro municipales, dos judiciales federales y hasta uno de la policía auxiliar (de esos que cuidan los coches en los estacionamientos) y uno bancario. Con saña y fuego. A uno de ellos, después de ametrallarlo a la salida de un cine lo remataron al día siguiente en el hospital. Tres cuates armados con cuernos de chivo tocaron la puerta del número 20 del Centro Médico y vaciaron los cargadores, 63 impactos le metieron al tipo. Tres de ellos murieron en un duelo en la puerta de una cantina. Dos aparecieron colgados de un árbol en un parque público, los intestinos colgando por la rajada de machete en el bajo vientre.⁵³

Estas descripciones ofrecen una imagen cruenta de los resultados de los encontronazos entre bandas que se disputan el dominio del territorio fronterizo.

En cambio, según Taibo II, los capos viven en construcciones-fortalezas a las que son imposibles de ingresar. Viven en un mundo fantástico creado con las fortunas que han acumulado por sus labores ilegales. Las descripciones de los espacios en que viven son comparadas con Disneylandia como se lo comentan el poeta Cortázar a Héctor al describir la mansión de un narcotraficante:

-Dicen. Pero aquí decir es lo más fácil... Todo el mundo cuenta que y casi siempre acierta. Oficialmente era un vendedor de colchones, y antes fue dueño de un burdel, y tenía casa en Disneylandia.

-¿En Disneylandia?

-Sí, en un fraccionamiento de nuevos ricos, que la gente dice que son: “nuevos ricos, viejos narcos”, y la raza lo llama Disneylandia.⁵⁴ Ahí viven los

⁵³ Taibo II, *Sueños de frontera* 52.

⁵⁴ Como se verá en el segmento de “Malintzin de las maquilas”, incluyendo a los personajes de los cuentos de hadas, también se hace alusión la Disneylandia de los mexicanos que son socios en las maquiladoras.

enanitos, y está el castillo de Blancanieves y Pluto anda dándose una rolas, bato.⁵⁵

De esta manera el ambiente de la frontera en *Sueños de frontera* se describe como un ambiente hampesco en el que por un lado se encuentran las guerras entre bandas donde los subalternos se matan entre sí para proteger y mantener el control del territorio. Sin embargo, a los capos no los toca la violencia de estas ofensivas al estar protegidos en sus fortalezas. Estos son algunos de los fenómenos fronterizos representados en *Sueños de frontera* que reflejan la perspectiva centralista del escritor capitalino. En fin, la frontera representada por Taibo II es un lugar en que impera, la vida nocturna, la violencia, la corrupción y el narcotráfico.

3.3. “Malintzin de las Maquilas” de Carlos Fuentes

Soñó con la frontera y la vio como una enorme herida sangrante, un cuerpo enfermo, incierto de salud, mudo ante sus propios males, al filo del grito, desconcertado por sus fidelidades, y golpeado, finalmente, por la insensibilidad, la demagogia, y la corrupción política. ¿Cómo se llama la enfermedad de la frontera? El doctor Juan Zamora no lo sabía...
Carlos Fuentes, *La Frontera de Cristal*.

En este segmento del capítulo se analizará cómo en “Malintzin de la Maquilas” de Carlos Fuentes se representa el espacio urbano de Ciudad Juárez. Por medio de la metonimia de la ciudad, es decir que la ciudad se ve representado por el mundo de las fábricas maquiladoras y, a su vez, Ciudad Juárez representa el fenómeno de la industrialización a lo largo de la frontera. Al final, se concluye que Ciudad Juárez es un lugar caótico en que se ha creado un pequeño mundo fantasioso inventado dentro

⁵⁵ Taibo II, *Sueños de frontera* 78.

del ambiente de las maquilas. Así, el ambiente caótico provocado por la industrialización y corrupción dentro de las maquilas ciudadjuarenses proyectan la imagen de “el desmadre montado en el caos.”⁵⁶

3.3.1. Carlos Fuentes: vida y obra⁵⁷

Carlos Fuentes nace el 11 de noviembre de 1928 en México, Distrito Federal. Fuentes se ha desempeñado como novelista, ensayista, dramaturgo y guionista de cine.

Estudio derecho en la Universidad Nacional Autónoma México y economía en el Instituto de Altos Estudios Internacionales de Ginebra y Suiza. Debido a su obra ha recibido innumerables premios y reconocimientos. Mucha de su obra ha sido traducida a otros idiomas.

En la narrativa de Fuentes se encuentran las más diversas creaciones literarias. Se inicia en el realismo con *Los días enmascarados* (1954) y *Las buenas conciencias* (1959). Adquiere su perfil característico y asimila técnicas modernas con *La muerte de Artemio Cruz* (1962). En esta novela utiliza técnicas como el monólogo interior y la alternancia de narradores, influencia adquirida de la literatura norteamericana. Entre su obra narrativa producida últimamente se encuentran *Los años con Laura Díaz* (1999), *El instinto de Inez* (2001) y *La silla del águila* (2002).

⁵⁶ Fuentes, *La frontera de cristal* 160.

⁵⁷ Datos biográficos y bibliográficos sobre el autor obtenidos en *Carlos Fuentes*, 1996, Online posting, Tripod, <<http://carlos-fuentes.tripod.com/index.html>>, 10 de enero 2004. y *Diccionario de Escritores en México: Carlos Fuentes*, Online posting, <<http://www.arts-history.mx/literat/litf.html#fuentes>>, 11 de septiembre 2003. <<http://www.arts-history.mx/literat/litf.html#fuentes>>.

3.3.2. “Malintzin de las maquilas”

Al ser un escritor tan prolífico Carlos Fuentes ha abarcado los más diversos temas en sus obras. Uno de los temas que más se ha analizado en su obra es la identidad mexicana.⁵⁸ Este tema se puede apreciar en obras como *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente*, *Cambio de piel*, *Las buenas conciencias*, *La campaña* y *La cabeza de la hidra*.

Desde que el fenómeno de las maquilas en la frontera cobrara auge con el Tratado de Libre Comercio, Fuentes se ha ocupado por representar el tema de la frontera en su obra ensayística; tal es el caso de *Nuevo tiempo mexicano*. Esta obra es una colección de ensayos que trata sobre el tema de las relaciones entre México y Estados Unidos.

Pero no es sino en *Frontera de cristal* que en una obra de ficción le dedica un cuento al espacio fronterizo. Así en el cuento “Malintzin de las Maquilas” se representa el espacio y el ambiente de la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez y lo representa partiendo del fenómeno de las maquiladoras. Representando así la influencia que las maquilas han tenido en cuanto a la emigración, el crecimiento urbano y las variantes culturales regionales concentradas en el espacio fronterizo.

⁵⁸ Sobre el tema de la identidad mexicana en la obra de Carlos Fuentes se pueden consultar los siguientes textos: Lanin A. Gyurko, "The Stifling of Identity in Fuentes' *Las buenas conciencias*," *Hispania: A Journal Devoted to the Interest of the Teaching of Spanish and Portuguese* 59 (1976); "Identity and the Mask in Fuentes' *La región más transparente*," *Hispanófila* 65 (1979); "Individual and National Identity in Fuentes' *La región más transparente*," *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978); "Individual and National Identity in Fuentes' *La cabeza de la hidra*," *Latin American Fiction Today: A Symposium*, ed. Rose S. Minc (Tomoka Park, MD; Upper Montclair, NJ: Hispamérica; Montclair State College, 1979); "Identity and the Double in Fuentes' *La campaña*," *Studies in Honor of Myron Lichtblau*, ed. Fernando Burgos, vol. 16, Series Homenajes (Newark, DE: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2000).

Consecuentemente, la realidad del ambiente y el espacio fronterizo llega a una época de transformación que se inicia con la entrada en vigor el Tratado de Libre Comercio en la década de los ochenta. A lo largo de la frontera mexicana, el Tratado de Libre Comercio provoca una explosión industrial que se había iniciado en la década de los sesenta con el Programa de Industrialización de la Frontera.⁵⁹ A su vez, el crecimiento industrial ha causado un crecimiento urbano difícil de mantener bajo control.⁶⁰

El crecimiento industrial en las ciudades fronterizas es mencionado en “Malintzin de las maquilas”:

Había cero, exactamente cero maquilas en la frontera en 1965 con Díaz Ordaz, diez mil en el 72 con Echeverría, treinta mil en el 82 con López Portillo, ciento veinte mil en el 88 con De la Madrid, ciento treinta y cinco mil ahora en el 94 con Salinas, y generando doscientos mil empleos conexos.⁶¹

⁵⁹ Iglesias Prieto, *La flor más bella* 24.

⁶⁰ La época que sigue al Tratado de Libre Comercio, con el crecimiento industrial se provoca un crecimiento urbano rápido que escapa del control de las autoridades. Esto causa que se creen suburbios de forma caóticas sin una infraestructura planeada. Hasta la fecha, muchos de estos lugares carecen de los servicios básicos como la electricidad y el agua. La situación causada por el Tratado de Libre Comercio ha estimulado que el imaginario centralista mexicano vea “[t]his region [...] largely post-NAFTA, forcing itself on the Mexican national imaginary as the fastest growing and most prosperous region of the country. Necessarily, then, the engrained oppositional fiction of barbaric desolation rubs uncomfortably up against the economic reality of a booming industrialization that serves as a human magnet to inhabitants of less prosperous parts of the country” Debra A. Castillo, "Fuentes Fronterizo," *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 161. A su vez, este magnetismo ha atraído millares de personas de las zonas más pobres ilusionados con la promesa de la industria maquiladora. Un gran porcentaje de estos emigrantes son mujeres jóvenes; codiciadas por la industria por ser más dóciles, pacientes y hábiles para desempeñar el trabajo que ofrecen las maquiladoras.

⁶¹ Fuentes, *La frontera de cristal* 143. El fin principal del Programa de Industrialización de la Frontera de los 60 era proporcionar empleo para aquellos que se habían quedado desempleados con la terminación del Programa Bracero. El programa Bracero le permitía a mucha gente de México obtener empleo temporal en Estados Unidos.

Es por eso que a partir de 1965 la franja fronteriza del norte de México se incluye en lo que se denomina como “zona franca”. Y es hacia estas zonas donde las industrias del mercado mundial se orientaron para la producción de sus productos a bajo costo.⁶² La industria maquiladora empieza como programa piloto en Tijuana⁶³, expandiéndose después por varias ciudades de la frontera. Los datos que se dan en “Malintzin de las maquilas” concuerdan con los dados por Iglesias Prieto sobre las tasas de crecimiento de la industria maquiladora. De esta manera, mujeres de todas partes de México se han visto en la necesidad de emigrar hacia las ciudades del norte para encontrar un trabajo en la prometedora industria de las maquilas.⁶⁴ Este flujo de emigrantes con destino de las ciudades fronterizas se ve reflejado en “Malintzin de las maquilas”.

La que mejor se llevaba la cuenta de las historias era la Candelaria, y su conclusión era que todas venían de otra parte, ninguna de ellas era fronteriza, le gustaba preguntarles de donde venían, a ellas les costaba hablar de eso, sólo con la Candelaria como que tenían confianza

-Del ejido “Venustiano Carranza”.

-De aquí de Chihuahua, tierra adentro.

No, del campo no, de una ciudad más chiquita que Juárez.

-Uy, desde Zacatecas.

-Uy, desde la Laguna.⁶⁵ (140)

La riqueza de culturas locales que se encuentran en la zona fronteriza se sintetiza en uno de los personajes de “Malintzin de las maquilas”. La Candelaria, por medio de las mixturas regionales representada en sus atuendos personifica la riqueza cultural que se da en la frontera. La procedencia de las trabajadoras de la industria maquiladora fronteriza se sintetizan en

⁶² Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo* 12.

⁶³ Iglesias Prieto, *La flor más bella* 25.

⁶⁴ García Canclini, et al., *La casa* 13. Iglesias Prieto, *La flor más bella* 87.

⁶⁵ Fuentes, *La frontera de cristal* 140.

[...]la Candelaria,[...] que no había renunciado a una vestimenta campesina tradicional, aunque era difícil saber de qué región, pues la convencida, sería, pero sonriente Candelaria, usaba un poquito de todo; trenzas de columpio con estambres huicholes, huipiles yucatecos, faldas tehuanas, cinturones tzitziles y unos huaraches con suela de llanta Goodrich que se encuentran en todos los mercados [...]⁶⁶

Metonímicamente, la Candelaria se convierte en representante cultural de una de las obreras de la maquila. Carlos Monsiváis menciona este fenómeno de la frontera norte al decir que ahí “concurren las culturas locales del país entero, que conviven con el norteamericano en situaciones de amplia desventaja, refrenando a diario las limitaciones del localismo y de lo nacional.”⁶⁷ Así, dentro del ambiente de la industria maquiladora, son las mujeres las que reflejan las culturas locales del país. En “Malintzin de las maquilas” se ve representado el fenómeno cultural formando una amalgama cultural de las diferentes regiones de México, y es el personaje de la Candelaria el que mejor representa esta amalgama de las culturas locales, característica típica en las estrategias de Fuentes al representar la cultura del país mexicano.

El hecho histórico del Tratado de Libre Comercio cambia el rumbo del México y sus relaciones con Estados Unidos. Algunos críticos han observado la importancia de la zona fronteriza en la economía, política e historia de México. Debra Castillo anota que el Tratado de Libre Comercio ha motivado a escritores como Fuentes a incluir el tema de la frontera en sus agendas por ser el lugar de mayor actividad económica para México. De esta manera, “the dramatic events impacting

⁶⁶ Ibid. 137.

⁶⁷ Monsiváis, "Ante el TLC," 202.

both Mexico's northern border [...] that Fuentes would in recent years focus his creative eye on national identity at the site of its greatest pressure".⁶⁸ Así, la cultura fronteriza se convierte en una fusión de culturales locales que se concentran en el espacio fronterizo mexicano.

Estimulado por el ambiente posterior al Tratado de Libre Comercio Fuentes ubica la identidad mexicana en la frontera. El centro se traslada hacia periferia norteña del país. Aunque en *Frontera de Cristal* se mencionan fronteras económicas, culturales y raciales, la frontera física-geográfica se representa en "Malintzin de las maquilas". Si bien, la frontera física-geográfica se menciona escuetamente en otros cuentos, es en "Malintzin de las maquilas" que se delimita al espacio fronterizo. Castillo dice que la frontera es "notably silent on the northern border's potential contributions to Mexican national cultura,"⁶⁹ siendo para Fuentes de poca importancia como parte componente de la cultura mexicana.

Así, siguiendo la visión centralista que se ha tenido del norte de México, Fuentes representa el espacio fronterizo mexicano como un lugar donde no hay nada y lo presenta como lugar irredimible y caótico. Esta visión se ve reflejada desde el primer cuento, prueba de ello es cuando el señor Barroso lleva a su ahijada Michelina al norte de México. Michelina reafirma la información que leyó en la guía turística: "No hay nada, absolutamente de interés."⁷⁰ Por otro lado el narrador describe lo que Michelina piensa al momento de sobrevolar el área: "No vio nada. Su mirada le fue

⁶⁸ Castillo, "Fronterizo," 159.

⁶⁹ Ibid.: 161.

⁷⁰ Fuentes, *La frontera de cristal* 12.

secuestrada por un espejismo[...] Acá abajo, la guía tenía razón: no había nada”

(12).⁷¹ Castillo acierta al decir que los escritores mexicanos

[f]rom Mexico’s City Point of view, the northern border has been imagined as perhaps the most “unredeemable” of all the provincial representations, the region most affected by cultural, linguistic, and moral corruption of Mexico’s unfortunately proximate and powerful neighbor, the United States.⁷²

Y de esta manera Fuentes continúa desarrollando esta visión centralista en relación con los espacios de la frontera. Toda esta adulteración cultural y lingüística, está marcada con el sello de indomabilidad y corrupción, marca imaginada por los mexicanos centralistas como Fuentes. Así, a los fenómenos fronterizos se les da forma en “Malintzin de las maquilas.”⁷³

En *La frontera de cristal*, la representación del ambiente de la industria maquiladora es lo que más se acerca a la realidad fronteriza en la época posterior al Tratado de Libre Comercio. Tomando en cuenta lo que se dice en la teoría de la representación de los espacios en la narrativa, propuesta por Luz Aurora Pimentel⁷⁴, se analiza el texto de “Malintzin de las maquilas” para confirmar la visión y perspectiva centralista de Fuentes sobre el espacio fronterizo del norte de México.

⁷¹ Ibid.

⁷² Castillo, "Fronterizo," 160.

⁷³ Por ejemplo, esto se ve en la corrupción del señor Barroso que se aprovecha de la situación de la industria para comprar terrenos a bajo precio despojando a los habitantes de sus viviendas para después vender los mismos terrenos a precios mucho más altos. Igualmente, los mayordomos de las maquilas abusan de las empleadas ya sea laboral o sexualmente. También se podría hacer mención de las interferencias del inglés en la cuestión sociolingüística; sobre este aspecto consúltese Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo*.

⁷⁴ Pimentel, *El espacio en la ficción*.

Pimentel dice que en los diversos modos discursivos se da un fiel reflejo de la realidad que significa a un referente espacial existente.⁷⁵ Consecuentemente, al nombrarse Ciudad Juárez en “Malintzin de las maquilas” la ciudad se representa como reflejo del espacio nombrado. Entonces, si el nombrar es la forma más concreta de describir⁷⁶, los adjetivos y las frases denominativas que acompañan al nombre en las descripciones de Ciudad Juárez dan un reflejo ideológico del espacio descrito.

Dentro del espacio de las maquiladoras se utilizan formas de control que se encargan de crear un mundo dentro del ambiente industrial. Algo frecuentemente utilizado por las maquiladoras para mantener a sus trabajadoras bajo control es la creación de ambientes no reales “mágicos” tipo Walt Disney. Así, dentro del espacio urbano de Ciudad Juárez, y dentro del espacio de las maquiladoras, se inventan ambientes en los cuales todo parece ser perfecto.

En el caso de las maquiladoras la mayor parte de la mano de obra está compuesto por mujeres jóvenes. Esto se debe, según algunos investigadores, a que la mujer joven ofrece menos resistencia que el hombre, es menos costoso para la industria y, es más apta para desempeñar el trabajo requerido.⁷⁷ El promedio en la edad de las mujeres que preferentemente se utilizan en la industria maquiladora oscila entre los diecisiete y veinticinco años.⁷⁸ En “Malintzin de las maquilas” se refleja lo que el discurso oficial dice sobre el uso de mano de obra femenina cuando el señor

⁷⁵ Ibid. 9.

⁷⁶ Ibid. 29.

⁷⁷ Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo* 11.; Carrillo V., et al., *Mujeres en la industria maquiladora* 45. y; Ruiz Marrojo, et al., "Mujeres en la frontera..." 13.

⁷⁸ Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo* 16.

Barroso dice: “pues las maquiladoras empleaban ocho mujeres por cada hombre, las liberaban del rancho, de la prostitución, incluso del machismo”.⁷⁹ De esta manera, en “Malintzin de las Maquilas” la industria se justifica al decir que así se hace un bien a las mujeres liberándolas de otros males de una sociedad machista.

Iglesias Prieto dice que los eventos organizados por las maquiladoras son formas aplicadas de control para tener a las empleadas entretenidas y de esta forma evitar que piensen demasiado en su situación de obreras reprimidas. Esto evita también que piensen o participen en sindicatos que podrían causar problemas a la industria. Iglesias Prieto hace referencia a algunas de las estrategias de control utilizadas en una de las maquiladoras de Tijuana. Se organizan concursos de belleza, en los cuales las participantes son las mismas obreras. Con el mismo fin se han utilizado eventos deportivos, recreativos, bailes, cenas, rifas, días de campo, paseos, etc.⁸⁰ Fuentes conoce de estas formas de control y los utiliza en “Malintzin de las maquilas”. En la empresa del señor Barroso las trabajadoras tienen la oportunidad de escapar de la realidad y disfrutar de bailes organizados en que hacen acto de presencia los “Chippendale Boys” provenientes de Texas. Así, las obreras esperan cada viernes con ilusión de divertirse un poco porque “aquí la fantasía estaba permitida”.⁸¹ La descripción del lugar donde tienen lugar las fiestas está muy lejos de ser lo que se percibe a primera vista: “[...] son las luces, las puras luces, sin las luces esto es un

⁷⁹ Fuentes, *La frontera de cristal* 143.

⁸⁰ Iglesias Prieto, *La flor más bella* 120. Igualmente se puede consultar el video de Ursula Biemann, *Performing the Border*. New York: Women Make Movies, Inc., 1999.

⁸¹ Fuentes, *La frontera de cristal* 152.

pinche corral para vacas, pero las luces lo hacen todo bonito”.⁸² El efecto de las luces logra engañar a las empleadas transportándolas a la fantasía, tal es el caso de Marina que se siente como

[...] en la playa, nomás que una playa de noche, maravillosa, en la que las luces azules, naranja, color rosa, la acariciaban como los rayos del sol, sobre todo la luz blanca, plateada, que era como si la luna la tocara y también la bronceaba, la volvía toditita de plata, ni un envidiado sun-tan (¿cuándo iría a una playa) sino un moon-tan.⁸³

De esta manera en las maquiladoras del señor Barroso se inventan momentos de felicidad para las obreras. Así es como las empleadas tienen que vivir y conformarse con un ambiente de fantasía creado dentro de mundo de las maquiladoras.

El mundo mágico de Disneylandia es el modelo que se usa para hacer referencia a la fantasía vivida. Las mujeres se creen en un mundo donde es

como darse baño en uno de esos bosques encantados que salían en las películas, donde la doncella pura es sorprendida por el príncipe armado, brillante todo, brillante el agua, el bosque, la espada: los pies desnudos, la libertad del cuerpo, la libertad del otro, como se llamara, el alma, lo que decían las canciones, el cuerpo libre, el alma libre...⁸⁴

La alusión a los bosques encantados, a las doncellas y los príncipes armados hacen sentir la sensación de estar en un mundo maravilloso en que existe libertad del alma y del cuerpo. Una de las obreras, Dinorah, hace hincapié en el carácter mágico de las maquilas al decir: “-Si hasta le dicen Disneylandia”⁸⁵, pero lo dice “entre seria y risueña”⁸⁶ porque es un mundo donde la realidad es otra, un mundo donde

⁸² Ibid. 151.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid. 150.

⁸⁵ Ibid. 138.

⁸⁶ Ibid.

predominan los “ogros”. Igualmente la mansión enrejada del señor Barroso es una construcción que “llaman Disneylandia.”⁸⁷ De esta manera, hay relación entre las descripciones del espacio y ambiente fronterizo en *Sueños de frontera* y en “Malintzin de las maquilas”. En ambas obras se hace alusión a las realidades aisladas dentro del espacio fronterizo. Las propiedades de los poderosos, mafiosos en Taibo II y empresarios en Fuentes, son espacios fantasiosos que se encierran en un propio caótico y violento.

En “Malintzin de las maquilas” la ciudad fronteriza, aun con sus ambientes mágicos, es un lugar en que reina el caos. El ambiente fronterizo es, para Fuentes, el lugar elegido para representar los abusos en contra de las mujeres que laboran en las maquilas. Al final del cuento se sintetiza lo que el señor Barroso piensa realmente sobre la ciudad fronteriza: “—Esta ciudad en un desmadre montado sobre el caos.”⁸⁸

Al mencionar el nombre propio de un lugar lleva de por sí una carga ideológica reiterada por lo que el lector haya oído, visto y leído sobre el lugar nombrado. Como dice Pimentel, el nombre propio conlleva un gran peso referencial e ideológico al crearse una ilusión de realidad.⁸⁹ La mención de Ciudad Juárez en “Malintzin de las maquilas” “es quizás el [de] más alto valor referencial”⁹⁰ si es relacionado a su contexto histórico. Al nombrar y al describir el espacio y el ambiente se representa la época de la industrialización de los espacios en frontera norte de México.

⁸⁷ Ibid. 146.

⁸⁸ Ibid. 160.

⁸⁹ Pimentel, *El espacio en la ficción* 29.

⁹⁰ Ibid.

La metonimia también se puede aplicar a la representación del espacio y el ambiente. En el caso de “Malintzin de las Maquilas” se menciona una ciudad específica, pero el mismo fenómeno acaece a todas las ciudades afectadas por la industria maquiladora a lo largo de la frontera. Si Ciudad Juárez es lo que afirma el señor Barroso, “el desmadre montado sobre el caos”⁹¹, lo mismo le acaece a ciudades como Tijuana, Mexicali, Nogales, etc.

El señor Barroso es uno de los hilos unificadores de las nueve historias relatadas. Él es el representante de los empresarios mexicanos, que aprovechando las oportunidades del Tratado de Libre Comercio se enriquecen al adquirir terrenos en la frontera. Una vez que obtienen los terrenos se asocian con inversionistas extranjeros que les siguen acrecentando su fortuna pagando altos precios por el uso de los terrenos.

En fin, el espacio fronterizo ha ido cayendo en manos de la globalización encarnada en la industria maquiladora. Este segmento se concluye con una cita de “Malintzin de las maquilas” donde Herrera, un sindicalista abrevia el mal que aqueja al territorio fronterizo de Chihuahua:

“Herrera suspiró y abrazó a Candelaria, mirando el paisaje nocturno, las luces brillantes del lado americano, la ausencia de alumbrado público del lado mexicano: bosques, textiles, minería, dijo, frutas, todo se acabó a favor de la maquila, todas las riquezas de Chihuahua, olvidadas.”⁹² (Fuentes 156)

⁹¹ Fuentes, *La frontera de cristal* 161.

⁹² *Ibid.* 156.

3.4. Conclusión

En este capítulo se ha analizado la representación del espacio y el ambiente fronterizo mexicano en las obras *Sueños de frontera* y “Malintzin de las maquilas”. En ambos casos se advierte que los escritores representan el espacio y ambiente fronterizo desde una postura ideológica que ha caracterizado a los escritores centralistas mexicanos: el espacio de la frontera es un violento, corruptor y caótico. La emigración, el narcotráfico, la explosión demográfica, el crecimiento urbano y la industria maquiladora son elementos que se han popularizado en los últimos años al representar la frontera mexicana del norte. Por un lado Taibo II representa en su obra el fenómeno del narcotráfico y la violencia que azotan especialmente la frontera norte de México. Por el otro, Fuentes representa el fenómeno de la industria maquiladora y sus consecuencias en la transformación de las ciudades fronterizas. En ambos casos se contribuye a la imagen estereotipada del espacio fronterizo mexicano como lugares en que reina el caos en sus diferentes manifestaciones. Así, pues, en estas obras la frontera mexicana es un lugar en que se representa lo no aceptable por una ideología centralista. Asimismo, el narcotráfico, la emigración y la industria maquiladora aportan su grano de arena a la edificación de una imagen estereotipada del espacio fronterizo que se ha venido desarrollando desde principios del siglo XIX por escritores estadounidenses y mexicanos. Taibo II y Fuentes continúan una forma tradicional de representar el espacio fronterizo al norte de México en contextos contemporáneos.

4. ESPACIO Y AMBIENTE EN *SANTITOS*

El caso de *Santitos* es un fenómeno especial. Aunque la autora, María Amparo Escandón, considera su novela una obra chicana, esta autodefinición puede ser refutada. En un congreso sobre cultura mexicana, en que la autora fue la invitada magistral, mencionó que ella se consideraba una escritora chicana.¹ No obstante creemos que *Santitos*, más que ser una obra chicana, en cuanto a las descripciones del espacio fronterizo, revela una ideología centralista mexicana. Así, pues, en este trabajo se considera una obra de transición entre las obras de los escritores centralistas mexicanos estudiados en el capítulo anterior y los escritores locales del capítulo siguiente. Es por eso que se ha decidido analizar su obra en un capítulo aparte para marcar esta transición entre ideologías en cuanto a las descripciones del espacio fronterizo mexicano. De esta manera, *Santitos* puede ser un puente entre el enlace entre los escritores centralistas mexicanos y los escritores fronterizos.

Uno de los fenómenos fronterizos que insistentemente se ha venido representando tanto en el cine como en la literatura es la prostitución. En la obra que aquí nos ocupa el tema de la prostitución se escenifica en las diferentes ciudades por las que transita la protagonista, como veremos más adelante. Pero es en la ciudad de Tijuana donde más se desarrolla el tema. Así, pues, en *Santitos* el espacio fronterizo se verá representado en lugares cerrados como cantinas y hoteles donde se desempeña

¹ Este comentario lo hizo la autora durante el V Simposio de Cultura Popular Mexicana: *¿Águila o sol?*, *Re/visiones Multidisciplinarias de la Producción Cultural Mexicana*. Tempe, Arizona State University, marzo 29-30, 2001.

la prostitución. Se observará que estas representaciones se hace uso de tropos, sinécdoques, que intentan representar por medio de la parte la totalidad del ambiente y el espacio de la ciudad de Tijuana. Al explorar esta representación del espacio y el ambiente se observará que la representación se lleva a cabo a base símbolos que crean un ambiente con características infernales. Es decir, que al analizar los símbolos utilizados en las configuraciones descriptivas del espacio y ambiente tijuanaense se hace alusión al infierno. Este infierno viene representa una parte de la realidad de lo que es Tijuana en la visión ideológica de la autora. Así, pues, los símbolos funcionan como creadores del ambiente de prostitución tijuanaense. Consecuentemente, como se ha mencionado antes, se concluirá que la imagen de Tijuana proyectada por Escandón a través de símbolos corresponde a una ideología centralista. De esta manera anotaremos que la Tijuana descrita en la obra de Escandón es análoga a las de a Paco Ignacio Taibo II en *Sueños de frontera* y Carlos Fuentes en “Malintzin de las maquilas² aunque la temática de las tres obras diferencie. Así, pues, en este capítulo se discuten la representación del espacio y el ambiente fronterizo en *Santitos*.

Como se plantea en la introducción, la representación descriptiva de un objeto, lugar o persona tiene valores altamente ideológicos y simbólicos a partir de su construcción diegética. Esto se advierte en el uso de adjetivos y frases calificativas utilizadas al re-crear la imagen de un espacio real extradiégetico en una obra de

² La representación del espacio fronterizo en las obras de Taibo II y Fuentes se discuten en el capítulo tres de este trabajo. En las obras de Taibo II se describen varias ciudades fronterizas: Mexicali, Tijuana y Nogales entre otras. En la obra de Fuentes se describe sólo Ciudad Juárez. Me refiero a la analogía al describir los espacios fronterizos y no necesariamente el espacio de Tijuana.

ficción. Así pues, como dice Pimentel, una descripción es una manifestación de expansión textual que consiste en hacer semejar un léxico y una serie predicativa que está compuesta por nombres propios, con peso referencial, o por lexemas nominativos que determinan la perspectiva de un descriptor al describir un espacio.³ Por lo tanto, observaremos que en *Santitos* proyecta una imagen de Tijuana similar a la proyectada en la literatura mexicana de principios del siglo que trata el tema de la frontera.⁴ La configuración de Tijuana en *Santitos* es la de un lugar donde preside la prostitución como elemento determinante de este espacio marginado de su centro.

4.1. María Amparo Escandón: vida y obra.

María Amparo Escandón nació en la Ciudad de México⁵. En 1989 se traslada a la ciudad de Los Ángeles donde junto con su esposo Benito, inician un negocio de publicidad en la que es ejecutiva y dueña.⁶

Antes de su llegada a Los Ángeles, en México, publicó varios “micuentos”⁷ en español en revistas literarias. Una vez establecida en Estados Unidos decide escribir en inglés. Así lo hace con su primer novela: *Santitos*.⁸ Igualmente se ha

³ Pimentel, "Configuraciones," 105.

⁴ Consúltese el capítulo dos de este trabajo.

⁵ El año de su nacimiento no lo he podido encontrar en ningún documento.

⁶ Jorge Ramos Ávalos, *American Dream a la mexicana, o los Santitos de María Amparo*, 2000, Online posting, Jorge Ramos, <<http://www.jorgeramos.com/articulos/articulos24.htm>>, 5 de febrero 2004.

⁷ Así los llama la autora por cortos y cruentos.

⁸ María Amparo Escandón, *Esperanza's Box of Saints* (New York: Scribner Paperback Fiction, 1999). Antes de que se publicara la versión inglesa la misma autora hace la traducción en español. Las citas que aquí se usan son de la edición en española: María Amparo Escandón, *Santitos*, 1a. ed. (Barcelona: Plaza & Janés, 1998).

desempeñado como profesora de creación literaria en la Universidad de California de Los Ángeles (Ko no. pag.).

En The Literature Resource Center se dice que Escandón escribe la novela *Santitos*, “[b]ut she wrote a screenplay version simultaneously as an exercise in dialogue writing.”⁹ Tanto la novela en inglés y en español como la adaptación cinematográfica han gozado de éxito en México y Estados Unidos. Un par de años después de su primera aparición, la novela ya se había traducido a trece idiomas y se leía en más de cuarenta países. La adaptación cinematográfica fue considerada “[a] greatest achievement[...] carving out a colorful world where every corner is brightened by Esperanza’s spiritual cleansings.”¹⁰ La película fue el primer proyecto de dirección del joven cineasta mexicano Alejandro Springall.¹¹

4.2. La prostitución en Tijuana

Welcome to Tijuana
tekila, sexo y mariguana.¹²

Son varios los eventos históricos que han hecho que Tijuana fuera adquiriendo fama entre los visitantes estadounidenses. Entre éstos se encuentran las leyes prohibicionistas de los Estados Unidos, la clausura de los burdeles en San Diego y la

⁹ TheGaleGroup, *María Amparo Escandón*, 2000, Online posting, Literature Resource Center, <<http://galenet.galegroup.com/servlet/LitRC?vrsn=3&OP=contains&locID=tusc83053&srchtp=athr&ca=1&ste=5&ai=1203282&tab=1&tbst=arp&n=10&ST=escandon>> 16 de septiembre 2004.

¹⁰ Sean Axmaker, *"Santitos" Sinful Journey is absolved by Zany Jokes*, 2000, Online posting, Seattlepi.com, <<http://seattlepi.nwsourc.com.movies.santiq.shtml>>, 2 de febrero 2004.

¹¹ Santitos. 1999. Alejandro Springall. Nu Vision; Madera CineVideo. Videorecording.

¹² Manú Chao, *Clandestino: esperando la última ola...* Compact Disc, Virgin France S. A., Sherman Oaks, 1998.

inauguración de casino e hipódromo de Agua Caliente en Tijuana. A todo esto se le agrega la cercana ubicación de las ciudades fronterizas mexicanas como Tijuana y Ciudad Juárez. Esta cercanía ofrece facilidad de llegar a los visitantes.

Primero son las leyes prohibicionistas sobre bebidas alcohólicas en los Estados Unidos que toman vigencia el primero julio de 1919.¹³ Estas leyes prohibían en la mayoría de los estados la producción, venta, posesión y consumo de bebidas alcohólicas. Consecuentemente los habitantes de las ciudades fronterizas estadounidenses empezaron a visitar las ciudades fronterizas en México para poder consumir el líquido prohibido. A su vez estos introducían ilegalmente bebidas alcohólicas a Estados Unidos para consumo personal. En una tentativa por terminar con el contrabando, Deets Pickett junto con veinticinco organizaciones locales de San Diego piden al gobierno Federal presupuesto para instalar 160 kilómetros de barda entre San Isidro y Tijuana.¹⁴ Otro intento del gobierno por evitar que los estadounidenses se quedaran demasiado tarde en la ciudad de Tijuana consumiendo alcohol fue cuando en 1927 se ordenó que la garita internacional estuviera cerrada de seis de la tarde a ocho de la mañana.¹⁵ Tentativas por evitar que los ciudadanos estadounidenses acudieran a Tijuana para consumir alcohol ya se habían registrado

¹³ "Variety of Dry Laws in the Different States: Definition of "Intoxicating" the Primary Point of Divergence-Legislation of Commonwealths Not Harmonious, and Their Attitude on Enforcement of Congress's Wartime Prohibition Statute Is in Doubt," *New York Times* June 22 1919: 47.

¹⁴ Deets Pickett, "Tia Juana," *Ibid.* Nov. 7 1920.

¹⁵ "Want Mexican Border Closed Daily at 6 P.M. to Combat Vice," *New York Times* Dec. 24 1927: 4.

desde fue la de negociar con el gobierno mexicano para que trasladara los negocios de vicio a cincuenta millas al sur de Tijuana.

La inauguración del casino de Agua Caliente también atrajo gente que gusta de las apuestas. De esta manera, las apuestas y el alcohol atrajeron gente proveniente desde Hollywood, lugar en que la industria del cine estaba en su florecimiento.¹⁶ Otra causa que atrajo a los estadounidenses fue la Gran Depresión de los años treinta.

Con la ayuda de los hechos históricos antes mencionados Tijuana se irá forjando la fama del gran burdel del mundo. Así lo afirman en un estudio sobre la prostitución llevado a cabo en 1999 por Debra Castillo, Maria Gudelia Gómez Rangel y Bonnie Delgado. Las investigadoras afirman que en la segunda década del siglo XX la fama de Tijuana como gran burdel continua creciendo debido a varios factores: “the “Black Legend” of Tijuana as a giant brothel for U.S. tourist, soldiers based in San Diego, and the transient Mexicans on their way to California’s prosperous agricultural fields.”¹⁷ Todos estos hechos se les añade la lejanía física y política en que se encuentran las ciudades fronterizas del centro de poder mexicano: “the complicating factor is the widespread disdain in Mexico’s centralized power structure for border issues.”¹⁸

Entonces, como consecuencia principal de las leyes prohibicionistas, la Gran Depresión, la apertura de casas de juego en Tijuana y la clausura de burdeles en San Diego han contribuido a que la prostitución se adhiera a los servicios que se pueden

¹⁶ Consúltese la obra de García Riera, *México visto por el cine extranjero*.

¹⁷ Debra A. Castillo, et al., "Border Lives: Prostitute Women in Tijuana," *Signs* 24.2 (1999): 402.

¹⁸ *Ibid.*

encontrar en Tijuana. Como resultado se crea la “Leyenda Negra” ayudando al desarrollo del estereotipo de la imagen de Tijuana como el gran burdel del mundo. En una tentativa por terminar con la prostitución, a mediados del siglo XX, la Organización de la Naciones Unidas (ONU) convoca a una convención en la que se llega a la conclusión de que la prostitución se debe prohibir. En 1956, con el mismo fin de terminar con la prostitución, México se adhiere a la lista de países que apoyan la ley promulgada por la ONU

comprometiéndose a castigar a toda persona que, para satisfacer las pasiones de otra concretara la prostitución o la corrompiera con objeto de prostituirla, aun con el consentimiento de tal persona; asimismo la explotación de la prostitución de otra persona, aun con el consentimiento de la misma.¹⁹

Pero México no cumple el compromiso y provoca que años después del convenio, en 1973, el Estado de Baja California se niegue a seguir dicha ley promulgando la Ley de Protección y Mejoramiento de la Mujer. De este modo el estado mantuvo el control de las prostitutas cobrándoles una cuota para sustentar los servicios asistenciales del estado.²⁰ Es justamente como la prostitución llega a ser de nuevo legal en el estado bajacaliforniano.

Al finalizar el siglo XX el fenómeno de la prostitución en la ciudad fronteriza de Tijuana sigue exhibiéndose como uno de los servicios más populares en dicha ciudad. En la novela que se analiza en este capítulo, *Santitos*, el espacio y el ambiente de prostitución en la ciudad de Tijuana ocupa casi una tercera parte de la historia. No

¹⁹ Héctor Benjamín Trujillo Rodríguez, *Las prostitutas de Baja California* (Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California, 1979) 26.

²⁰ *Ibid.*

obstante el tema de la prostitución aparece en los tres espacios representados en la novela, nuestro análisis se delimita al espacio y ambiente tijuanaense. Como se notará, el espacio de Tijuana está representado a través locales cerrados como hoteles, cantinas y casas de cita.

Se puede decir que Escandón ha sido influida por el discurso oficial que asegura que la abundancia de prostitutas y representaciones pretéritas sobre Tijuana y el resto de las ciudades fronterizas. De este modo la prostitución ha sido y seguirá siendo uno de los temas recurrentes en la literatura. Este fenómeno se ha visto en obras de escritores como Zebulon Pike, Jack Keruac, Ovid Demaris, Luis Spota, Daniel Venegas, José Vasconcelos y Sara Sefcovich entre otros.²¹ A su vez, la alta actividad sexual que predomina en la ciudad de Tijuana ha acaparado la atención de personas preocupadas por el alto nivel de enfermedades transmitidas sexualmente entre mujeres y hombres. Así lo prueban estudios que se han hecho en las últimas dos décadas.²² De acuerdo a estos estudios los principales afectados por contagios son prostitutas, homosexuales, bisexuales y drogadictos que usan métodos intravenosos.²³

De esta condición, al legalizarse la prostitución en el estado, el fenómeno trae consigo consecuencias: seguir construyendo la imagen de una ciudad irredimible,

²¹ Para más información sobre el caso de los escritores que incluyen la prostitución en obras con espacio en la frontera norte de México consúltese el capítulo dos de este trabajo.

²² Para más información sobre las enfermedades sexualmente transmitidas en la ciudad de Tijuana se puede consultar a Fernando Guereña Burgueño, et al., "Comportamiento sexual y abuso de drogas en homosexuales, prostitutas y prisioneros en Tijuana, México," *Revista Latinoamericana de Psicología* 24.1-2 (1992).; y Castillo, et al., "Border Lives."

²³ Guereña Burgueño, et al., "Comportamiento sexual," 86.

condenada al vicio y la prostitución.²⁴ Debido a la legalización de la prostitución, la popularidad que ha recibido por parte de obras literarias, filmicas y medios de comunicación masivos Tijuana ostenta fama mundial de lugar de prostitución, una fama “heroicamente ganada.”²⁵

4.3. *Santitos*

*Según un vendedor ambulante de pantimedias que se había sentado en el autobús a dos asientos de Esperanza, Tijuana era la cantina más grande del mundo [y] el contador que iba al lado de él añadió que Tijuana era el burdel más grande del mundo.*²⁶

María Amparo Escandón había escrito otros cuentos pero *Santitos* es su primera novela.²⁷ La historia de la novela trata sobre el viaje que Esperanza Díaz, la protagonista, hace en el mundo de la prostitución. El viaje empieza en su pueblo Tlacotalpan, Veracruz, pasa por Tijuana y finalmente llega a Los Ángeles. Cada uno de los lugares representan las tres partes en que se divide la historia.

La fuerza motriz que impulsa a Esperanza a hacer el viaje es su hija Blanca. Blanca muere a temprana edad atacada por “un virus fulminante que todavía no tiene nombre.”²⁸ Debido a varios motivos Esperanza no puede creer que su hija esté muerta. Todo empieza el día que Blanca es sepultada.

²⁴ Monsiváis, "Ante el TLC," 197.

²⁵ Taibo II, *Sueños de frontera* 46.

²⁶ Escandón, *Santitos* 78.

²⁷ El proyecto original de Escandón era escribir un cuento, lo cual continuó hasta ser una novela y, finalmente una película. *Santitos - The Film*, Online posting, San Diego Latino Film Festival Web Site, <<http://www.sdlatino.com/cinemex2.html>>, 2 de febrero 2004.

²⁸ Escandón, *Santitos* 35.

La noche del velorio san Judas Tadeo se le aparece a Esperanza en el cochambre de su estufa y le dice que Blanca no está muerta. Al aviso de san Judas Tadeo se le añaden las noticias de que muchas niñas son secuestradas para introducirlas en el mundo de la prostitución. Debido a la fe en san Judas Tadeo y las noticias de los secuestros Esperanza decide investigar sobre el caso. En su investigación se entera que el doctor que atendió a Blanca se ha ido del pueblo diciendo que se encuentra enfermo. Esperanza recuerda que el doctor, temiendo que la enfermedad fuera contagiosa, ordena que sellen el ataúd sin que Esperanza pueda ver el cadáver de Blanca. Con estos datos Esperanza decide desenterrar el ataúd para verificar que el cuerpo de su hija (no) está ahí. Al golpear el ataúd con la pala produce un sonido hueco. El sonido hueco es suficiente para confirmar el mensaje de san Judas Tadeo. Convencida de que su hija ha sido secuestrada por el doctor Esperanza inicia una odisea tras el rastro de su hija. En la búsqueda Esperanza se verá atrapada en medio de un ambiente de prostitución del cual no querrá salir hasta encontrar y rescatar a su hija. De esta manera veremos a la protagonista introduciéndose en el oscuro mundo de la prostitución tijuanense.

A la mañana siguiente de desenterrar el ataúd Esperanza renuncia a su empleo en la ferretería del pueblo y obtiene trabajo como recamarera en “La Curva”, un prostíbulo de paso a las afueras de su pueblo. Después de varios días de trabajar en La Curva escucha a dos clientes mencionar que existe un lugar donde se pueden conseguir muchachitas de hasta trece años. Esperanza se hace pasar por prostituta-

detective para obtener la información necesaria para encontrar a Blanca. Al

confesarse con el cura del pueblo Esperanza le cuenta la conversación que escuchó:

Y como estoy haciendo de detective, no pude evitar escuchar la conversación entre dos clientes:

El alto dijo: “Te digo, pues, que tienen chamaquitas, bien pollitas. Trece, catorce años, no más. Pero la tienes que reservar con anticipación. Y no creas que están disponibles para cualquiera.”²⁹

Armándose de valor se atreve a interrumpir la conversación y preguntar dónde se encontraba ese lugar. Uno de los tipos, creyendo que es prostituta, la toma del brazo y la lleva a una habitación. En la habitación el tipo le da la información: El burdel es “La Mansión Rosada” y está en Tijuana, “[a]llí van los gringos a pagar buen billete del verde para chingarse muchachitas.”³⁰

En ese momento es cuando Esperanza escucha por primera vez el nombre de Tijuana. El simple hecho de haber nombrado un espacio existente como Tijuana ya conlleva una “ilusión de realidad [que] es, básicamente, una ilusión referencial.”³¹ Así, el lector que conoce el lugar real hace la conexión entre la imagen previamente adquirida y las referencias que se dan en el texto. Pero también, la única información que Esperanza tiene sobre el lugar es sobre la prostitución. Así, el sólo nombre de la ciudad de Tijuana conlleva la sugerencia de un espacio existente. Pimentel dice que,

[d]e todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, [el nombre es] el de más alto valor referencial. Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra meditación, a ese espacio designado y no a otro.³²

²⁹ Ibid. 69.

³⁰ Ibid. 72.

³¹ Pimentel, *El espacio en la ficción* 9.

³² Ibid. 29.

Así, con el nombre del lugar extradiegético, el lector hace la asociación directa del lugar diegético con el lugar real. Es decir que el lugar real desplaza al lugar ficticio poniéndose el primero ante el lector. Y de esta manera, la representación ficticia de Tijuana es suplantada por el lugar real. Al saber que uno de los temas principales en la historia es la prostitución, al nombrarse Tijuana el lector es transportado al lugar real existente.

Al nombre se le agregarán las descripciones del lugar. La descripción de un lugar va acompañada de una nomenclatura que

tiende a ser de valor altamente referencial y/o icónico, y se presenta, ya sea como nombres propios con referente extratextual, o como nombres comunes cuya constitución semántica acusa un alto grado de particularización semántica, y por lo tanto un alto grado de iconización verbal.³³

La parte de esta historia que se dedica al espacio y ambiente de Tijuana encontraremos que las descripciones poseen valor simbólico, e igualmente, ideológico. Se llegará a la conclusión que Escandón, más que describir el espacio y el ambiente de Tijuana desde una perspectiva chicana, lo hace adoptando la perspectiva centralista mexicana sobre los espacios fronterizos mexicanos. Se pondrá especial atención que al describir el espacio y ambiente de Tijuana Escandón hace una relación entre Tijuana y el infierno por medio de símbolos. De los lugares que se describen, el simbolismo infernal que se analiza es en las descripciones de “El Atolladero, Motel Garaje” en el cual pasa la primera noche Esperanza al llegar a Tijuana. Así, pues, el objeto es analizar la carga ideológica y simbólica en la representación descriptiva de Tijuana.

³³ Ibid. 26.

Los espacios y ambientes que se describen en *Santitos* tienden a ser solamente espacios cerrados en que se practica la prostitución, verbigracia, hoteles, burdeles y cantinas. Consecuentemente, el ambiente tijuanaense representado en esta novela se inclina a representar lugares como El Atolladero y La Mansión Rosada. Ambos lugares se presentan como la realidad totalizadora de Tijuana. En uno y otro, Esperanza, haciéndose pasar por prostituta logra introducirse para buscar a su hija. La descripción del primer lugar, El Atolladero, es el que nos ocupa más atención ya que su descripción es de valor simbólico en cuanto a lugar infernal de prostitución. Así, pues, la representación de El Atolladero y los personajes que lo habitan hacen de este lugar una sinécdoque de Tijuana. Al describir el ambiente y espacio de El Atolladero se hace una alegoría metafórica de un infierno de prostitución, parte de la realidad de Tijuana.

Durante el viaje a Tijuana Esperanza escucha una acalorada discusión sobre el tema de la prostitución en Tijuana. Un par de tipos afirman en su conversación la fama de burdel que tiene Tijuana.

Esperanza había oído en el autobús que Tijuana era la ciudad más visitada del mundo, casi siempre por gente que estaba de paso. [...]pensó que tal vez fuera cierto. [...]Según un vendedor ambulante de pantimedias que se había sentado en el autobús a dos asientos de Esperanza, Tijuana era la cantina más grande del mundo. [...]El contador que iba al lado de él añadió que Tijuana era el burdel más grande del mundo.³⁴

Un tercero salta en defensa para desmentirlos pero en su defensa hace alarde de la fama multicultural de Tijuana.

³⁴ Escandón, *Santitos* 78.

-Ustedes no saben ni madres. Yo he vivido en Tijuana diecisiete años y así no es. ¿Dónde más encuentran un Santa Claus bilingüe? ¿O un restaurante chino que sirva tacos agridulces?³⁵

Por un lado el tipo defiende la imagen de Tijuana enfocándose en el ambiente multicultural. Esto se ve en la influencia de otros países en la presencia del Santa Claus bilingüe y en los tacos agridulces. Pero por el otro, él mismo afirma la fama de prostíbulo que tiene su ciudad. En su discurso enfatiza al tema de la prostitución al decir que “sí, es el burdel más grande del mundo, pero el tamaño no es lo que cuenta. Son nuestras mujeres las que nos hacen tan famosos.”³⁶ De esta manera, el narrador de *Santitos* no sólo contribuye a la imagen estereotipada de Tijuana sino que se mofa de los sus habitantes al poner en boca de un tijuanaense las frases de la cita anterior de una manera irónica.

A la llegada de Esperanza a Tijuana, ésta se hospeda en un hotel de mala muerte: “El Atolladero, Motel Garaje”. Este lugar representa el ambiente de prostitución de Tijuana. Si analizamos el simbolismo en el nombre del lugar, los personajes que lo habitan, el servicio que se ofrece y las descripciones, se llega a la conclusión que El Atolladero es la antesala representativa del infierno tijuanaense. De esta manera, Esperanza llega a un lugar con características infernales que anteceden lo que se encontrará en Tijuana.

Por un lado el nombre del motel, El Atolladero, implica un lugar cenagoso del cual es difícil escapar. En el caso de Esperanza, El Atolladero simboliza una situación incómoda y peligrosa de la que le será difícil desasirse. Las luces relampagueantes de

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

neón que iluminan el rótulo de El Atolladero se componen de los colores rojo y azul. El relampagueo intermitente del rótulo da la sensación de estar entre las llamas y la oscuridad. Según el *Diccionario de símbolos* los colores tienen una simbología universal en “liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura.”³⁷ El rojo se encuentra entre los colores que corresponden a los procesos de asimilación, actividad e intensidad. Por lo tanto el rojo representa la sangre palpitante, la herida, la agonía, la sublimación y el fuego; el azul simboliza la oscuridad y el anaranjado las llamas.³⁸ De esta manera la entrada de Esperanza a El Atolladero se puede interpretar como la entrada al infierno que es Tijuana. Cuando Esperanza entra al motel éste se describe de la siguiente manera: “la puerta rechinó. El lugar estaba en penumbra, olía a alfombra húmeda y tenía un pequeño bar mal provisto.”³⁹ Una vez que entra a la habitación en que pasa la noche, los colores siguen influyendo con su simbolismo. El color de la habitación anaranjado “color papaya”, simboliza las llamas y el cobertor de la cama es de color “amarillo mostaza.”⁴⁰ El color de las llamas, el anaranjado, es la mezcla del rojo y el amarillo. Al entrar la luz roja por la ventana y al mezclarse con el amarillo del cobertor y el anaranjado de la pared se representa el fuego en llamas por el movimiento que causan los relampagueos de las luces intermitentes. Esta situación da la sensación de que Esperanza está rodeada de llamaradas. A la vez, el relampagueo de la luz azul pone la habitación en penumbra momentánea.

³⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Nueva ed. (Barcelona: Editorial Labor S. A., 1969) 143.

³⁸ *Ibid.* 144.

³⁹ Escandón, *Santitos* 82.

⁴⁰ *Ibid.* 83.

Las descripciones del personaje el Cacomixtle, dueño del motel, es otra característica simbólica de la descripción del ambiente de El Atolladero. Si por un lado los colores dan la impresión de estar en el infierno, el Cacomixtle representa al diablo de este infierno. El Cacomixtle es un personaje deshumanizado con particularidades de animal. El apodo mismo tiene significado; éste se deriva del náhuatl. Cacomixtle es una variante de cacomiztle,⁴¹ que según el *Diccionario de aztequismos*, es un animal basáride americano parecido a los mapaches con piel color leonada que causa perjuicios en los corrales de aves.⁴² Esperanza al ver al Cacomixtle se refiere a él como un

hombre que se entretenía apretándose un grano purulento en la mejilla. Tenía unos ojos pequeños y negros, una trenza delgada que le llegaba a la cintura, y el tatuaje de una víbora que iba de un brazo al otro pasando por los omóplatos. La cabeza estaba en su codo derecho; el cascabel, en el izquierdo.⁴³

La pústula infectada, los ojos pequeños y negros, y el tatuaje hacen del Cacomixtle un personaje diabólico. Además su silueta se iluminaba con las luces de neón intermitentes que entraban por la ventana, dando la impresión de estar entre las llamas. Asimismo, en la mitología la serpiente representa el símbolo de la virilidad y el mal. La serpiente es empleada en la representación sexual, “normalmente como imagen del falo, [e igualmente] es elemento negativo de peligro [...] y símbolo de

⁴¹ Otras variantes de Cacomixtle son: cacomistle, cacomisclé y cacomizte. Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos*, 2 ed. (México: Ediciones Oasis, 1975) 41.

⁴² Marilyn Ríos-Soto hace la asociación the nombre Cacomixtle con la de ladrón ya que “caco” significa ratero: “Cacomixtle (caco meaning Thief) is trickster that appears as ‘the devil’”. Marilyn Ríos-Soto, "The Gaze as a Mechanism of Self-Knowledge in the Mexican Novel and Film Santitos: The Outsider as Observer and Object of Desire," *The Image of the Outsider in Literature, Media, and Society: Selected Papers from the 2002 Conference of the Society for Interdisciplinary Study of Social Imagery* (Colorado Springs, CO: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, 2002) 109.

⁴³ Escandón, *Santitos* 82.

maldad.”⁴⁴ Así, pues, la imagen del Cacomixtle concuerda con el lugar que habita: un demonio habitando entre las llamas del infierno.

Las acciones del Cacomixtle afirman las descripciones simbólicas hechas anteriormente. En su intento por poseer a Esperanza, el Cacomixtle entra a la habitación creyendo que por su masculinidad no se le resistirá. Al entrar éste empieza a acariciarla libidinosamente lamiéndole el cuerpo. Esperanza se siente en un callejón sin salida, pero de repente, para escapar de la situación, da un salto acrobático a la cama. De la cama se lanza al aire a la vez que le pide al Cacomixtle que la reciba en sus brazos. El Cacomixtle, despreocupado y fuera de guardia, pierde el balance y rueda por el suelo goleándose en la cabeza con una mesa; lo cual le hace sangrar y a gritar de dolor. Esperanza aprovecha para amenazarlo con sacarle un ojo con la punta del tacón y advertirle que no quiere que la toque jamás. El Cacomixtle sale arrastrándose como serpiente hasta la puerta sin comprender cómo fue posible que Esperanza lo rechazara cuando ninguna mujer se había resistido al poder paralizador de su saliva.⁴⁵

Otro elemento asevera al ambiente infernal que existe en El Atolladero: es la relación incestuosa que hay entre el Cacomixtle y su madre. Al ver que Esperanza se ha escapado de las intenciones del Cacomixtle, madre e hijo discuten y éste le recuerda que sus relaciones no son saludables: “[...] *Mientras fuiste una de ellas, no, pero ya terminó todo entre nosotros, [...] Ésta no es una relación sana entre madre e*

⁴⁴ Maximino Cacheiro Varela, *Diccionario de símbolos y personajes: en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima* (Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións, 2001) 76.

⁴⁵ Escandón, *Santitos* 87.

hijo.”⁴⁶ Por fin, la madre relaciona a su hijo con el demonio y la caída del mal ante Esperanza y sus santitos. El diablo ha perdido en su territorio como le dice su madre, “[e]l diablo pierde cuando se enamora.”⁴⁷ La madre sabe que el Cacomixtle no soporta haber sido rechazado por Esperanza. Pero éste esperará pacientemente que Esperanza regrese a buscarlo, pero Esperanza regresará sólo para sacarle más información.

Precisamente por la simbología de la entrada de Esperanza a El Atolladero y los elementos simbólicos que lo aseveran, su propietario, el nombre del lugar, los colores, las relaciones incestuosas y la ubicación del lugar, representan con el tropo de la sinécdoque la entrada al infierno que puede ser Tijuana. Tijuana es, pues, un infierno donde predomina el ambiente de prostitución.

A la mañana siguiente de su llegada, Esperanza sale de El Atolladero y se dirige a La Mansión Rosada. La Mansión Rosada es el lugar donde Esperanza espera encontrar a Blanca ya que, según su informante de La Curva, ahí se prostituía a mujeres menores de edad. En La Mansión Rosada sigue viviendo entre la prostitución, pero corre con mejor suerte que en El Atolladero. Aparte de ser un lugar de calidad, las personas que habitan la Mansión Rosada la tratan mejor. Los principales clientes de La Mansión Rosada son hombres de dinero con diferentes profesiones, todos provenientes de Estados Unidos. En la siguiente cita doña Trini, la dueña de la casa, le explica a Esperanza la diferencia entre La Mansión Rosada y otros lugares de mala muerte: “-Este no es un hotel de paso –le explicó doña Trini-

⁴⁶ Ibid. 89. Énfasis original.

⁴⁷ Ibid. 88.

Tampoco un burdel, ni una casa de citas. Es una residencia privada que se especializa en ofrecer servicios sexuales de primera calidad, Sólo atendemos a gente como mister Haynes”.⁴⁸

En La Mansión Rosada no le pasa nada extraordinario. Lo peor ya lo había pasado en El Atolladero,⁴⁹ pero el lugar no deja de ser un prostíbulo en el que Esperanza tiene que desempeñarse como prostituta. Es ahí donde un juez de San Diego, Scott Haynes, compra la exclusividad de Esperanza. EL juez no busca tener relaciones sexuales con Esperanza, más bien se refugia en ella para encontrar el afecto materno que nunca tuvo. De esta forma, Esperanza se libra una vez más de practicar la prostitución con relaciones indeseadas.

Semanas después, al convencerse que su hija no se encuentra en La Mansión Rosada, decepcionada, decide viajar a Los Ángeles California para continuar la búsqueda de su hija en los prostíbulos. Con la ayuda del Juez Scott Haynes Esperanza consigue cruzar la frontera a los Estados Unidos.

Una vez que Esperanza se aleja de Tijuana se narra lo que Scott Haynes, quien “adoraba la libertad y la encontraba en la frontera”,⁵⁰ piensa sobre el ambiente de la ciudad fronteriza. Su concepto del ambiente fronterizo no censura lo que otros perciben sobre éste. Enfatiza el contraste entre el ambiente de las ciudades del lado mexicano con las del lado estadounidense. En la siguiente cita se pueden apreciar estos contrastes:

⁴⁸ Ibid. 94.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid. 137.

Amaba el contraste entre México y California. Un San Diego exuberante, lleno de campos de golf impecables, justo al lado de un Tijuana árido donde los remolinos del polvo no dejaban descansar a las sirvientas que debían limpiar las casas. Scott se sentía cómodo en un lugar en donde la confusión de identidad producía ciudades con nombres híbridos, como Mexicali y Calexico. Donde los chinos del lugar comían *chili-dogs* con té verde. Donde alguien tenía el descaro de imprimir tarjetas de presentación en la que se leía: “Juan López – Contrabandista.” Donde un técnico dental de Faribault, Minnesota, podía enamorarse de una emigrante ilegal procedente de una rancharía de Jalisco. En Tijuana, Scott había recorrido barrios elegantes gritando por las calles a las tres de la mañana. Había participado en varias peleas en El Reventón, donde siempre dejaba inconsciente a algún contrincante. En los bares, había pasado de mesa en mesa besando a las mujeres de otros hombres. Se había emborrachado más allá del respeto a sí mismo en incontables ocasiones, y se había salido con la suya. Siempre.⁵¹

También se puede advertir que Scott Haynes al estar en Tijuana, zona de tolerancia, da rienda suelta a sus instintos. Por un lado, en San Diego era un juez respetado que nunca violaba las leyes de su país porque ahí “podía ser [...] digno, justo, respetuoso de las leyes de su sociedad.”⁵² Por el otro, al estar en Tijuana, un lugar tolerante, no le importa pelear, emborracharse y acosar las mujeres de otros. Nunca era castigado saliéndose con la suya porque es un “pedazo de tierra donde ambos [México y Estados Unidos] se encontraban, en un inevitable choque frontal.”⁵³

En la siguiente cita se observa que el contraste entre los espacios de ambos lados de la frontera favorece al lado estadounidense. Por un lado el ambiente estadounidense le ofrece al juez estabilidad y respeto mientras que el lado mexicano le da libertad para revelar sus instintos en su posición como juez. De esta manera la

⁵¹ Ibid. 138.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

forma en que se representa el espacio Tijuanaense corresponde a la imagen que se ha venido ofreciendo por diferentes medios centralistas.

Asimismo existe el contraste ente el espacio fronterizo con el centro de México. Como lo aclara el narrador al decir que la libertad era algo que el juez no podía encontrar ni en Estados Unidos ni en el resto de México, sólo en la frontera mexicana. Consecuentemente, Scott Haynes, al cruzar la frontera, en cuestión de minutos [podía] convertirse en un ser anónimo, que dormía en los brazos de una prostituta, en un lugar donde a nadie le importaba si lo que hacía estaba bien o mal.⁵⁴

Así, pues, la representación del espacio y ambiente de Tijuana en *Santitos* es una imagen de un lugar infernal en el que la simbología de los colores, los personajes, los lugares implican una sensación de infierno. Pero, también se puede según la ideología centralista Tijuana, por ser ciudad fronteriza, es un lugar donde existen contrastes culturales. Como se puede observar, Tijuana, en su calidad fronteriza es más bien, como diría Monsiváis, un lugar “irredento” en el que reina el caos y la incultura. En estos aspectos, tanto Fuentes y Taibo II como Escandón proyectan imágenes del espacio fronterizo que no se aleja mucho de las imágenes que se han programado desde principios del siglo XX por escritores estadounidenses.

Igualmente, recordemos las representaciones hechas por escritores mexicanos que se inclinan en mostrar el espacio fronterizo mexicano como lugar inculto y bárbaro.⁵⁵ De

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Por dar algunos ejemplos recordemos las representaciones del espacio fronterizo mexicano en la literatura mexicana recordemos las obras de José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Daniel Venegas.

esta manera la representación del espacio y el ambiente de Tijuana en *Santitos* se asemeja a una ideología centralista mexicana y no ni chicana.⁵⁶

De esta manera, al describirse el espacio y ambiente de Tijuana en esta obra, la autora-narradora adopta una actitud frente al mundo; haciendo creer que se está ante, no una realidad, sino la realidad tijuanaense.⁵⁷ Y al dejar de ser sólo una representación convirtiéndose en el objeto representado.⁵⁸ Así, en *Santitos* la autora no intenta mostrar una Tijuana ficticia sino hacer creer que la representación es la ciudad misma. Así pues, la obra de *Santitos* es una representación ideológica y simbólica que por medio de las sinécdoques de El Atolladeros y La Mansión Rosada se intenta proyectar una imagen totalizadora del espacio y el ambiente de Tijuana.

⁵⁶ Recordemos que María Amparo Escandón se nombró a sí misma escritora chicana.

⁵⁷ Pimentel, *El espacio en la ficción* 17.

⁵⁸ *Ibid.* 74.

5. LA IMAGEN DE TIJUANA EN *PEREGRINOS DE AZTLÁN* Y *EL GRAN PRETÉNDER*

La frontera mexicana del norte se ha visto representada por muchos años en la obra de escritores mexicanos de perspectiva centralista como hemos visto en los casos de Carlos Fuentes y Paco Ignacio Taibo II. Estos escritores, consciente o inconscientemente, han representado imágenes análogas de la frontera las hechas por escritores estadounidenses. Es decir, se representa una imagen en que reina el caos, la violencia, en narcotráfico, la prostitución, el vicio, etc.

Desde que empezara la segunda mitad del siglo XX empezó a surgir una ola de escritores fronterizos que se han preocupado por cambiar la imagen estereotipada del espacio fronterizo que se ha creado a lo largo de dos siglos. En este capítulo analizaremos dos obras narrativas de escritores fronterizos que al representar las ciudades fronterizas mexicanas lo hacen reflejando una perspectiva fronteriza. Una de las obras representativas de la literatura fronteriza de la década de los setenta es la novela *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez, quien nació y creció en el ambiente fronterizo. Méndez toma la ciudad de Tijuana como uno de los espacios principales en el mundo ficticio de su novela. Luis Humberto Crosthwaite también representa el espacio y ambiente de Tijuana desde su primera novela, *El gran Preténder*.

En el caso de Miguel Méndez observamos una ciudad fronteriza que se ensaña con sus habitantes creando un ambiente en que, como la ha señalado

Cárdenas,¹ la ciudad es representada como una madre terrible llena de crueldad social hacia sus habitantes más débiles y desprotegidos. Los peregrinos que llegan a habitar el espacio urbano de Tijuana sufren ante la inmisericordia de un mundo capitalista en que los poderosos oprimen a los débiles. De esta manera, los seres que más sufren en la obra de Méndez son los personajes que viven en un mundo de marginalidad y olvido. Marginalidad y olvido que continúa aún después de la muerte como es el caso Loreto Maldonado, quien después de la muerte es arrojado al coche de basura y, posiblemente, termine en el basurero municipal. Y así, entre los personajes principales en la novela de Méndez se encuentran obreros, campesinos, veteranos de guerra, indígenas, mexicanos y espaldas mojadas. Seres, todos estos que se mantienen en las márgenes al igual que el espacio fronterizo.

Al analizar la representación de la ciudad fronteriza en *Peregrinos de Aztlán* observaremos que al describirse el espacio de la ciudad de Tijuana se sigue un patrón semántico en cada una de las descripciones de la ciudad, de sus locales y calles. Estas repeticiones son lo que Luz Aurora Pimentel llama “configuraciones descriptivas”. Las configuraciones descriptivas se dan mediante la repetición de un patrón descriptivo que se continúa en futuras descripciones. Es decir que adjetivos y frases calificativas sinónimas se repiten al describir lugares y locales específicos pertenecientes a un determinado espacio. Estas

¹ Guadalupe Cárdenas, *El arquetipo de la madre terrible en Peregrinos de Aztlán de Miguel Méndez M* (México: Alta Primería Pro Arte y Cultura, 1990).

configuraciones descriptivas revelan las articulaciones ideológicas y simbólicas² del narrador. Así, en un mismo texto se relacionan las diferentes descripciones de un mismo objeto o espacio, o, de diversos objetos y espacios en un mismo texto narrativo. Y es precisamente el uso repetitivo de patrones descriptivos lo que conlleva la ideología y perspectiva del narrador hacia estos objetos o espacios descritos.

En la obra de Luis Humberto Crosthwaite observaremos que la representación del espacio de Tijuana difiere de la representación hecha en *Peregrinos de Aztlán*. En *El gran Preténder* la representación del espacio se da a través de los personajes. Los personajes son los que determinan el ambiente y el espacio representados. La vida, las acciones, el lenguaje y los espacios específicos que los personajes habitan y frecuentan determinan, metonímicamente, el espacio total de Tijuana. Los personajes cholos, seres marginados, viven una constante lucha en defensa contra las fuerzas que los oprimen por su condición de cholos. Así, los cholos, al no ser aceptados como miembros plenos de la sociedad crean su propio ambiente y se apropian de determinados espacios límites, los barrios. De esta manera, al representarse los barrios en que habitan los cholos, éstos llegan a conformar un tropo de la ciudad fronteriza de Tijuana. Igualmente se encuentra el uso de nombres propios, verbigracia, la ciudad, las calles, los barrios y los edificios que acompañados de adjetivos y frases descriptivas permiten al descriptor representar un espacio en que los habitantes marginados viven a la

² Pimentel, "Configuraciones," 107.

defensiva de acechos por parte de las autoridades. La representación de este ambiente en *El gran Preténder* permite que se cree una ilusión de realidad y un “contrato de inteligibilidad” entre el lector y el “mundo ficcional” plenamente “humano” y “cargado de sentido”, que el lector puede “reconocer”. Se aclara que el crear un contrato de inteligibilidad no implica que el lector acepte la representación como fidedigna o, éste puede rechazar o denunciar dicha representación.³ Digamos pues que la representación de un espacio puede ser, por un lado concordante o discordante con la realidad, pero toda representación está cargada de sentido ideológico y simbólico. Recurriendo a lo que dice Henri Lefebvre en su obra *The Production of Space*, caemos en cuenta que una de la diferencias entre las representaciones de la frontera por escritores centralista es desde una perspectiva que en que el espacio se representa de acuerdo a lo que ha escuchado, leído o visto sobre el espacio representado. Por otro lado, los escritores locales describen un espacio que han vivido, y así representan el espacio en su particularidad.⁴ De esta Manera, lector deberá participar activamente y decidir si la representación del mundo real recreado en el mundo ficticio es acorde o no a la realidad al igual que el grado de conocimiento. Igualmente el lector comparará la imagen proyectada en el mundo ficticio con las

³ Pimentel, *El espacio en la ficción* 57.

⁴ Henri Lefebvre distingue el conocimiento del espacio representado basado en los verbos “saber” y “conocer” para analizar los diferentes niveles de conocimiento. Por un lado el verbo “saber”, *savoirr*, indica el tener información sobre el lugar representado. El verbo “conocer” *connaissance*, que implica el haber vivido dentro del espacio representado. Henri Lefebvre. *The Production of Space*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 1984. 60-61.

imágenes previas que haya obtenido por medio de textos ficticios o no ficticios, mapas, informes, historias, etc.

En *El gran Preténder* la representación del espacio y el ambiente se desarrolla en relación con las pandillas de cholos y su contorno. Se observará que los cholos en *El gran Preténder* y los campesinos *Peregrinos de Aztlán*, cada grupo en su momento histórico, sufre en un mundo de marginalización causado por el ambiente hostil en que los marginados son esclavos laborales o de la violencia provocada por aquéllos que manifiestan el poder. En el caso de *El gran Preténder* son los cholos los personajes que se intenta eliminar de una sociedad de la que no se les permite se parte y tienen que recurrir a comportamientos de resistencia.

5.1. Miguel Méndez: vida y obra

Miguel Méndez nació en Bisbee, Arizona el año de 1930. Cursó sus estudios primarios en El Claro, Sonora, México, donde vivió desde poco después de nacer. Después de haber terminado la primaria Méndez debió de trabajar como “obrero de la industria de la construcción por espacio de ocho meses anuales y jornalero por los otros cuatro en los campos agrícolas.”⁵ Desde que a la edad de quince años se mudara a los Estados Unidos ha vivido en Tucson, Arizona.

Desde los primeros cinco años de su vida su madre le inculcó el amor por la lectura; este amor a la lectura fue lo que le ayudó a desarrollarse como

⁵ Miguel Méndez M., *Entre letras y ladrillos: autobiografía novelada* (Tempe, AZ: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996) 3.

autodidacta exitoso. De esta manera, Méndez llega a ser escritor y profesor; desde 1970 se desempeñó como profesor de español, literatura y creación literaria en el Colegio Comunitario de Pima en Tucson. Actualmente, es profesor jubilado en la Universidad de Arizona, institución que le otorgara en 1984 el prestigioso título de Honorary Doctor of Humanities.

Entre su extensa obra literaria se encuentra lo que es su primer novela, *Peregrinos de Aztlán* (1974); *Cuentos para niños traviosos* (1979), *Tata Casehua y otros cuentos* (1980), *De la vida y del folclore en la frontera* (1986), *El sueño de Santa María de las Piedras* (1989), *Que no mueran los sueños* (1991), *Los muertos también cuentan*⁶ (1995), *Entre letras y ladrillos: autobiografía novelada* (1996) y su más reciente obra narrativa *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002).⁷

5.2. Tijuana en *Peregrinos de Aztlán*

Pobre ciudad, maldita ciudad,
nos parecemos tanto:
cada vez que te palpite
el puto corazón,
alguien llegará con su parpadeo picaflor,
con su código sotanero y, tras la espalda,
oculto un marro blanco.⁸

⁶ Esta obra ha sido traducida al portugués con el título *Os mortos também contam*. Igualmente otras obras de Méndez se han traducido al inglés; tales son los casos de *Peregrinos de Aztlán* y *El sueño de Santa María de las Piedras*.

⁷ Para más información bibliográfica consúltese: TheGaleGroup, *Miguel Méndez*, 2001, The Gale Group, <<http://galenet.galegroup.com/servlet/LitRC?vrsn=3&OP=contains&locID=tusc83053&srchtp=athr&ca=1&ste=5&ai=61216&tab=1&tbst=arp&n=10&ST=miguel+mendez>>, Sept 16 2003.

⁸ César Aragón, "Apostillas para un epitafio urbano," *Tijuana: entre la luz y la sombra*, ed. Francisco Morales y Alfonso Lorenzana (Tijuana: Insite97, 1998).

En 1974 Miguel Méndez publica su primera novela; una obra que le abriría las puertas al mundo literario e, igualmente, las abriría para la literatura chicana escrita en español⁹. Con este acontecimiento *Peregrinos de Aztlán* se convierte en una obra representativa de la literatura chicana ya que, al parecer, desde *Las aventuras de don Chipote* no se ha registrado otra novela chicana escrita en español.

En *Peregrinos de Aztlán* veremos representada, ya sea en descripciones o onomatopéyicamente, la ciudad fronteriza de Tijuana.¹⁰ Para Méndez el espacio urbano de Tijuana es un escenario ventajoso para representar los males que aquejan al pueblo indígena, chicano y mexicano campesino debido a la situación fronteriza e histórica. Se advertirá que tanto los campesinos mexicanos como los indígenas y los chicanos buscan en Tijuana un escape de los sufrimientos causados por la pobreza y los abusos. Advertiremos también que el escape les es igualmente vedado en el espacio mexicano de la frontera. Al ser rechazados estos grupos se establecerán en las zonas marginadas de la ciudad, aglomerándose en

⁹ Cosme Zaragoza, en su disertación doctoral afirma que *Peregrinos de Aztlán* es la primera obra chicana escrita en español en el siglo XX: Cosme M. Zaragoza, *Del XIX al XX: la novela aztlanense en español*, Diss. University of Arizona, 1984. Pero el mismo año de 1984 Nicolás Kanellos descubre en los archivos de *El Herald de México* una novela chicana escrita en español de la década de los veinte. Obra que en 1984 se publica como libro: Venegas, *Las aventuras de don Chipote, o, Cuando los pericos mamen: novela*.

¹⁰ Luis Leal, "Mito y realidad social en *Peregrinos de Aztlán*," *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 19.3 (1994 sept-dic): 40.; Martín Alberto Piña Ortiz, *Visión de la frontera en la obra de Miguel Méndez*, Diss. University of Arizona, 1992, 146. ; y Francisco A. Lomeli, "*Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez: testimonio de desesperanza(dos)," *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 3.1-2 (1995 sept-dic): 46.

los suburbios instaurados en lo más inhóspito de los cañones y barrancas de Tijuana.

En la década de los sesenta, antes de la publicación de *Peregrinos de Aztlán* se elimina el Programa Bracero en los Estados Unidos y se da inicio al Programa de Industrialización de la Frontera, factor que atrajo a miles de mexicanos repatriados a la zona tijuanaense. A los repatriados se suman los mexicanos que en busca de una oportunidad en la industria maquiladora emigran a la ciudad fronteriza provenientes de diversas partes de México.¹¹

La obra de Miguel Méndez se dedica a narrar en su gran mayoría al espacio fronterizo mexicano, ya sea el desierto o la ciudad, incluyendo el folclor, la miseria, la prostitución y la tradición oral fronteriza. En este segmento nos ocupamos de analizar la representación del espacio y el ambiente de Tijuana en *Peregrinos de Aztlán* para determinar la perspectiva que el narrador tiene hacia el espacio representado. Poniendo a Tijuana como escenario para representar la situación de los desposeídos, Méndez llega a personificar la ciudad mostrando un ambiente citadino en el que los personajes, por un lado se divierten efímeramente en lugares del vicio y por el otro sufren las inclemencias causadas por la pobreza y el hambre.

¹¹ Para más información sobre la presencia de la industria maquiladora en la frontera consúltese Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo.*; Ruiz Marrujo, et al., "Mujeres en la frontera..."; Kamel, et al., *The Maquiladora Reader.*; y, Iglesias Prieto, *La flor más bella.*

Las descripciones del espacio y el ambiente fronterizo mexicano en *Peregrinos de Aztlán* son acordes a las injusticias sociales sufridas por el pueblo mexicano, injusticias que se denuncian en esta novela. Como lo ha mencionado Pimentel las descripciones, el uso de nombre propios y el uso de nombres comunes conllevan en sí carga denotativa que siguiere el simbolismo y la ideología de determinados descriptores llevando a significar los espacios descritos.¹² Los espacios ficticios descritos se revelan ante el lector cuando estos espacios entran en relación con el mundo “real” representado; es decir, “un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significante con el mundo “real””¹³ o extradiegético. De esta manera, no sólo el nombrar Tijuana, “Tijuas”, lleva carga referencial, sino que observaremos que las descripciones del espacio representado siguen un patrón de orden descriptivo que desemboca en configuraciones de disposición ideológica. Cuando en un mismo texto se describe un mismo espacio en repetidas ocasiones se revela un patrón semántico que a su vez reconstruye este espacio en el acto de la lectura.¹⁴ En otras palabras, en *Peregrinos de Aztlán* se identifican patrones semánticos adjetivales que al describir el espacio y el ambiente en repetidas ocasiones se configura en un patrón descriptivo. Estas configuraciones que se

¹² Pimentel, *El espacio en la ficción* 9.

¹³ Ibid.

¹⁴ Pimentel, "Configuraciones," 111.

fundan en el proceso de repetición en las descripciones de un espacio, Tijuana en este caso, llevan a identificar un discurso ideológico aferente.¹⁵

Desde las primeras menciones de la ciudad se hace referencia a “la cara sucia de la ciudad”¹⁶, representada en “lodazales inmundos”, “ríos puercos”, “aires asfixiantes”, etc. La suciedad física de la ciudad simboliza la suciedad ambiental representada por la corrupción capitalista cuyo único fin es producir capital sin importar el sufrimiento de los desposeídos. De esta manera, la suciedad de la ciudad es un tema recurrente a lo largo del discurso. Esta suciedad, siendo un tema recurrente en el discurso de *Peregrinos de Aztlán*, se añade a la imagen estereotipada con la cual se ha representado el espacio Tijuana.

Desde que se leer el diálogo entre dos personajes de *Peregrinos de Aztlán* se recurre a la imagen de una ciudad cantina y una ciudad sucia: “-Así dicen, que ésta [Tijuana] es la cantina más grande del mundo [...] que la frontera es el basurero del mundo.”¹⁷ Así, la imagen de Tijuana que proyecta Méndez no sólo perpetúa la imagen de ciudad como metonimia de una cantina, sino que se le agregan abundantes calificativos de un lugar mugriento, podrido y pestilente.

En las primeras páginas, el lector se encuentra con una imagen de la ciudad poco común. Mediante el uso de la prosopopeya la ciudad misma toma el

¹⁵ Ibid.: 107.

¹⁶ Miguel Méndez M., *Peregrinos de Aztlán* (Tempe, Arizona: Editorial Bilingüe, 1991) 28. De aquí en adelante las citas utilizadas vienen de esta edición.

¹⁷ Ibid. 32. Recordemos que antes de *Peregrinos de Aztlán* ya se hacía alusión a las ciudades fronterizas mexicanas como burdeles en la literatura mexicana, por ejemplo, Luis Spota en *Murieron a mitad del río*. Igualmente después de *Peregrinos de Aztlán* se sigue recreando esta imagen sórdida, un ejemplo es el caso de *Santitos* de María Amparo Escandón.

control adquiriendo voz propia y (re)presentándose a sí misma como una prostituta ante su público. Según Piña Ortiz la personificación de la ciudad es el recurso central para simbolizar la manifestación de la ciudad ficticia como una mujer degradada.¹⁸ Esta manifestación preponderante de la representación de la ciudad fronteriza mexicana se da cuando la ciudad actúa por sí misma. Como introducción a la ciudad de *Peregrinos de Aztlán*, ésta se convierte en personaje protagónico de la historia. Consecuentemente, las descripciones que le seguirán a esta personificación serán acordes a la auto-presentación y seguirán un patrón establecido en este mismo momento. Así la ciudad mostrará su “cara sucia” al exponer la pobreza, la prostitución y la injusticia social que en ella existen. La ciudad se convierte “en símbolo del caos y del aspecto negativo del Arquetipo Femenino.”¹⁹

En la siguiente cita se escucha la voz de la ciudad personificada invitando a los visitantes a gozar de las delicias fortuitas que la vida nocturna ofrece en una ciudad “singular con aires de reputación dudosa.”²⁰ La vida nocturna de la ciudad se concentra en lugares cerrados como el *Happy Day*, club nocturno donde se conglera toda una ralea de personajes:

-¡Borrachitos! ¡Alcohólicos! ¡Vengan! ¡Vengan! Préndanse a las fuentes del alcohol como a pechos de doncellas. Hay mucho, pero mucho, mucho alcohol, muchísimos lugares donde beber. No hay cuidado, no se escondan, la ley los acepta plenamente. Acá están los clubes para ricos. ¡Aquí ricachitos! A ustedes les va a costar un poquito más, eso sí, pero

¹⁸ Piña Ortiz, *Visión de la frontera en Méndez*, 108.

¹⁹ Guadalupe Cárdenas, "La ciudad como arquetipo de la madre terrible en *Peregrinos de Aztlán*," *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 45.

²⁰ Méndez M., *Peregrinos* 30.

vengan borrachos dinerosos, a ustedes sí los van a llamar señores, se les va a distinguir con el don. Sí, sí, ¡Claro! No importa que sean asesinos, ladrones, esclavistas o rastacueros indecentes, se les va tratar como a emperadores, pero tienen que ser espléndidos, [...] ¡Qué lindo! ¿Verdad? ¡Oh, mis amantes más fieles! Por este rumbo vosotros, queridos borrachines pobres. Ya sé que son puros muertos de hambre y que me aman con pasión. Síguenme, soy la diosa de la tomada, dejen a sus hijos y a su mujer llorando con las tripas vacías. Tengo rinconcito amables para ustedes, como este bar que les estoy señalando. ¿Lo ven? Se llama el *Happy Day*. [...] También, también vosotros, homosexuales en potencia, pasen a beber su licorcito, jotolingos. También ustedes, jornaleros, lleguen a mitigar su cansancio, a soltar la lengua con confianza. [...] Vengan los guasones que quieran gozar contando chistes gruesos, para eso se edificó el *Happy Day*, a gozar de una linda borrachera.²¹

La voz de la “diosa de la tomada” invita a todo tipo de concurrentes al disfrute efímero de sus delicias. Tijuana posee, como lo determinan tanto el narrador como la ciudad mismo, cantinas para ricos, pobres, solteros, casados, drogadictos, alcohólicos, ladrones, asesinos y homosexuales. El único requisito que se debe cumplir, como la ciudad misma lo dice, es el dinero: “Me olvidaba de un detalle: ¿Traen cueritos de rana? Sí, dólares. Porque si no, no hay de piña, queridos.”²²

De esta manera, en *Peregrinos de Aztlán*, la ciudad adopta un papel protagónico presentándose y definiéndose a sí misma como una ciudad del vicio en que se recibe a todos indiscriminadamente. Como se verá, este patrón semántico utilizado en la personificación de la ciudad se seguirá utilizando en cada ocasión que describa algún lugar, a su vez, las descripciones básicas programan un modelo de ordenación que se repite en futuras descripciones ciudadinas en el texto, conformando las “configuraciones descriptivas”. Veremos

²¹ Ibid. 31.

²² Ibid. 30.

que estas configuraciones están determinadas mediante el uso de catálogos, enumeraciones e inventarios de adjetivos y frases calificativas de los cuales hace uso el descriptor. En las descripciones del espacio y ambiente el uso de adjetivos y frases calificativas sinónimas está destinado a reconstruir o crear una imagen prefabricada de la ciudad. De esta manera, el patrón descriptivo se duplicará revelando una secuencia de articulaciones ideológicas y simbólicas.²³ En las dos citas siguientes se puede identificar un patrón semántico en las descripciones de la ciudad.

A) Esta ciudad singular con aires de “reputación dudosa” amanece redimida con la bullanaga de la estudiantina y las campanadas que invitan a misa, [...] Pero a medida que se van apagando las luces del día y prendiéndose las nocturnas, la ciudad va vistiendo sus arreos de alcahueta coquetona con que seduce a los incautos. Como una diosa mitológica, cínica y desvergonzada, se va aprovechando la ciudad de las debilidades humanas para llenar sus últimos rincones.²⁴

B) Así va la ciudad nocturna sonsacando amargados, sin vergüenza, descalzonada, nalgas de fuera, impúdica, con su vestido de noche adornado con letreros de neón, tronando palmas a los parranderos como damisela descocada.²⁵

En las descripciones anteriores se ve un catálogo de adjetivos y frases calificativas que se relacionan entre sí en cuanto a significado. De esta manera, al describir el ambiente se crea un ambiente en estrecha relación con su espacio. En la primera cita encontramos los siguientes calificativos: “ciudad singular” con aires de

²³ Pimentel, "Configuraciones," 107.

²⁴ Méndez M., *Peregrinos* 30.

²⁵ *Ibid.* 31.

“reputación dudosa””, “alcahueta coquetona”, “diosa mitológica”, “cínica”, “desvergonzada” y “aprovechada de las debilidades humanas”. En la segunda cita se encuentran las frases calificativas: “sonsacadora de amargados”, “sin vergüenza”, “descalzonada”, “nalgas de fuera”, “impúdica” y “damisela descocada”. Todas estas frases y adjetivos se inclinan a representar el carácter de prostituta de la ciudad que concuerdan con la personificación de la ciudad.

Como se puede apreciar en las citas anteriores las descripciones conforman una configuración descriptiva al repetirse el patrón calificativo de la ciudad. La ciudad adquiere totalmente el papel, no sólo de personaje, sino de mujer degradada y prostituida. Al agrupar los adjetivos y las frases calificativas sinónimos que se encuentran en ambas citas el patrón termina en grupos que tradicionalmente se atañen a una prostituta. Los grupos son como sigue:

- A. alcahueta coquetona, aprovechada/ sonsacadora de amargados; con aires de reputación dudosa/ impúdica, descaltzonada, nalgas de fuera;
- B. cínica, desvergonzada/ sinvergüenza;
- C. diosa mitológica/ damisela descocada.

La insistencia en utilizar un catálogo de adjetivos feminizados con un repertorio relacionado a la prostitución anticipa el ambiente que se encuentra en la ciudad descrita terminando en una configuración descriptiva como lo afirma

Pimentel:

De la redundancia es que surge la configuración descriptiva; al reduplicarse, la figura cristaliza en un patrón reconocible que le permite al

lector proyectarla sobre figuras semánticas similares,[...] para construir formas de significación simbólica o ideológica.²⁶

Ahora, el uso redundante de un inventario de adjetivos y frases calificativas en una descripción no quiere decir que se haga un fiel reflejo de la realidad, simplemente es un buen conocimiento del descriptor, de vocabulario sinónimo. Esto sin dejar que “la nomenclatura, de entrada, le ofrece[zca] al lector una ilusión de realidad “autorizada” por un referente “real”²⁷ que el lector deberá reconocer.

Las configuraciones descriptivas de la ciudad de Tijuana en *Peregrinos de Aztlán* se transmiten a las descripciones de los edificios, contribuyentes, asimismo, a la edificación del ambiente ciudadano. Los patrones utilizados en las descripciones de la ciudad se continúan en las descripciones de los edificios utilizando así el patrón establecido. En las descripciones de los edificios, ya que no es la ciudad misma que se presenta, sino que es el narrador quien toma el control de la palabra, se yuxtaponen las descripciones de la ciudad y sus edificios, creando una manifestación material de la ciudad en sentido simbólico pues una descripción se puede hacer de manera metafórica cuando un objeto reúne diferentes cualidades confiriéndole significado simbólico.²⁸

Las siguientes citas contienen descripciones de los edificios en que se percibe el patrón semántico señalado y producido en la presentación de la ciudad en las citas anteriores.

²⁶ Pimentel, "Configuraciones," 113.

²⁷ Pimentel, *El espacio en la ficción* 26.

²⁸ Pimentel, "Configuraciones," 118.

A) Se aplanaban los edificios, las calles se levantaban como paredes pavimentadas, los letreros de la ciudad caían como escupitajos con la terquedad de sus mensajes, untándose en las frentes, atenazando nuca con insistencia de arpías sacaojos. [...]la iluminación reflejada contra el smog cubría con un telón podrido la vista de un cielo gloriosamente estrellado.²⁹

B) En los frontales de los edificios las luces de neón punzaban con fiebre contagiosa los nombres de garitos, burdeles y toda clase de mercancías. Alacraneada de marineros de San Diego ansiosos de matar en una orgía el terror[...] Miles de ojos enrojecidos por el alcohol y la lujuria.³⁰

En estas citas se describen los edificios en conjunción con los letreros de publicidad comercializando servicios nocturnos. Los grupos de frases calificativas le dan a la ciudad carácter de personaje que vende agresivamente sus servicios. Los anuncios comerciales, con una insistencia agresiva, afín a la hecha por la ciudad misma en su personificación, configuran el patrón descriptivo. Entre los calificativos en la cita “A” se encuentran aquéllos que se refieren a las luces: “caían como escupitajos con la terquedad de sus mensajes”, “untándose en las frentes”, “atenazando nuca con insistencia de arpías sacaojos”, “la iluminación reflejada contra el smog” que cubre como “un telón podrido” el contrastante panorama de “un cielo gloriosamente estrellado”. En la cita “B” las luces siguen atacando con agresividad en su insistente esfuerzo por atraer clientes noctámbulos. Las luces de neón en las fachadas de los edificios: “punzaban con fiebre contagiosa” anunciando “los nombres de garitos, burdeles y toda clase de mercancías” atrapando hipnóticamente con el atrayente neón a “miles de ojos enrojecidos por el alcohol y la lujuria”. Al analizar estas descripciones se puede

²⁹ Méndez M., *Peregrinos* 84.

³⁰ *Ibid.* 133.

ver la configuración continuada por el patrón utilizado en la narración. De esta manera, la representación del espacio de Tijuana en *Peregrinos de Aztlán* se inclina en proyectar una imagen degradada de la ciudad con características femeninas. Así, pues, en esta obra la ciudad es una prostituta que se vende y despoja a sus clientes de la “mierda” que es el dinero³¹ en un mundo capitalista. De esta manera, la ciudad de Méndez se encuentra en determinada situación por ser una víctima del capitalismo; mismo capitalismo que oprimirá a los habitantes de la ciudad.

En términos naturalistas un espacio específico, al igual que su ambiente, determina a los personajes que lo habitan. De esta manera, en *Peregrinos de Aztlán*, las configuraciones descriptivas no sólo se limitan a presentar una imagen degradada del espacio citadino, sino que se advierte el mismo patrón al describirse el ambiente creado en los límites de la ciudad. En las siguientes citas veremos algunos ejemplos de estas configuraciones. Algunas citas describen el ambiente en lugares cerrados, y en otras el ambiente en los espacios abiertos.

Los espacios cerrados:

*De los prostíbulos de esta maldita zona derivamos el aliciente de una vida estúpida y un futuro sin gloria. Nos hemos cruzado ahogados remando en una laguna hedionda de alcohol, temiendo el encuentro... Arroyos de música, ríos de tequila, despeñaderos de risas impúdicas, lodazales podridos de las palabras puercas, toda la desvergüenza flotando en esta atmósfera nublada de gasolina.*³²

³¹ Ibid.

³² Ibid. Énfasis original.

Los calificativos que continúan la configuración descriptiva en esta cita son: “una laguna hedionda de alcohol”, “arroyos de música”, “ríos de tequila”, “risas impúdicas”, “lodazales podridos de las palabras puercas”, “desvergüenza flotando” en una “atmósfera nublada de gasolina”. Con el uso de esto calificativos se crea un ambiente inmundo en que los concurrentes se mueven como “bestias en brama”. En las cantinas de Tijuana, lugares cerrados, es donde todo el mundo es un igual. El caso del Poeta y el Filósofo que olvidan las enemistades al sumergirse ambos en el pantano de la deshonra, “[a]hí terminó nuestra rivalidad, ambos cubiertos de fango. Nos abrazamos llorando y brindamos por nuestra derrota.”³³

Estos calificativos son análogos a los utilizados en las descripciones anteriores del espacio ciudadano. Los lugares cerrados descritos en *Peregrinos de Aztlán* no se limitan a cantinas y burdeles, sino que también se proyectan imágenes degradadas de las viviendas del pueblo indigente, por ejemplo la descripción de la habitación (casucha de cartón) en que vive y muere Loreto Maldonado.

Los espacios abiertos:

El ambiente en los espacios abiertos, la calle principalmente, se describe de una manera degradante en la que los personajes son arrastrados por el movimiento acelerado de los automóviles. Concordamos con Piña Ortiz al afirmar que los espacios abiertos “al igual que los espacios cerrados están degradados en formas

³³ Ibid. 134.

contaminadas y asfixiantes³⁴ causadas por el sonido y la contaminación de los automóviles. Veamos un par de casos:

A) Era sábado ya tarde, la ciudad se animaba con un pulso muy acelerado, la población flotante había arribado con fuerte presión; se desparramaban las aceras de turistas muy dispuestos a pasar “good time”. La calle contenía hileras de carros que parecían trenes con miles de cláxones histéricos.³⁵

B) Los carros se apretujaban en las calles reptando ansiosos como gusanos hambrientos, sonaban los cláxones igual que alaridos de viejas histéricas.³⁶

En estas citas se advierte que a los automóviles y su movimiento se le añaden tanto características animales como humanas. Así, el automóvil se humaniza y animaliza a la vez con cualidades de animal reptante. De esta manera los automóviles se yuxtaponen al movimiento “acelerado” de los turistas hambrientos de diversión fugaz.

Hemos visto una serie de citas de *Peregrinos de Aztlán* que al analizarlas se ve que conforman configuraciones descriptivas con peso simbólico e ideológico. Se podría decir a primera vista que la perspectiva de Méndez degrada la imagen de la ciudad fronteriza de Tijuana con características de una perspectiva centralista, a la manera que los hace a Taibo II en *Sueños de frontera* y Fuentes en “Malintzin de las maquilas.” Pero Méndez le da otra función a la

³⁴ Ibid. 100.

³⁵ Ibid. 128.

³⁶ Ibid. 133. Citas como estas, en que el tráfico de la ciudad arremeten contra a la gente se pueden encontrar en otras obras de Méndez: “El tráfico reboza en las calles de humores agasolinados. Con los años he logrado subordinar lo bronco de mi humanidad sonoreense a una cierta actitud sueva, pese al salvajismo que entraña la civilización citadina. Sin embargo, entre rechinones de llantas, la piel chinita, los cabellos parados, insultos en voz de claxon, aullar de ambulancias heridas y desmadres propios del desconchiflamiento urbano[...].” Méndez M., *Entre letras* 19.

degradación de espacio y el ambiente fronterizo en *Peregrinos de Aztlán*. Su objetivo es denunciar las injusticias en contra del pueblo causadas por el atropello del capitalismo al espacio fronterizo mexicano. Al representar el espacio y el ambiente degradados se denuncia no el mal sino a los causantes de éste: comerciantes y patronos que mediante el progreso capitalista se enriquecen con la explotación del ser oprimido. Así, estas configuraciones descriptivas simbólico-ideológicas concuerdan con la afirmación de Piña Ortiz al decir que “[l]a ciudad es así representada por lugares simbólicos: el horizonte gris y contaminado, los autos y la música estridente, son el lado degradado del *progreso*. Los espacios cerrados como los burdeles y cantinas *simbolizan también la riqueza y la degradación*.”³⁷ De esta manera, las descripciones del espacio y del ambiente En *Peregrinos de Aztlán* simbolizan la riqueza degradada de los opresores del pueblo “yaqui”, “espalda mojada” y “chicano”.³⁸

5.3. El gran Preténder y Tijuana

En este segmento se analiza la representación del espacio y el ambiente tijuense en la novela *El gran Preténder* de Luis Humberto Crosthwaite. Al hacer la lectura se advierte que la representación de Tijuana en esta obra está proyectada desde una perspectiva local ya que el narrador fronterizo pertenece un grupo marginado. Crosthwaite presenta la vida de “el Saico” exponiendo lo que el protagonista debe

³⁷ Piña Ortiz, *Visión de la frontera en Méndez*, 103. Énfasis nuestro.

³⁸ Sobre opresores y oprimidos en la obra de Méndez consúltese Pedro Gutiérrez Revuelta, "Peregrinos y humillados en la épica de Méndez," *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 58-66.

llevar a cabo para sobrevivir en un ambiente saturado de violencia callejera; violencia que se ve practicada tanto por miembros de las pandillas como por miembros de las autoridades opresoras. Notaremos que la Tijuana de la década de los setenta está representada mediante un discurso que hace uso del código lingüístico del cholo.

5.3.1. Luis Humberto Crosthwaite: vida y obra

Luis Humberto Crosthwaite nació en Tijuana, Baja California en el año de 1962. Como narrador formó parte del taller INBA-DAC, por medio del cual se publicó en 1982 la antología *Fuera del cardumen*. Entre su obra publicada se encuentran las colecciones de cuentos *Marcela y el rey, al fin juntos* de 1988, *Mujeres con traje de baño caminan solas por las playas de su llanto* de 1990 y *No quiero escribir no quiero*. Sus novelas son *El gran Preténder* de 1980, *La luna siempre será un amor difícil* de 1994 e *Idos de la mente del 2001*. Igualmente ha escrito la historia oral *Lo que estará en mi corazón* de 1994.

En el 2000 hizo la adaptación teatral de la novela policíaca de Rafael Bernal, *El complot Mongol*. Igualmente ha hecho adaptaciones de obras de teatro clásico para grupos teatrales tijuanaenses y se ha desempeñado como profesor en comunicación. Su obra ha aparecido en varias antologías como *De surcos como trazos, como letras* de Héctor Perea, *Storm, New Writing from México* de Joanna Labor y *La antología de la narrativa mexicana del siglo XX* de Christopher Domínguez. Actualmente colabora en la versión electrónica de la revista *Letras Libres* de México.

Su actividad como escritor lo ha hecho merecedor de numerosos premios locales, estatales y nacionales como el FONCA en 1990, el Premio de testimonio Chihuahua en 1992 y el Premio Nacional de Cuento Décimo Aniversario del Centro Toluqueño de escritores en 1994. Crosthwaite, según críticos como Julio Ortega y Juan Villoro, es la voz más auténtica y sólida de la narrativa bajacaliforniana y una de las más notables de todo México. Lo es por su constancia, por su intención de ver su tierra, sus gentes, con ojos distintos a otros, escritores o no.³⁹ De la misma manera, Ortega y Villoro consideran a Luis Humberto Crosthwaite uno de los principales narradores de Latinoamérica por su calidad literaria.⁴⁰

5.3.2. El *cholismo* en Tijuana

Para empezar, durante la década de los cuarenta, jóvenes méxico-americanos se apandillan en grupos de pachuchos que adoptan una actitud de resistencia. Este fenómeno se da en todo lo que es suroeste de los Estados Unidos, especialmente en el Este de Los Ángeles, California. Estos jóvenes, al no sentirse parte de la sociedad anglosajona o encontrarse rechazados por ésta, se ven en la necesidad de recurrir a los miembros de su misma comunidad con la esperanza de sentirse protegidos de la hostilidad social. Octavio Paz, escritor centralista, escribió en el afamado *Laberinto de la soledad* que dentro de las muchas formas de expresión

³⁹ *Luis Humberto Crosthwaite*, Online posting, LARC, <<http://larcdma.sdsu.edu/baja/autores/crosthwaite.html>>, 23 abril 2004.

⁴⁰ Gabriel Trujillo Muñoz, *Diccionario biobibliográfico de escritores de Baja California siglo XVI-siglo XXI* (Tijuana: Editorial Larva; Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2000) 22.

entre los jóvenes de los grupos de Los Ángeles, California, las más notables son su forma de vestir, de peinarse, hablar, el tipo de música que les gusta y la forma de moverse⁴¹ y por haber perdido su “lengua, religión costumbres, creencias.”⁴² Por otro lado, a los cholos se les considera en la cultura dominante anglosajona como personajes violentos, delictuosos y viciosos.⁴³

El cholo, miembro de una cultura marginal, o *contracultura*, como algunos la llaman, llega a Tijuana durante la década de los sesenta. Como la palabra *contracultura* lo indica, estos personajes se distinguen por ir en contra de la cultura dominante. Algunos críticos y antropólogos concuerdan en que el cholismo es una forma de comportamiento directamente descendiente del pachuquismo de los cuarenta.⁴⁴ La actitud de resistencia de los cholos y los pachucos ante una sociedad hostil les han hecho protagonistas receptores de ataques por parte de autoridades victimarias. Se ha mencionado que el Pachuquismo es el antecesor del cholismo. Por lo tanto, el cholismo es una actitud de resistencia que se deriva directamente del pachuquismo. Alfredo Mirandé

⁴¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*, 3a ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1999) 16.

⁴² Ibid. 17.

⁴³ Marjorie S. Zatz, "Los Cholos: Legal Processing of Chicano Gang Members," *Social Problems* 33.1 (1985): 14.

⁴⁴ Así lo afirman Javier Durán, "Nation and Narration: The *Pachuco* in Mexican Popular Culture: Germán Vladéz's Tin Tan," *Journal of the Midwest Modern Language Association* 35.2 (2002); Alfredo Mirandé, *The Chicano Experience: An alternative Perspective* (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1985).; y, Gustavo López Castro, "El cholo en Michoacán," *Frontera norte: chicanos, pachucos y cholos*, eds. Luis Hernández Palacios, Juan Manuel Sandoval Palacios, Universidad Autónoma de Zacatecas. y Seminario Permanente de Estudios Chicanos y de Fronteras (Mexico), 1. ed. (Zacatecas, Mexico City: Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989).

afirma que “the pachuco is the precursor to the bato loco, the cholo, and the low rider of more contemporary times.”⁴⁵

Uno de los motivos que traen el cholismo a la ciudad de Tijuana es la terminación del Programa Bracero en Estados Unidos en la década de los sesenta. Como remedio para los repatriados los gobiernos de ambos países crean como programa piloto el Programa de Industrialización de la Frontera. Millares de personas repatriadas se concentran en las ciudades fronterizas esperanzados con la promesa de un empleo en la nueva industria maquiladora. Con el gran crecimiento poblacional de la ciudad, la industria se vio imposibilitada a emplear a todos los repatriados. Al número de los repatriados se le agrega el fenómeno de la emigración de otras partes de México que se encontraban económicamente mal. Atraídos igualmente por la esperanza de la industria maquiladora ambos grupos, al no encontrar el anhelado empleo se vieron en la necesidad de crear y habitar suburbios en lugares inhóspitos en los alrededores del centro de la ciudad de Tijuana.⁴⁶ En estos lugares marginados se crean los grupos de cholos que conforman y delimitan los barrios. Grupos que, al igual que los pachucos en Los Ángeles de los cuarenta, tuvieron que adaptarse a una situación social de marginalización adoptando formas de expresión afines; entre las cuales se encuentran el habla y la vestimenta. Durán comenta sobre el pachuco que

⁴⁵ Citado en Durán, "The Pachuco," 41.

⁴⁶ Sobre las repercusiones del Programa de Industrialización de la Frontera y el Tratado de Libre Comercio en las zonas urbanas de la frontera mexicana consúltese los trabajos Carrillo V., et al., *Mujeres en la industria maquiladora.*; Iglesias Prieto, *La flor más bella.*; y Kamel, et al., *The Maquiladora Reader.* Las fichas completas se encuentran anotadas en la lista de obras consultadas.

is constantly translating cultural, linguistic, and economic realities on both sides of the border. Appropriating a constructed border language –slang (caló)-that is already reflection of the multiple realities they inhabit, *pachucos* translate culture and politics into a theatrical performance that is usually on the margins of the law (or officially sanctioned behavior) so as to produce and represent the unstable, marginalized, and marginal conditions of existence on these multiple border, both in reality and cultural metaphor.⁴⁷

Bajo la presión social, la situación económica y la situación de marginalización, los jóvenes logran sobrevivir apandillándose y adoptando una actitud de resistencia como los pachuchos. De esta manera, los miembros de determinados grupos que sufren el acoso social se protegen entre sí, se afirman culturalmente⁴⁸ y se apropian de un espacio determinado llamado “el barrio”.

La condición de los cholos en Tijuana, y en otras ciudades, ha sido socialmente acusada de delictiva por miembros de la cultura dominante. Así lo afirman miembros de grupos de cholos como los que se encuentran en el área de Salinas, California. Esta situación se puede apreciar en todo lugar donde se encuentre un grupo marginado y perseguido. En el caso de los cholos del área de Salinas, California, un joven afirma que la pandilla se inició “por protección, por unidad, para defendernos de las injusticias que se cometían contra nosotros.”⁴⁹

Análogamente a la persecución de los pachucos por las autoridades angelinas en los cuarenta, en Tijuana los cholos sufrieron persecuciones de parte

⁴⁷ Durán, "The *Pachuco*," 46. Énfasis original.

⁴⁸ *Ibid.*: 42.

⁴⁹ George B. Sánchez, et al., *Paisanos que se matan entre sí: la guerra civil de las pandillas mexicanas en California*, 2003, Online posting, La Jornada, <<http://www.jornada.unam.mx/2003/dic03/031221/mas-cara.html>>, April 24 2004.

de las autoridades y se llegaron a formar “grupos policíacos anti-cholos”⁵⁰ acosando a los miembros de las pandillas en una iniciativa de intento por desaparecerlos. El tema de la represión “anti-cholos” en Tijuana es uno de los temas principales en la historia de *El gran Preténder*. Así, pues, en el este segmento se analiza la representación del espacio y el ambiente tijuanaense en la época del auge y la represión de los cholos en Tijuana. Veremos que en esta novela, el ambiente creado dentro del espacio de Tijuana, los seres marginados tienen que recurrir a la violencia para afirmarse y defenderse de los ataques de una sociedad abusiva que se empeña en desprestigiarlos.

5.4. *El gran Preténder*

Luis Humberto Crosthwaite utiliza frecuentemente el espacio de Tijuana como escenario de sus narrativas. Esto se puede apreciar en las colecciones de cuentos *No quiero escribir, no quiero* (1994), *Marcela y el rey al fin juntos* (1994); en las novelas *Mujeres con traje de baño caminan solitarias en las playas de su llanto* (1990), *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001); y, las crónicas *Instrucciones para cruzar la frontera* y “The invaders”.

Así, pues, Tijuana es el espacio en que se desarrolla la historia de *El gran Preténder*. Esta obra fue originalmente publicada por entregas en el suplemento *Inventario* del *Diario 29*. En esta novela se advierte que la sinécdoque representa el espacio y ambiente de Tijuana, proyectando una imagen totalizadora, esto por

⁵⁰ López Castro, "El cholo en Michoacán," 445.

la imagen del barrio, espacio habitado por el cholo. Las voces narrativas que se escuchan en la historia también conforman una imagen del ambiente en Tijuana revelar un código lingüístico utilizado por cholos, actuando así como una extensión del espacio representado.

El presente de la historia es la década de los ochenta. Es en esta época que se rememora lo que el barrio 17 de Tijuana y sus líderes fueron en el pasado. Las voces narrativas y los diálogos añoran la actividad de las generaciones pasadas. Actividad que fue aplacada violentamente por las autoridades. Es por medio de las diferentes voces narrativas que nos enteramos, a través de la memoria colectiva de los nuevos cholos, de las actividades que desempeñaban los cholos del barrio durante las décadas de los sesenta y setenta.

De esta manera, la presencia de las pandillas, su lenguaje, los lugares que habitan, su tipo vida y el medio ambiente conforman una sinécdoque totalizadora del espacio y el ambiente del cholo tijuanaense en determinada época. Veremos que Crosthwaite desde ésta, su primera novela, proyecta una imagen del espacio tijuanaense desde una perspectiva fronteriza. Al igual que Méndez, en la obra de Crosthwaite los personajes protagónicos son miembros de grupos marginados a los que se les da voz en el discurso narrativo.⁵¹

En la obra de Crosthwaite Tijuana deja de ser un lugar exótico y caótico, imagen típicamente proyectada en la narrativa de escritores centralista mexicanos

⁵¹ Al explorar la obra de Crosthwaite nos enteramos que los personajes protagónicos de sus obras son en su mayoría personajes pertenecientes a grupos marginados: cholos, obreros, indígenas e emigrantes indocumentados.

y estadounidenses, convirtiéndose en un lugar común en el cual los miembros de la comunidad tienen que luchar para sobrevivir; es un lugar con un “lado humano y cotidiano, inmerso en los diferentes discursos de Tijuana.”⁵² Al darle importancia a la situación de los mundos marginados alberga una imagen de la ciudad fronteriza que se desliga de la visión impuesta sobre la imagen estereotipada del espacio fronterizo.⁵³

Crosthwaite nace en Tijuana el año de 1962, hecho que le permite vivir en contacto con la cultura de los cholos en la época de su apogeo. Al conocer esta *contracultura* el escritor capta y maneja con maestría los códigos de comunicación, de conducta, los gustos musicales y la vestimenta para darles un lugar protagónico en su obra. Por medio de la representación de la cultura y el espacio de los cholos de Tijuana se proyecta un tropo de la imagen de Tijuana desde una perspectiva local reivindicada que se esfuerza por mejorar la imagen de Tijuana y de encontrar las causas de los males.

Antes de continuar con *El gran Preténder*, para apreciar el concepto que Crosthwaite tiene sobre fenómeno de la emigración y la metamorfosis que éste ha causado en la estructura urbana de su Tijuana, veamos sus comentarios en una de las crónicas publicadas en *Letras Libres*. En “The invaders” se mencionan las diferentes olas de emigrantes que han llegado a Tijuana desde tiempos coloniales hasta nuestros días. Al parecer, la intención del autor con esta crónica es aclarar

⁵² Miguel G. Rodríguez Lozano, "Desde la frontera: la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite," *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 5.12 (2000 Jan-Apr): 85.

⁵³ *Ibid.*

que las causas de las imágenes peyorativas de Tijuana que se han proyectado a través del tiempo han sido causadas por la emigración, pero la emigración de personajes hegemónicos, y no por los que emigran de lugares con menos suerte económica en busca de un trabajo o una vida mejor. Crosthwaite lo expone explícitamente de la siguiente manera:

Esta es una tierra invadida. Al principio había puros indios y llegaron los españoles. Luego había puros mestizos y llegaron los gringos a invadirlos. Luego se hizo la ciudad. Una ciudad para los invasores. Esta ciudad no existiría si no fuera por ellos. Necesitaban un lugar para beber cuando sus leyes lo prohibían y construimos cantinas para que se emborracharan y prostíbulos para que murieran de amor. Querían perder dinero e inventamos casinos. Trajimos para ellos corridas de toros. Creamos un gran hipódromo. Importamos pelotaris del País Vasco. Los invasores pensaban que México debería parecerse a España e inventamos el *table-dance*, con bailarinas de flamenco que castañeaban y zapateaban enseñando sus atrevidos chamorros. [...] esta es una tierra que complace a los invasores. Después del arribo de los gringos se dejaron venir los chilangos, con su actitud de supremacía y prepotencia. Fueron llegando poco a poco, primero seducidos por la fayuca, después huyendo de los temblores. Cuando despertamos, los chilangos ya estaban aquí, diciéndonos que eran superiores a nosotros, que allá en el D.F. las cosas son distintas, mejores. Incluso nosotros, tan complacientes, terminamos aborreciendo esa actitud metropolitana, y algunos insurgentes encabezaron su propia lucha, buscando hacer patria, eliminar el problema. Pero hasta los insurgentes eran invasores. Esta es una tierra constantemente invadida. [...] venga conmigo al aeropuerto, a la central camionera, vea usted la multitud de invasores que llega cada día de otros rincones de la república. Mírelos.⁵⁴

En resumen, Tijuana ha sido ocupada (invadida e inventada) por emigrantes de todas partes o descendientes de emigrantes desde tiempos de la Colonia. Esto con excepción de los nativos indígenas que habitaban el área antes de la llegada de los españoles. Al igual que Gracia Canclini, Tijuana es “la casa de toda la gente”; es

⁵⁴ Citado en Ibid. 87.

una ciudad fundada a fuerza de fuereños que han ido llegando, invadiendo y apropiándose del espacio para habitarlo.

Tal como el poder centralista mexicano ha echado base en la capital mexicana institucionalizando el binomio centro periferia,⁵⁵ en Tijuana existe también un centro de poder que mantiene a diversos grupos en la marginalización. La periferia como un lugar secundario con relación a su centro, tanto geográfico como cultural y económico, es un espacio que padece abusos por parte de la cultura dominante. El poder opresor en *El gran Preténder* se advierte en la imagen de la policía local, estatal y federal. Durante el apogeo del cholismo a finales de la década de los setenta, el cholo se ve opacado y reprimido violentamente por la creación de programas anti-cholos llevados a cabo entre 1979 y 1981.⁵⁶ La policía, representante del poder impuesto por el centro entra en acción atacando violentamente a los líderes de las pandillas en un intento por terminar con la cultura del cholo. En *El gran Preténder* se aprecia el referente extratextual de cuando los cholos fueron atacados y reprimidos por las autoridades. Algunos líderes de las pandillas fueron encarcelados y en algunos casos desaparecidos. Así, la historia de *El gran Preténder* empieza cuando los jóvenes de la nueva generación de cholos en la década de los ochenta añoran lo que el barrio fue en otros tiempos. Al acercarnos al texto se analizan las descripciones del espacio y el ambiente en que habita este grupo marginado;

⁵⁵ Sobre la política centralista de la cultura mexicana consúltense el trabajo de Monsiváis, "De la frontera y su centro," 167-81.

⁵⁶ López Castro, "El cholo en Michoacán," 445.

descripciones hechas desde una postura ideológica local que denuncia los abusos de autoridad.

El texto de *El gran Preténder* empieza con un prólogo corto en el cual se especifica la importancia del barrio para los miembros. El barrio es un territorio al que defiende todo aquél que vive y participa de él y su cultura. Los cholos se organizarán y vengarán cualquier agravio que se cometa en contra del barrio o de cualquiera de sus miembros. El narrador del prólogo, quien enmarca la historia en su totalidad, aunque no se identifica explícitamente como cholo, se advierte que es cholo al utilizar el código lingüístico común en los cholos: “El 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.”⁵⁷ El lector, al iniciar la lectura del prólogo se adentra en un ambiente donde debe participar activamente al tener que descifrar un código con el cual posiblemente no se identifique.

Entonces, el prólogo, discurso enmarcante, sirve como advertencia de entrada a un ambiente en el que se deben de seguir las reglas establecidas: el Barrio hay que respetarlo, si no se respeta, cualquier agravio será vengado violentamente sin importar quien lo haya cometido, cholo o no el agraviante sufrirá las consecuencias.

⁵⁷ Luis Humberto Crosthwaite, *El gran Preténder*, Fondo Editorial Tierra Adentro: 46., 1 ed. (D.F., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992) 9. En adelante las citas provienen de esta edición.

La violencia entre los miembros del barrio o con miembros de otros barrios no debe repercutir en el orden de la sociedad dominante. La violencia de los cholos debe quedar dentro de los límites de barrio y sus miembros. Pero si la violencia llega a afectar a alguna persona fuera de los parámetros del barrio y afecta a los miembros de la sociedad dominante esta violencia será perseguida y castigada por las autoridades. En *El gran Preténder*, cuando los cholos de los ochenta recuerdan a los cholos de antaño enfatizan las injusticias cometidas en contra del barrio y sus miembros:

Así es el pedo: si se muere un cholo nadie la hace de tos.
Si se muere otro bato, un riquillo, un influyente, entonces sí, ¿verdad?, entonces chíngense a los cholos, los cholos son culpables, acaben con los cholos.⁵⁸

En *El gran Preténder* se menciona la represión realizada en contra de los cholos a finales de los setenta. La causa, los cholos golpean a El Johnny, un “riquillo influyente” que abusando de su condición social se atreve a violar a La Cristina, una chola del barrio. El Johnny, un no-cholo hijo de un político influyente de San Diego, no respeta el barrio y paga las consecuencias. Los cholos se organizan y vengan el agravio. La venganza fue tan violenta que le propinaron una “madriza maciza” que casi le causa la muerte. Debido a este acto en contra de un miembro de la sociedad dominante, la policía empieza la represión en contra de los cholos, encarcelando y desapareciendo a algunos de los cabecillas del “Barrio Diecisiete” y a miembros de otros barrios. Algunos de los cholos encarcelados nunca regresaron: “El Saico [el Más Felón] no está, el Mueras no está, el Chemo no

⁵⁸ Ibid. 41.

está.”⁵⁹ Al analizar estas situaciones advertimos que el narrador muestra simpatía hacia los cholos como miembros de grupos marginados dentro del espacio ciudadano de Tijuana. En las citas anteriores se puede apreciar que para las voces narrativas los “influyentes” no son las víctimas, sino que las verdaderas víctimas son los cholos, que son intervenidos sólo cuando se les atribuye algún crimen en contra de la sociedad dominante. Esto crea un ambiente de constante tensión y violencia entre los miembros del centro de poder y los marginados, situación donde los perdedores siempre serán los segundos.

Por otra parte, en palabras de una de las voces narrativas, se puede apreciar la ideología localista del escritor. Los gustos del protagonista favorecen los productos netamente bajacalifornianos. El Saico consume solamente productos locales como la cerveza Tecate⁶⁰ y el atún enlatado que indica claramente que ha sido procesado en Ensenada o El Sauzal de Rodríguez, ambas ciudades de Baja California.⁶¹ Esto quizá sea para favorecer el producto local en contraste con la importación de productos. Es, pues, una forma de darle prestigio a lo bajacaliforniano.

En esta novela se hacen más descripciones de los personajes y del ambiente que del espacio mismo. Pero si recurrimos al resto de las obras del autor nos enteramos que en la mayoría de sus obras el espacio representado es Tijuana.

⁵⁹ Ibid. 11. En “Tijuana”, cuento incluido en *No quiero escribir no quiero*, también se menciona la desaparición de los cholos y el “Nicté-Ha”, lugar en que se reunían los cholos del Barrio Diecisiete los fines de semana para divertirse.

⁶⁰ La cerveza Tecate es producida en la ciudad fronteriza de Tecate, Baja California, México.

⁶¹ Crosthwaite, *Preténder* 13.

Como se ha mencionado antes, en obras como *Marcela y el Rey al fin juntos*, *La luna siempre será un amor difícil*, *Idos de la mente*, *Instrucciones para cruzar la frontera* y “The Invaders” observamos esta inclinación. En estas obras se hace alusión a lugares comunes como calles, cantinas, clubes nocturnos que existen o existieron en el mundo extradiegético referencial de la obra. Un ejemplo de lugares comunes lo encontramos en el cuento “Where have you gone, Juan Escutia”, incluido en *Marcela y el rey al fin juntos*. En este cuento el narrador describe dos de las calles de Tijuana más visitadas debido a su ambiente turístico diurno y nocturno: La Avenida Revolución y el Callejón Coahuila. Al describir estos dos espacios podemos identificar lo que Pimentel llama “configuraciones descriptivas” al encontrar patrones semánticos en las descripciones, por lo cual se puede identificar significación simbólica e ideológica. Aunque las descripciones se dedican a espacios visitados tanto diurna como nocturnamente ambos hacen alusión a la fama que tiene Tijuana del lugar más visitado del mundo tanto por personajes nacionales como extranjeros. En la descripción de la Avenida Revolución se lee lo siguiente:

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

CONOZCA LA FRONTERA MÁS VISITADA DEL MUNDO (primero de dos anuncios cortesía de la dirección general de turismo).⁶²

En la descripción del Callejón Coahuila se lee:

El Callejón Coahuila y sus alrededores se encuentra en la parte norte de la ciudad, a tres cuadras del Centro, y presenta los siguientes atractivos: cantinas, mujeres, hoteles, cantinas y mujeres (v.g. Las Coronelas, El Chicago Bar, Las Chabelas, El New York). Es lo que en las ciudades del sur se conoce como zona roja o “de Tolerancia”.

CONOZCA LA FRONTERA MÁS VISITADA DEL MUNDO (segundo de dos anuncios cortesía de la dirección general de turismo).⁶³

La Avenida Revolución y el Callejón Coahuila, nombres propios de lugares existentes en el espacio de Tijuana, nos remiten, no a otro espacio, sino a estos lugares específicos dentro del espacio de Tijuana. Así, pues, ambas descripciones contienen carga altamente referencial conformando las configuraciones descriptivas mediante el uso de descripciones sinónimas que continúan un patrón semántico.⁶⁴ De esta manera el lector observa todas las atribuciones añadidas al lugar nombrado recreándose una imagen estereotipada prefabricada de la ciudad. De esta manera, las descripciones de estos espacios no conforman una construcción neutra, sino que tiene significado simbólico-ideológico, adquiriendo por medio del uso del nombre propio una dimensión referencial. En el caso de la descripción de la Avenida Revolución se subraya el contraste entre la aglomeración de los turistas que gozan de un paseo y los residentes que viven en la pobreza y que se ven en la necesidad de deambular por las calles para buscarse

⁶² Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el rey: al fin juntos*, 1a ed. (México: J. Boldó i Climent; Universidad Autónoma de Zacatecas; Centro de Estudios Literarios de la Dirección de Investigación, 1988) 27.

⁶³ Ibid. 28.

⁶⁴ Pimentel, *El espacio en la ficción* 29; "Configuraciones," 101.

el sustento diario. Por otro lado, la descripción del Callejón Coahuila se inclina por acentuar el ambiente nocturno al hacer mención de cantinas, hoteles, mujeres y más mujeres dedicadas a la prostitución. Todos estos espacios y personajes enmarcados dentro de la “zona de tolerancia.”⁶⁵ Así, en este cuento, la mención de lugares que ostentan un lugar en el mundo tijuanaense remite al lector al espacio mismo de la ciudad; esto sin necesidad de nombrar la ciudad misma ya que el lector por su conocimiento previo, es transportado a un espacio conocido ya sea a través de lecturas, fotografías, mapas, noticias, etc.⁶⁶ De esta manera, el lector, no necesariamente comprende la descripción del lugar, sino que identifica el espacio nombrado y recreado en el mundo diegético. Ambos lugares (La Avenida Revolución y el Callejón Coahuila) son lugares “reales” en la ciudad de Tijuana y estos ayudan en la narración a construir un espacio y a remitir al lector al lugar extradiegético por medio de la recreación ficcional.

La representación de la Avenida Revolución como un lugar turístico ya lo había mencionado Crosthwaite en *El gran Preténder* en 1992 y, análogamente a las descripciones en *El gran Preténder* lo hace en el cuento “Where have you been, Juan Escutia”. En *El gran Preténder* se enfatiza también el ambiente turístico de la avenida; es un lugar en que “[p]asan carros rayando con rojo la oscuridad. Gringos recorren la Avenida Revolución haciendo escándalo [y]

⁶⁵ Recordemos que en las ciudades mexicanas al sur de los estados fronterizos existen “zonas de tolerancia”. En cambio, en el norte de México toda la frontera del lado mexicano está considerada zona de tolerancia.

⁶⁶ Pimentel, *El espacio en la ficción* 30.

gringas morritas enseñan sus piernas descoloridas.”⁶⁷ Se sabe que este tipo de descripciones sobre las calles de Tijuana y otras ciudades fronterizas ya se han venido haciendo desde principios de siglo XX, tanto en la literatura anglosajona como en la mexicana. Desde entonces se ha proyectado la imagen de un lugar de gran actividad nocturna y turística.⁶⁸ La diferencia entre las representaciones hechas por escritores ajenos a la realidad tijuanense y las hechas por Crosthwaite radica en que los primeros se inclinan en proyectar la imagen de un lugar en que sólo existe la perdición y el vicio. En cambio, Crosthwaite se inclina a describir el mismo ambiente pero poniendo énfasis en que los causantes de los males son los centros de poder de ambos lados de la frontera. En las citas anteriores, por ejemplo, vemos que los anuncios publicitarios en las calles enfatizan que han sido patrocinados por “cortesía de la dirección general de turismo.”⁶⁹ De esta manera, la fama de la Avenida Revolución en Tijuana se debe en gran medida a lo que el gobierno ha querido vender sobre la ciudad.

Las descripciones de los lugares cerrados de Tijuana en la literatura, como en las representaciones cinemáticas, han proyectado imágenes en que predomina el vicio, la prostitución y la violencia. En cambio, en *El gran Preténder* el club nocturno que se describe es el Nichte-Ha.⁷⁰ El Nichte-Ha es “el” lugar donde los

⁶⁷ Crosthwaite, *Preténder* 32.

⁶⁸ Para un panorama de la representación del espacio fronterizo mexicano en el cine y la literatura de ficción desde el siglo XIX consúltese el capítulo dos, “Marco histórico”, de este trabajo.

⁶⁹ Crosthwaite, *Marcela y el rey* 27-28.

⁷⁰ El “Nichte-Ha” es un lugar que aparece en varios de los textos de Crosthwaite con relación a los cholos. Un ejemplo es el cuento “Tijuana” en *No quiero escribir no quiero*. “Los cholos ya no están, el Nichte-Ha ya no está” (15).

cholos se reúnen para divertirse sanamente; es un lugar donde se encuentran amigos con amigos, se charla, se baila, y, por qué no, se resuelven las diferencias entre ellos mismo o con cholos de otros barrios. Según la lectura de *El gran Preténder*, durante el auge de los cholos el Nichte-Ha en Tijuana fue un lugar especial:

El Nichte-Ha es el lugar. No hay otro donde un cholo pueda estar a gusto con su jaina y su música. A gusto. Con la clicca. Nomás cotorreando. A gusto. Las tardeadas son los sábados y ahí están los cholos y las cholas de todos los barrios. Y si tienes compitas en otras colonias pues ahí es cuando los saludas, Y si tienes alguna bronca con un güey de otra colonia pues ahí es cuando la resuelves. Neta.⁷¹

De esta manera, el Nichte-Ha, a diferencia de otros lugares tijuanaenses descritos, no es un lugar donde los personajes van a perderse en el vicio, buscar prostitución o causar problemas; es un lugar de fraternidad y diversión entre los cholos. En este lugar los cholos se divierten sanamente. Es, pues, un lugar para personas que no buscan diversión fugaz, sino un lugar en que se reúnen regularmente y se reencuentra con amigos. De esta manera los lugares cerrados en *El gran Preténder* se pueden contrastar con las descripciones hechas en *Santitos* de María Amparo Escandón.

En *El gran Preténder*, la mención o descripción de calles y edificios conlleva en sí los múltiples sentidos que se la han atribuido a Tijuana “real” en otras narrativas, registrándose así la significación cultural de una época. El peso referencial de los lugares reales no es sólo un producto que debe ser descrito, sino que también debe ser identificado por el lector. Por ejemplo, *El gran Preténder* el

⁷¹ Crosthwaite, *Preténder* 55.

espacio no tiene que ser reconocidos por el lector mediante las descripciones, basta que sea nombrado para que el lector lo identifique mediante la información previa. Pimentel dice que los valores ideológicos sobre un espacio “real”, se descubren en la representación ficticia. Entonces, el nombre propio se presenta “descripción en potencia”⁷², como una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones del objeto nombrado.⁷³ En *El gran Preténder* como en el resto de la obra de Crosthwaite, las descripciones son cortas y precisas. El lector hecha mano de toda la información que tenga sobre el espacio para identificarlo y reconocerlo. La obra de Crosthwaite es por lo general rápida y vertiginosa. Sus descripciones se basan más en nombrar lugares y hechos y no en dar detalles.

Crosthwaite es un narrador de pocas palabras, en el capítulo treinta de *El gran Preténder* se encierra la perspectiva fronteriza y localista de su narrativa. Para el escritor el espacio de la ciudad de Tijuana es lo que compone el escenario de sus narrativas. No es difícil, pues, identificar la ideología del escritor tomando en cuenta el discurso de las voces narrativas y los diálogos. En cuanto a su ciudad y su estado la totalidad del capítulo treinta se lee: “Tijuas-baja-califas. Aquí mero. Barrio Diecisiete. Rifa Konsafos. Y qué.”⁷⁴ Con esta cita queda claro que Tijuana es, para Crosthwaite, “el centro del universo.”⁷⁵ Hemos visto que Crosthwaite

⁷² Ibid. 30.

⁷³ Pimentel, *El espacio en la ficción* 32.

⁷⁴ Ibid. 71.

⁷⁵ En esta reproduce parcialmente el título de uno de los cuentos incluidos en *No quiero escribir no quiero* del mismo autor: “De porque Tijuana es el centro del universo”.

favorece lo local bajacaliforniano y tijuanaense, proyectando una imagen reivindicada de la ciudad fronteriza de Tijuana, reivindicada en el sentido de que Tijuana es una ciudad víctima de la publicidad centralista. Imágenes en que el espacio fronterizo es un lugar en que se llegan en busca de diversión fugaz. Lugar que ha sido continuamente representado desde los centros del poder por descriptores que se han encargado de crear el estereotipo de Tijuana.

CONCLUSIÓN

En el desarrollo de este trabajo hemos visto que las representaciones del espacio fronterizo mexicana se han hecho desde diferentes perspectivas. Como dice Lefebvre, existen los descriptores que producen espacios de acuerdo al conocimiento que se tenga de ésta. Es decir, hay descriptores que tienen conocimiento del espacio por medio de información recibida o por medio de visitas que se hayan hecho. Por otro lado están los descriptores que conocen el espacio por que lo han vivido. Igualmente, por medio de las descripciones hemos visto lo de la configuraciones descriptivas que desembocan en representaciones simbólico-ideológicas. Esto lo vimos tanto en la obra de los escritores centralistas como en la de los fronterizos.

Conforme la investigación avanzaba se pudo advertir que las diferentes representaciones tienen características en común, pero, igualmente nos encontramos con que el tono y la función de dichas representaciones son variadas dependiendo en la perspectiva de cada uno de los escritores. Algunos escritores se interesan por (re)crear y proyectar imágenes estereotipadas que se han venido proyectando a lo largo de dos siglos. De esta manera señalamos que tanto escritores locales como escritores del centro de México y estadounidenses hacen representaciones análogas. Igualmente, durante el proceso de investigación hemos anotado algunas de las diferencias entre las representaciones de escritores fronterizos y las de los fuereños.

Para analizar la representación del espacio y ambiente fronterizo en las obras analizadas a lo largo del estudio se ha echado mano de las teorías de Luz Aurora Pimentel y Terry Eagleton. Pimentel propone que toda representación de un espacio extradiegético en un mundo diegético tiene tendencia ideológica, aún siendo la más mínima mención y descripción del espacio representado. El uso de nombres propios o lugares comunes que ya ostentan un lugar en el mundo tiene una intención del autor. De esta manera la perspectiva y la ideología determinan la imagen proyectada de los espacios.

Sobre ideología Terry Eagleton afirma que “la ideología parece ser referencial en su superficie gramatical (descripción de situaciones de hecho) siendo a la vez “emotiva” (expresión de la realidad vivida de los seres humanos) o “conativa” (orientada a surgir ciertos efectos).”¹ De esta manera nos apegamos al hecho de que las descripciones de espacios pueden ser conativas. Las obras en cuestión tienen efecto en el lector al hacer creer que se está representando la realidad tal y como es. Esto sucede al darnos cuenta de los descriptores reflejan sus perspectivas centralistas o locales y desean que el resto del mundo vea la realidad tal cual ellos la ven. Es decir que “el lenguaje” utilizado en las descripciones “no *refleja* tanto la realidad como la *significa*, le da forma conceptual.”² En fin “La ideología es lo que persuade”³ a los lectores a confundir la realidad extradiegética con la diegética, el mundo ficticio con el “real.”

¹ Terry Eagleton. *Ideología* 40.

² Ibid. 255.

³ Ibid. 14.

***Sueños de frontera* y “Malintzin de las maquilas”**

De las obras analizadas, “Malintzin de las maquilas” y *Sueños de frontera* son casos que representan perspectivas centralistas y muestran imágenes prefabricadas y estereotipadas de los espacios fronterizos mexicanos. En el caso de *Sueños de frontera* la frontera es un lugar donde se anida la violencia encabezada por el crimen organizado.

Como se puede apreciar en el resto de las novelas de Taibo II, existe un constante ataque en contra del sistema mexicano, no son sólo los individuos los corruptos sino que se ha llegado a corromper todo el sistema. La corrupción del sistema al cual el autor no ofrece una solución sustancial. El sistema está corrupto y terminar con algunos de los miembros del sistema no soluciona el problema, pero sí obstruye y desestabiliza temporalmente su funcionamiento.

Como el título lo indica, la trama de la novela se desarrolla en la frontera ya que es un lugar en que se concentran las grandes bandas de narcotraficantes que corrompen tanto a los ciudadanos como a las autoridades. Algo interesante que se observó es que Taibo II insiste en contrastar la frontera como lugar límite con su centro, la Ciudad de México. Como para los descriptores del “Viejo Oeste”, para el narrador de *Sueños de frontera* la frontera sigue siendo un lugar ideal para situar el crimen, la prostitución y el contrabando. Volviendo a la situación de la frontera mexicana el narrador ve el espacio fronterizo como un tercer país, un país en que los habitantes no son ni mexicanos ni estadounidenses.

Asimismo Tijuana es un lugar multifacético. Durante el día muestra una cara con un ambiente cultural que ha surgido de manera espontánea.⁴ Mientras que por la noche Tijuana se transforma en un lugar de turismo nocturno y prostitución, lo cual le ha dado una “fama heroicamente ganada.”

En *La frontera de cristal* nos damos cuenta que Fuentes adopta el concepto de frontera y lo lleva más allá del espacio mismo. Dentro de las diferentes fronteras que se pueden identificar en la novela se encuentran fronteras socioeconómicas, psicológicas, raciales, físicas y geográficas situadas en lugares como Los Ángeles, Chicago, Nueva York, Ciudad de México, Barcelona y Ciudad Juárez. Esto provoca un carácter más universal del concepto de frontera en la obra de Fuentes.

Sin embargo, de los nueve cuentos hemos enfocado en el análisis de, “Malintzin de las maquilas.” Esta decisión se debe a que la trama de este cuento se sitúa en la ciudad fronteriza de Juárez, Chihuahua, aspecto importante para este estudio. Al igual que Taibo II, Fuentes hace comparaciones contrastantes entre el centro y su frontera. Contraste en que considera la ciudad fronteriza como un lugar en que reina caos. Un caos causado tanto por su condición de frontera como por vecindad con los Estados Unidos. Al hacer esto hace una representación de la ciudad fronteriza desde una perspectiva centralizada en la Ciudad de México. Para el narrador de *La frontera de cristal* la frontera es “un desmadre montado en el caos.”

⁴ Taibo II se refiere al Centro Cultural de Tijuana y a las nuevas librerías que han ido surgiendo en las últimas dos décadas.

De esta manera hemos visto que ambos escritores capitalinos proyectan una imagen tradicional de los espacios fronterizos en contextos contemporáneos como son el crimen organizado y los efectos de la industrialización de la frontera. Uno y otro acogen temas incuestionables sobre las ciudades norteamericanas de México, pero al igual que los escritores del pasado siguen contribuyendo a una imagen estereotipada. Es lógico que en las obras de Taibo II y Fuentes se refleja una perspectiva centralista.

Santitos

María Amparo Escandón es una escritora nacida en la Ciudad de México que a la edad de 24 años se mudó a Los Ángeles, California. El hecho de residir en el suroeste de los Estados Unidos le da autoridad para denominarse como escritora chicana. No obstante, la consideramos una escritora en proceso de transición, ya que su perspectiva al representar el espacio fronterizo mexicano sigue siendo totalmente centralista.

Al analizar las imágenes de Tijuana que se proyectan en la novela de Escandón se muestra un sólo lado de la realidad Tijuanaense, y este es el lado oscuro. La prostitución en la ciudad de Tijuana es algo que se ha enfatizado desde que las leyes prohibicionistas en Estados Unidos entraron en vigor. Cuando a principios del siglo XX Estados Unidos decide hacer ilegal el consumo de bebidas alcohólicas millares de personas cruzaban la frontera hacia las ciudades de la frontera para poder adquirir y consumir licor. Estos hechos provocaron que la

prostitución se hiciera popular. Quizás Escandón, influenciada por lecturas sobre estos hechos decide representar, a finales del siglo XX, una imagen de Tijuana donde predomina la prostitución.

A la vez que se analizó un espacio y ambiente en que predomina la prostitución también se rastreó el uso de símbolos. Algunos de los símbolos que se analizaron consistían en colores, nombres propios e imágenes. Así llegamos a la conclusión que Escandón proyecta una imagen en que Tijuana se asimila a un infierno de prostitución; infierno en que las víctimas son las mujeres y los victimarios principales se representan como demonios. De esta manera vemos que tanto Escandón como Fuentes y Taibo II se apoderan del espacio fronterizo mexicano para representarlos en sus narrativas. Al analizar sus representaciones encontramos perspectivas similares que reflejan una perspectiva centralista. Contribuyendo así a la “leyenda negra” del espacio fronterizo mexicano.

Peregrinos de Aztlán y El gran Preténder

Peregrinos de Aztlán y El gran Preténder se agruparon en un capítulo ya que ambos se consideran escritores fronterizos. En *Peregrinos de Aztlán*, Méndez proyecta una imagen sórdida y cruel de la ciudad de Tijuana. En su representación vemos una ciudad que adquiere características humanas y, en algunos casos, animales. Es una ciudad que se ensaña con sus habitantes peregrinos que en busca de una vida mejor sólo encuentran miseria y muerte. Los personajes principales son seres marginados y oprimidos como campesinos, obreros, indígenas,

veteranos de guerra, chicanos e indígenas que sufren las inclemencias de un ambiente creado por la llegada del capitalismo al espacio fronterizo.

A primera vista se podría afirmar que Méndez proyecta una imagen de Tijuana análoga a la proyectada por narradores con perspectiva centralista, pero si analizamos detenidamente se advierte que el propósito de Méndez es denunciar los abusos que sufren los pobladores de estos espacios. Personas que están en abandono por parte del poder centralizado. Entonces, si Méndez contribuye a la “leyenda negra” de Tijuana desde una perspectiva local y con una ideología socialista, también es cierto que pretende darle voz al pueblo marginado y oprimido, ubicándolos en un ambiente sórdido. Así, la representación del espacio fronterizo mexicano en la obra de Méndez no se inserta en una perspectiva centralista, sino que utiliza el espacio para protestar a favor del pueblo. Para Méndez el espacio y el ambiente no son los bárbaros, sino que el mundo capitalista y el poder centralizado son las causas principales de estas circunstancias.

En *El gran Preténder* se enfatizan los abusos en contra del algún grupo marginado de los cholos; personajes que habitan en territorios llamados barrios. En *El gran Preténder* el ambiente de los cholos representa un ambiente de marginalización condicionándolos como personas rebeldes que se resisten la integración de la cultura dominante, y a la vez son rechazados por ésta. Las voces narrativas nos dan cuenta de casos en que los cholos han sido agredidos y perseguidos por las autoridades. En casos extremos se ha desaparecido a los

líderes al igual que pasara con sus antecesores los pachuchos en el Este de Los Ángeles, California.

Otra de las características de la representación del espacio y ambiente en la obra de Crosthwaite es la fama que ha tenido Tijuana de “lugar más visitado del mundo.” Pero esta fama se debe a la publicidad que le ha dado el poder centralizado encabezado por la “Secretaría General de Turismo.” Como se indica en el cuento “where have you been juan escutia”, cuento en que se reproducen dos de los carteles publicitarios ubicados en dos de las calles más visitadas de Tijuana: la Avenida Revolución y el Callejón Coahuila. Al hacer esto, Crosthwaite considera a la Secretaría General de Turismo, institución gubernamental, uno de los principales promotores.

De esta manera, al igual que Méndez, Crosthwaite no se enfoca en representar lo negativo de Tijuana, sin embargo, cuando lo hace lo hace para denunciar las causas de la marginalización y abusos del poder hacia los grupos marginados. Así, la policía y el grupo dominante en los espacios fronterizos oprimen, persiguen y terminan a todo aquél que vaya en contra de su orden, victimando de esta manera al grupo de los cholos.

Así, pues, los espacios fronterizos mexicanos han gozado de fama, mundial en el caso de Tijuana. Hemos llegado a la conclusión que tanto los escritores locales como los ajenos a la realidad fronteriza han contribuido, consiente o inconscientemente, al fortalecimiento de las imágenes estereotipadas de los espacios fronterizos. Por otro lado, aunque los escritores locales han

intentado romper con esta tradición todavía queda un largo camino por recorrer en el intento por corregir esta imagen. Igualmente hemos advertido que sí, la perspectiva e ideología de los descriptores se determinan por el tono y la intención del autor al representar los espacios fronterizos.

OBRAS CITADAS

- Aragón, César. "Apostillas para un epitafio urbano." *Tijuana: entre la luz y la sombra*. Ed. Francisco Morales y Alfonso Lorenzana. Tijuana: Insite97, 1998. 51.
- Aristóteles. *Poética*. Trans. Antonio López Eire. Colección Fundamentos No. 201. Antonio López Eire ed. Madrid: Istmo S. A., 2002.
- "Arizona en la línea de fuego." Online posting. 2000. La Jornada. 10 de enero 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/2000/may00/000528/mas-arizona.html>>.
- Axmaker, Sean. "'Santitos' Sinful Journey is absolved by Zany Jokes." Online posting. 2000. Seattlepi.com. 2 de febrero 2004 <<http://seattlepi.nwsource.com/movies.santiq.shtml>>.
- Biemann, Ursula. *Performing the Border*. New York: Women Make Movies, Inc., 1999.
- Braham, Persephone. "Violence and Patriotism: La Novela Negra from Charles Himes to Paco Ignacio Taibo II." *Journal of American Culture* 20.2 (1997): 159-69.
- Cabrera, Luis. *Diccionario de aztequismos*. 2 ed. México: Ediciones Oasis, 1975.
- Cacheiro Varela, Maximino. *Diccionario de símbolos y personajes: en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*. Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións, 2001.
- Cárdenas, Guadalupe. *El arquetipo de la madre terrible en Peregrinos de Aztlán de Miguel Méndez M.* México: Alta Primería Pro Arte y Cultura, 1990.
- . "La ciudad como arquetipo de la madre terrible en *Peregrinos de Aztlán*." *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 33-49.
- "Carlos Fuentes." Online posting. 1996. Tripod. 10 de enero 2004 <<http://carlos-fuentes.tripod.com/index.html>>.
- Carrillo V., Jorge y Alberto Hernández H. *Mujeres fronterizas en la industria maquiladora*. 1a ed. México, D. F., Tijuana, B.C.N.: Secretaría de Educación Pública; Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, 1985.

- Castillo, Debra A. "Fuentes Fronterizo." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 159-74.
- Castillo, Debra A., María Gudelia Rangel Gómez y Bonnie Delgado. "Border Lives: Prostitute Women in Tijuana." *Signs* 24.2 (1999): 387-432.
- Chao, Manú. *Clandestino: esperando la última ola...* Compact Disc. Virgin France S. A., Sherman Oaks, 1998.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Nueva ed. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1969.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *El gran Preténder*. Fondo Editorial Tierra Adentro: 46. 1 ed. D.F., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- . *Marcela y el rey: al fin juntos*. 1a ed. México: J. Boldó i Climent; Universidad Autónoma de Zacatecas; Centro de Estudios Literarios de la Dirección de Investigación, 1988.
- Culler, Jonathan D. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.
- Demaris, Ovid. *Poso del Mundo: Inside the Mexican-American Border, from Tijuana to Matamoros*. 1st. ed. Boston: Little, 1970.
- "Diccionario de Escritores en México: Carlos Fuentes." *Online posting*. 11 de septiembre 2003 <<http://www.arts-history.mx/literat/litf.html#fuentes>>.
- Durán, Javier. "Nation and Narration: The *Pachuco* in Mexican Popular Culture: Germán Vladéz's *Tin Tan*." *Journal of the Midwest Modern Language Association* 35.2 (2002): 41-49.
- Eagleton, Terry. *Ideología: una introducción*. 1995. Trans. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós Básica, 1997.
- Ellis, Jack C. *A History of Film*. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1990.
- Escandón, María Amparo. *Esperanza's Box of Saints*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1999.
- . *Santitos*. 1a. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.

- Fernández Menéndez, Jorge. *El otro poder: las redes del narcotráfico, la política y la violencia en México*. 1a ed. México: Nuevo Siglo Aguilar, 2001.
- Ferrater Mora, José. "Introducción." *El mundo del escritor*. Lecturas de filología. Barcelona: Editorial Crítica, 1983. 12-23.
- Fuentes, Carlos. *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. 1. ed. México, D.F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1995.
- García Canclini, Néstor, Patricia Safa y Lourdes Grobet. *Tijuana: la casa de toda la gente*. 1. ed. México, D. F.: INAH-ENAH, Programa Cultural de las Fronteras, UAM-Iztapalapa, CONACULTA, 1989.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. 1a ed. Vol. 1. México, D.F.; Guadalajara, Jal., México: Ediciones ERA; Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. 1972. Trans. Carlos Manzano. Ed. Antonio Vilanova. 1. ed. Barcelona: Editorial Lumen S. A., 1989.
- "Ciudad Juárez celebra 345 años de su fundación". 10 de Diciembre de 2005. Online posting. El Vocero Hispano. 21 de enero del 2005. <http://www.elvoceromi.com/news.php?nid=4247>
- Greimas, Julien Algirdas. "Pour une sémiotique topologique." *Sémiotique de l'espace*. París: Denoël/Gauthier, 1979.
- Guereña Burgueño, Fernando, et al. "Comportamiento sexual y abuso de drogas en homosexuales, prostitutas y prisioneros en Tijuana, México." *Revista Latinoamericana de Psicología* 24.1-2 (1992): 85-96.
- Gutiérrez Revuelta, Pedro. "Peregrinos y humillados en la épica de Méndez." *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 58-66.
- Gyrko, Lanin A. "Identity and the Double in Fuentes' *La campaña*." *Studies in Honor of Myron Lichtblau*. Ed. Fernando Burgos. Vol. 16. Series Homenajes. Newark, DE: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2000. 115-40.
- . "Identity and the Mask in Fuentes' *La región más transparente*." *Hispanófila* 65 (1979): 75-103.

- . "Individual and National Identity in Fuentes' *La cabeza de la hidra*." *Latin American Fiction Today: A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Tomoka Park, MD; Upper Montclair, NJ: Hispamérica; Montclair State College, 1979. 33-47.
- . "Individual and National Identity in Fuentes' *Las región más transparente*." *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978): 435-57.
- . "The Stifling of Identity in Fuentes' *Las buenas conciencias*." *Hispania: A Journal Devoted to the Interest of the Teaching of Spanish and Portuguese* 59 (1976): 225-38.
- Iglesias Prieto, Norma. *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano*. 1 ed. Vol. 1. 2 vols. Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, 1991.
- . *La flor más bella de la maquiladora: historias de vida de la mujer obrera en Tijuana, B.C.N.* 1a ed. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública: Centro de Estudios Fronterizos, 1985.
- Kamel, Rachael, Anya Hoffman y American Friends Service Committee. *The Maquiladora Reader: Cross-Border Organizing Since NAFTA*. Philadelphia, PA: American Friends Service Committee, 1999.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. Cutchogue, N.Y.: Buccaneer Books, 1975.
- Klahn, Norma, et al. *Las nuevas fronteras del siglo XXI / New Frontiers of the 21st. Century*. México: La Jornada Ediciones, 2000.
- Ko, Amy. "Esparanza's Box of Saint." Online posting. 2000. UCLA Today. 2 de febrero 2004 <<http://www.today.ucla.edu/2000/000425authors.html>>.
- Labrador, F. *Tráfico y consumo de drogas: la conexión mexicana*. 1a. ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1981.
- Leal, Luis. "Mito y realidad social en *Peregrinos de Aztlán*." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 19.3 (1994 sept-dic): 38-45.
- Lefebvre, Henri. *The production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. United Kingdom: Blackwell Publishing, 1984.
- Llera Pacheco, Francisco Javier. "Geography of Interests: Urban Regime Theory and the Construction of a Bi-National Urban Regime in the US / Mexico Border Region (1980-1999)." Diss. University of Arizona, 2000.

- Lomelí, Francisco A. "Peregrinos de Aztlán de Miguel Méndez: testimonio de desesperanza(dos)." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 3.1-2 (1995 sept-dic): 46-56.
- López Castro, Gustavo. "El cholo en Michoacán." *Frontera norte: chicanos, pachucos y cholos*. Eds. Luis Hernández Palacios, et al. 1. ed. Zacatecas, Mexico City: Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989. 431-52.
- López Eire, Antonio. "Introducción." *Poética*. Antonio López Eire ed. Madrid: Istmo, S. A., 2002. 5-18.
- Loret de Mola A., Carlos. *El negocio: la economía de México atrapada por el narcotráfico*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 2001.
- "Luis Humberto Crosthwaite." Online posting. LARC. 23 abril 2004 <<http://larcdma.sdsu.edu/baja/autores/crosthwaite.html>>.
- "Manifest Destiny". Online posting. Kere PBS. 21 de enero 2005. <<http://www.pbs.org/kera/usmexicanwar/dialogues/prelude/manifest/manifestdestiny.html>>.
- Marcus, Steven. *Representations: Essays on Literature and Society*. New York: Random House, 1975.
- Martínez Bonati, Félix. "Representación y ficción." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.1 (1981): 65-89.
- Méndez M., Miguel. *Entre letras y ladrillos: autobiografía novelada*. Tempe, AZ: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996.
- . *Peregrinos de Aztlán*. Tempe, Arizona: Editorial Bilingüe, 1991.
- "Mexicali" Online posting. 21 de Enero de 2005. <http://consag.tij.uia.mx/ebooks/historia_baja/%5B30%5D%20%20%20Mexicali.%20XXVI.pdf>.
- Mirnadé, Alfredo. *The Chicano Experience: An alternative Perspective*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1985.
- Monsiváis, Carlos. "De la cultura mexicana en vísperas del TLC." *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*. Ed. Julio López et al. México: Nueva Imagen, 1992. 189-209.

- . "De la frontera y su centro: encuentro de mitologías." *Procesos culturales de fin de milenio*. Ed. José Manuel Valenzuela Arce. 1. ed. Tijuana: Centro Cultural Tijuana, 1998. 167-81.
- "Paco Ignacio Taibo II." Online posting. Dec. 12 2003 <<http://www.vespito.net/taibo/index-es.html>>.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*. 3a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Pickett, Deets. "Tia Juana." *New York Times* Nov. 7 1920: 103.
- Pimentel, Luz Aurora. "Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción." *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada* 1 (1996): 105-20.
- . *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. 1. ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Piña Ortiz, Martín Alberto. "Visión de la frontera en la obra de Miguel Méndez." Diss. University of Arizona, 1992.
- Platas Tessende, Ana María. *Diccionario de términos literarios: todos los términos imprescindibles para conocer y entender la literatura*. 2000. Ed. Marisol Palés. 2002 ed. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Platón. "Ion." Online. 10 de Oct. 2003 <<http://www.geocities.com/upanichad/p.html>>.
- Otero Calderón, Ángel. 7 de Diciembre de 1996. "La frontera en el Paso del Norte" *Al Margen*. 22 de enero de 2005. <<http://www.almargen.com.mx/pdi/textos/frontera.htm>>.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "algunas notas sobre la frontera norte y José Vasconcelos." *Texto Crítico* 8.8 (2001): 127-136.
- Ramos Ávalos, Jorge. "American Dream a la mexicana, o los Santitos de María Amparo." Online posting. 2000. Jorge Ramos. 5 de febrero 2004 <<http://www.jorgeramos.com/articulos/articulos24.htm>>.
- Redfield, Kari. "If You Think the Economy's Bad Here, Drive an Hour to Nogales, Sonora." *Tucson Weekly* 11-17 Sept. 2003: 16-18.
- Reed, John. *México insurgente*. 2. ed. México, D.F.: Ariel Seix Barral, 1979.

- Ríos-Soto, Marilyn. "The Gaze as a Mechanism of Self-Knowledge in the Mexican Novel and Film Santitos: The Outsider as Observer and Object of Desire." *The Image of the Outsider in Literature, Media, and Society: Selected Papers from the 2002 Conference of the Society for Interdisciplinary Study of Social Imagery*. Colorado Springs, CO: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, 2002. 106-09.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. "Desde la frontera: la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 5.12 (2000 Jan-Apr): 82-88.
- Ruiz Marrujo, Olivia y Laura Velasco Ortiz. "Mujeres en la frontera norte: su presencia en la migración y la industria maquiladora." *Mujeres, migración y maquila en la frontera norte*. Ed. Olivia Ruiz Soledad González Montes, Laura Velasco y Ofelia Woo. 1a ed. México D. F., Tijuana B. C. N.: El Colegio de la Frontera Norte; El Colegio de México, 1995.
- Salguero, Miguel. "Arizona, la ley de los rancharos: cuatro días con cazamexicanos." Online posting. 2000. La Jornada. 10 de enero 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/2000/nov00/001119/mas-cuatro.html>>.
- Sánchez García, José María. "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la Era muda." *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*. Ed. Ricardo Rangel y Rafael E. Portas. México,: Publicaciones Cinematográficas, 1957. 36-103.
- Sánchez, George B. y Julia Reynolds. "Paisanos que se matan entre sí: la guerra civil de las pandillas mexicanas en California." Online posting. 2003. La Jornada. April 24 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/2003/dic03/031221/mas-cara.html>>.
- "Santitos - The Film." Online posting. San Diego Latino Film Festival Web Site. 2 de febrero 2004 <<http://www.sdlatino.com/cinemex2.html>>.
- "Santitos-The Film." Online posting. San Diego Latino Film Festival Web Site. 2 de febrero 2004 <<http://www.sdlatino.com/cinemex2.html>>.
- Saravia Quiroz, Leobardo. "Presentación." *Entre yerba, polvo y plomo : lo fronterizo visto por el cine mexicano*. 1. ed. Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, 1991. v.
- Spota, Luis. *Murieron a mitad del río: novela*. 2 ed. México: Libro Mex, 1959.

- Santitos*. 1999. Springall, Alejandro. Videorecording.
- Stavans, Ilán. "An Appointment with Héctor Velascoarán Shayne, Mexican Private Eyed: A Profili of Paco Ignacio Taibo II." *Review: Latin American Literature and Arts* 42 (1990): 5-9.
- Stavenhagen, Rodolfo. "Las condiciones socio-económicas de la población trabajadora de Tijuana, B. C." *Revista de la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales*.14 (octubre-diciembre 1958): n. pag.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. "La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosinda Conde y Rosario Sanmiguel." Diss. State University of New York, Stony Brook, 1987.
- . "The Rearticulation of the Border Territory." *Ethnography at the border*. Ed. Pabo Vila. Minneapolis, MN; London: University of Minnesota Press, 2003. 279-305.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Sueños de frontera*. 1a ed. México, D.F.: Promexa, 1990.
- Taibo II, Paco Ignacio y Jack London. *Bajando la frontera*. 1a ed. México, D.F.: Ediciones Leega/Júcar, 1985.
- Tanori Villa, Cruz Arcelia. *La mujer migrante y el empleo*. 1 ed. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- Tatum, Charles M. "On the Border: From the Abstract to the Specific." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 93-103.
- TheGaleGroup. "María Amparo Escandón." Online posting. 2000. Literature Resource Center. 16 de septiembre 2004 <<http://galenet.galegroup.com/servlet/LitRC?vrsn=3&OP=contains&locID=tusc83053&srchtp=athr&ca=1&ste=5&ai=1203282&tab=1&tbst=arp&n=10&ST=escandon>>.
- . "Miguel Méndez." 2001. The Gale Group. Sept 16 2003 <<http://galenet.galegroup.com/servlet/LitRC?vrsn=3&OP=contains&locID=tusc83053&srchtp=athr&ca=1&ste=5&ai=61216&tab=1&tbst=arp&n=10&ST=miguel+mendez>>.
- "Tijuana". Enero de 2005. Wikimedia. Enero de 2005. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Tijuana>>.

- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Diccionario biobibliográfico de escritores de Baja California siglo XVI-siglo XXI*. Tijuana: Editorial Larva; Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2000.
- . "La frontera: visiones vagabundas." *Los signos de la arena: ensayos sobre literatura y frontera*. Mexicali, Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California, 1994. 115-30.
- Trujillo Rodríguez, Héctor Benjamín. *Las prostitutas de Baja California*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California, 1979.
- "Variety of Dry Laws in the Different States: Definition of "Intoxicating" the Primary Point of Divergence-Legislation of Commonwealths Not Harmonious, and Their Attitude on Enforcement of Congress's Wartime Prohibition Statute Is in Doubt." *New York Times* June 22 1919: 47.
- Vasconcelos, José. *La tormenta: segunda parte de "Ulises criollo"*. 6 ed. México: Ediciones Botas, 1937.
- Venegas, Daniel. *Las aventuras de don Chipote, o, Cuando los pericos mamen: novela*. 1a ed. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, 1984.
- "Want Mexican Border Closed Daily at 6 P.M. to Combat Vice." *New York Times* Dec. 24 1927: 4.
- Williams, William Carlos. *The Desert Music and Other Poems*. New York: Random House, 1954.
- Zaragoza, Cosme M. "Del XIX al XX: la novela aztlanense en español." Diss. University of Arizona, 1984.
- Zatz, Marjorie S. "Los Cholos: Legal Processing of Chicano Gang Members." *Social Problems* 33.1 (1985): 13-30.
- Zúñiga, Víctor. "El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea." *Puentelibre: Revista de Cultura*.4 (1995 primavera): 18-23.

OBRAS CONSULTADAS

- Abell, Walter. *Representation and Form: A Study of æsthetic Values in Representational Art*. New York: C. Scribner's Sons, 1936.
- Alarcón, Justo S. "Miguel Méndez M.: Entrevista." *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 3-17.
- Alvarez, Robert R. Jr. "The U.S. Border: The Making of an Anthropology of the Borderlands." *Annual Review of Anthropology* 24 (1987): 447-70.
- Arreguin-Bermudez, Antonio. "La intertextualidad en la novelística de Sara Sefchovich y Luis Spota: los escritores crean a su precursor, Dante." Diss. University of Arizona, 2002.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. 50th anniversary ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. 1 ed. México: Ediciones Era, 1968.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: Orion Press, 1964.
- Bailey, John y Roy Godson. *Crimen organizado y gobernalidad democrática: México y la franja fronteriza*. México: Grijalbo, 2000.
- Banham, Reyner. "Low and Cholo." *New Statesman Society* 54.933 (1980): 26-27.
- Berumen, Humberto Félix. "La modificación de la biografía de Benito Juárez en el cuento "Blues presidenciales " de Luis Humberto crosthwaite." *Texturas: ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*. México: Plaza y Valdés, 2001. 119-34.
- . "Luis Humberto Crosthwaite y la escritura lúdica." *Texturas: ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*. México: Plaza y Vladés, 2001. 103-18.
- Blancornelas, Jesús. *El cártel: los Arellano Félix, la mafia más poderosa en la historia de América Latina*. 1. ed. México, D.F.: Plaza y Janés, 2002.
- Bruce-Novoa, Juan. "En torno a Miguel Méndez." *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 77-83.

- Byrd, Bobby, John William Byrd y Luis Humberto Crosthwaite. *Puro Border: Dispatches, Snapshots & Graffiti from la Frontera*. 1st ed. El Paso, Texas: Cinco Puntos Press, 2003.
- Cabrera, Eduardo C. "El humor como parte del discurso bipolar en *Peregrinos de Aztlán*." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 19.3 (1994 sept-dic): 71-77.
- Cahill, Rick. *Border towns of the Southwest: shopping, dining, fun & adventure from Tijuana to Juarez*. Boulder, CO.: Pruett Pub. CO., 1987.
- Castillo, Debra A. "Tijuana: Sharowtext for the Future." *After-Images of the City*. Ed. Joan Ramón Resina y Dieter Ingenschay. Ithaca: Cornell University Press, 2003. 159-82.
- Castillo, Debra A., María Gudelia Rangel Gómez y Bonnie Delgado. "Border Lives: Prostitute Women in Tijuana." *Signs* 24.2 (1999): 387-432.
- Castillo, Debra A. y María Socorro Tabuena Córdoba. *Border Women: Writing from la Frontera*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002.
- Clifford, James, George E. Marcus y School of American Research (Santa Fe N.M.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography: A School of American Research Advanced Seminar*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente: la increíble y (a veces triste) historia de Ramón y Cornelio: novela*. México: Joaquín Mortiz, 2001.
- . *Instrucciones para cruzar la frontera: relatos*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 2002.
- . *La luna siempre será un amor difícil*. México: ECO, 1994.
- . *No quiero escribir no quiero*. Toluca, México: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca; Centro Toluqueño de Escritores, 1993.
- Cummings, Laura L. "Fighting by the Rules: Women Street-Fighting in Chihuahua, Chihuahua, Mexico." *Sex Roles* 30.3-4 (1994): 189-98.
- Di-Bella, José Manuel, et al. *Literatura de frontera México/Estados Unidos: memoria del Primer Encuentro de Escritores de las Californias*. Mexicali, B.C., San Diego, Calif.: Dirección de Asuntos Culturales; Institute for Regional Studies of the Californias, 1987.

- Dorough Johnson, Elaine. "El papel de la naturaleza en *Peregrinos de Aztlán*." *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 50-57.
- Fuentes, Carlos. *Nuevo tiempo mexicano*. México, D.F.: Aguilar, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición actualizada. ed. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- . *Imaginario urbanos*. 1 ed. Buenos Aires, Costa Rica: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- García, José Manuel. "Seis tesis acerca de la posmodernidad y la frontera." *Puentelibre: Revista de Cultura* 2 (1994 enero-marzo): 56-57.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. London: Hutchinson, 1975.
- Gómez Montero, Sergio y Harry Polkinhorn. *The Border: The Future of Postmodernity*. 1st ed. San Diego, Calif.: San Diego State University Press, 1994.
- Goytisolo, Juan. "La frontera de cristal de Carlos Fuentes." *El País* 18 de julio 1998.
- Greimas, Julien Algirdas. "Pour une sémiotique topologique." *Sémiotique de l'espace*. París: Denoël/Gauthier, 1979.
- Guereña Burgueño, Fernando, et al. "Comportamiento sexual y abuso de drogas en homosexuales, prostitutas y prisioneros en Tijuana, México." *Revista Latinoamericana de Psicología* 24.1-2 (1992): 85-96.
- Gunn, Drewey Wayne. *Mexico in American and British Letters: A Bibliography of Fiction and Travel Books, Citing Original Editions*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1974.
- Hernández, Mark A. "The Desintegration of Community in Luis Humberto Crosthwaite's *El gran Preténder*." *Studies in Literary Imagination* 33.1 (2000 Spring): 133-39.
- Hoffman, Joan M. "'Hope Is the Last to Die': The Quixotic Adventures of Esperanza's Box of Saints." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 25.2 (2000): 163-71.

- Kayser, Wolfgang Johannes. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trans. María D. Mouton y V. García Yebra. 3. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1961.
- Traffic: The Players*. 2002. Koppel, Ted, ABC News y Films for the Humanities (Firm). videorecording.
- Lamb, Jeffrey Norman. "Identities on the Margin: Perspectives on Cisneros, Conde, Crosthwaite and Morales." Diss. University of California, Los Angeles, 1997.
- Leal, Luis. "In Search of Aztlán." *Denver Quarterly* 16.3 (1981 Fall): 16-22.
- . "Méndez y el *Calila y Dimna*." *La Palabra* 3.1-2 (1981 Spring-Autumn): 67-76.
- Lentricchia, Frank y Thomas McLaughlin. *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Limón, José Eduardo. *Dancing With the Devil: Society and Cultural Poetics in Mexican-American South Texas*. New Directions in Anthropological Writing. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1994.
- Lomelí, Francisco A. "Bibliografía de y sobre Miguel Méndez." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 19.3 (1994 sept-dic): 93-98.
- López Castro, Gustavo. "El cholo en Michoacán." *Frontera norte: chicanos, pachucos y cholos*. Eds. Luis Hernández Palacios, et al. 1. ed. Zacatecas, Mexico City: Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989. 431-52.
- López Pulido, Alberto. "En peregrinación: *Peregrinos de Aztlán* as History and Liberation." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 19.3 (1994 sept-dic): 78-82.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. 1st ed. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1984.
- Maciel, David. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. 1. ed. México, D.F.: CONACULTA, Siglo Veintiuno Editores, 2000.

- . *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*. San Diego, Calif.: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990.
- Marcus, George E. *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.
- Martín-Rodríguez, Manuel M. "En la frontera del lenguaje: escritores y lectores en *Peregrinos de Aztlán*." *Bilingual Review/Revista Bilingüe* 19.3 (1994 sept-dic): 57-70.
- Méndez M., Miguel. *De la vida y del folclore de la frontera*. Tucson, AZ: Mexican American Studies & Research Center, University of Arizona, 1986.
- Méndez-Ramírez, Hugo. "Estrategias para entrar y salir de la globalización en *Fronteras de cristal* de Carlos Fuentes." *Hispanic Review* 70.4 (2002 agosto): 581-99.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 2. ed. 2 vols. Madrid: Gredos, 1998.
- Morales, Francisco, Alfonso Lorenzana y Gustavo R. Torres. *Tijuana: entre la luz y la sombra*. Tijuana: Insite97, 1998.
- Næss, Arne. *Democracy, Ideology, and Objectivity: Studies in the Semantics and Cognitive Analysis of Ideological Controversy*. Oslo: Published for the Norwegian Research Council for Science and the Humanities; University Press, 1956.
- El Norte*. 1984. Nava, Gregory, et al. videorecording.
- Oles, James, Marta Ferragut y Yale University Art Gallery. *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993.
- Parra, Eduardo Antonio. "Notas sobre la nueva narrativa del norte." Online posting. 2000 april 25 2004 <<http://www.uweb.ucsb.edu/~sbenne00/notassobrelanuevanarrativadelnorte.html>>.
- Pike, Zebulon Montgomery y Milo Milton Quaipe. *The Southwestern Expedition of Zebulon M. Pike*. Chicago: R.R. Donnelley & Sons Company, 1925.

- Pike, Zebulon Montgomery y Thomas Rees. *Exploratory travels through the western territories of North America: comprising a voyage from St. Louis, on the Mississippi, to the source of that river, and a journey through the interior of Louisiana, and the north-eastern provinces of New Spain; performed in the years 1805, 1806, 1807, by order of the government of the United States*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1811.
- Piñera Ramírez, David y Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC. *Visión histórica de la frontera norte de México*. 3 vols. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC, 1987.
- Polkinhorn, Harry, Gabriel Trujillo Muñoz y Rogelio Reyes. *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana*. Mexicali, B. C.; Calexico, California: Universidad Autónoma de Baja California; California State University, San Diego, 1987.
- Pujante, José David. *Mímesis y siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia, España: Universidad de Murcia, 1992.
- Pulido López, Alberto. "En peregrinación: Peregrinos de Aztlán as History and Liberation." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 19.3 (1994): 78-82.
- Resina, Joan Ramon y Dieter Ingenschay. *After-images of the city*. Ithaca, N.Y.; London: Cornell University Press, 2003.
- The border*. 1994. Richardson, Tony, et al. videorecording.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. 4. ed. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 1961.
- Sefchovich, Sara. *Demasiado amor*. 1. ed. México, D.F.: Aguilar, 2001.
- Tatum, Charles M. "Entrevista a Miguel Méndez." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 19.3 (1994 sept-dic): 10-14.
- . *La literatura chicana*. Trans. Víctor Manuel Velarde. 1a ed. Ciudad de México, México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Diccionario biobibliográfico de escritores de Baja California siglo XVI-siglo XXI*. Tijuana: Editorial Larva: Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2000.

- Venegas, Yvonne. *Retratos desde Tijuana*. 1. ed. México: Grupo Desea, 1997.
- Vila, Pablo. *Ethnography at the Border*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2003.
- Villalobos, José Pablo. "Border Real, Border Metaphor: Altering Boundaries in Miguel Méndez and Alejandro Morales." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 131-40.
- Villoro, Juan. "*Estrella de la calle*, de Luis Humberto Crosthwaite." Online posting. 1999. Letras libres. April 25 2004 <<http://www.sololiteratura.com/villactestrella.htm>>.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Trans. José María Gimeno. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Damaso Alonso. 4 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1966.