

**ALEGORÍA
DE LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS:
ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS ESCRITURAS COLINDANTES.**

ROXANA RODRÍGUEZ ORTIZ

**DIRECTORAS:
DRA. MERI TORRAS FRANCÉS / DRA. FRANCESCA GARGALLO**

*Tesis para obtener el grado de doctora en
Teoría de la Literatura y Literatura comparada.*

*Facultad de filosofía y Letras.
Departamento de Filología Española.
Universidad Autónoma de Barcelona, España.*

Julio 2008

*A los inmigrantes ilegalizados
en cualquier rincón del mundo*

Contenido

Presentación.	11
1. Desplazamiento de la cultura liminal.	19
1.1 Conformación de la frontera a partir de 1848.	25
1.2 Urbanización de la frontera.	30
1.3 Cultura fronteriza e identidad migratoria.	34
1.4 La comunidad chicana: construcción simbólica de su identidad.	39
1.5 La comunidad transfronteriza: la subcultura del reciclaje y la configuración social de la mujer.	56
2. La frontera: confluencia de dos literaturas.	67
2.1 Performatividad discursiva en la literatura chicana.	71
2.2 Fenómeno urbano en la literatura fronteriza.	89
2.3 El spanglish: doble articulación del lenguaje.	104
2.4 Del sujeto cultural al sujeto literario.	109
3. Escritura chicana: alegoría del paraíso perdido.	117
3.1 La representación ideológica del espacio en Sandra Cisneros: Referentes intertextuales en la construcción identitaria del sujeto mexicoamericano. (125) / Asunción de fe como parte del imaginario colectivo. (134) / Condición social de la mujer chicana en la comunidad estadounidense. (147) / Dimensión ideológica del espacio. (159)	121
3.2 Reflejo y refracción de "lo mexicano" en Daniel Chacón: Reflejo de la idiosincrasia mexicana. (169) / Refracción de lo mexicano. (180) / Encuentro de dos culturas. (187) / Representación chicana. (198)	167
3.3 Perspicaz mirada de la experiencia en Selfa Chew: Lamento bélico. (215) / Lamento Urbano. (222)	211

4. Escritura fronteriza: alegoría del <i>inframundo</i> .	237
4.1 Tres consideraciones sobre el espacio en Rosario Sanmiguel:	241
<i>Espacio urbano: los no-lugares de Juárez.</i> (245) / <i>Espacio de la memoria: el recuerdo del lugar perdido.</i> (268) / <i>Espacio metafórico: la alegoría de la frontera de género.</i> (285)	
4.2 La fragilidad como fuente de grandeza en Luis Humberto Crosthwaite:	295
<i>Nivel sintáctico: desvío del referente discursivo.</i> (300) / <i>Nivel semántico: sentido no explícito del mensaje.</i> (311) / <i>Nivel pragmático: recepción e interpretación del distanciamiento ideológico.</i> (323)	
4.3 La dimensión espacial de la poesía en Amaranta Caballero:	341
<i>Visión aforística de la mujer.</i> (345) / <i>La otra Tijuana.</i> (350)	
No existe la tierra prometida.	359
Bibliografía.	367
Anexos.	383
Escritores chicanos:	
<i>Sandra Cisneros.</i> (385) / <i>Daniel Chacón.</i> (405)	
Escritores fronterizos:	
<i>Rosario Sanmiguel.</i> (424) / <i>Luis Humberto Crosthwaite.</i> (450)	
Agradecimientos.	477

Presentación

En la frontera México-Estados Unidos confluyen distintas manifestaciones culturales, inherentes a los procesos históricos de la región, que se traducen en una multiplicidad de referentes simbólicos representados, en la mayoría de los casos, de forma alegórica, debido a que la Frontera está conformada por fenómenos sociales disímiles, derivados de un constante intercambio cultural y económico dentro de un marco geográfico particular, que son reproducidos por el imaginario colectivo mediante determinadas expresiones artísticas que dan fe de su movilidad y vulnerabilidad. Dichas expresiones comprenden un conjunto de valores socioculturales (costumbres, tradiciones, ideologías) que los habitantes fronterizos comparten y representan con la intención de conformar cierta identidad grupal, así como de establecer vínculos de pertenencia con una región cambiante constituida, en su mayoría, por migrantes de otras latitudes que han llegado a la frontera México-Estados Unidos en busca de mejores oportunidades de desarrollo.

La dramaturgia, la literatura, el cine, la fotografía, las artes plásticas y, recientemente, el arte multimedia, el performance y la instalación son algunas de las disciplinas artísticas que han sobresalido en la frontera México-Estados Unidos. Todas son igualmente ricas en contenidos conceptuales, ideológicos, estilísticos y temáticos, lo que las hace más asequibles es el alcance y la recepción que se tenga de ellas en distintos ámbitos que pueden ir de lo académico a lo cotidiano; de lo artístico a lo político; de lo regional a lo global; de lo individual a lo colectivo. En este sentido, intentar abarcar más de una sería imposible en tiempo y forma, por lo que limitaré los alcances de la presente investigación a elaborar un análisis comparativo *intercultural* de dos escrituras colindantes: *la escritura chicana* y *la escritura fronteriza*.

Recurro a los estudios interculturales debido a que éstos se fundamentan en las complejas relaciones que se establecen entre diferentes culturas que interactúan entre sí con la intención de fundar interrelaciones equitativas entre

comunidades e individuos que han sido excluidos por diferentes factores, principalmente por asimetrías sociales y económicas, como las que se observan en los estados fronterizos y en la conformación de las comunidades chicanas. Mientras que la intención de elaborar una análisis comparativo consiste en puntualizar las diferencias que existen entre la poética de uno y otro lado de la frontera, pues, en el mejor de los casos, algunas asumen que son similares debido a que desconocen el marco histórico bajo el que se configuró la frontera México-Estados Unidos como actualmente la conocemos; esto último no es un aspecto menor, pues involucra factores económicos, políticos, sociales y culturales que sirvieron para constituir diferentes tipos de comunidades, con distintas necesidades y problemáticas.

La narrativa de la frontera es rica en contenidos, expresiones y voces, sin embargo se conoce poco, a pesar de que la frontera México-Estados Unidos se ha vuelto un lugar común, tanto por las connotaciones conflictivas de dicha frontera (asesinatos a mujeres, narcotráfico, prostitución, inmigración), como por el auge económico de la zona, provocado principalmente por las maquiladoras multinacionales. Parte de este desconocimiento se debe a la centralización de la cultura nacional porque, a pesar de que se han realizado un par de esfuerzos aislados por dar a conocer lo que se hace en la frontera, éstos han sido insuficientes para albergar a los/las escritores/as/as chicanos/as y fronterizos/as. El otro gran problema es la publicación, difusión y promoción de literatura fronteriza en general de manera local y autofinanciable, pues no tiene el alcance de las grandes editoriales, situación que revierte el auge de jóvenes creadores regionales. En este sentido, para centrar mi análisis y desarrollarlo en profundidad elegí la obra de seis escritores/as: tres de cada lado de la frontera. Abarcar más hubiera resultado imposible. Lo mismo sucede geográficamente: abordar toda la frontera hubiera derivado en un trabajo disperso y falto de fuerza, por lo que sólo me aboqué al noroeste de México y suroeste de Estados Unidos, tomando como objeto de estudio el trabajo de

seis escritores/as que radican en los siguientes cuatro estados fronterizos: Baja California, Chihuahua, California y Texas.

El número de escritores que escogí como objeto de estudio se debe a que el seis es un número perfecto debido a que sus propios divisores (1, 2, 3) suman seis; así como que al dividirlo en dos me da una proporción simétrica de escritores para analizar tanto la escritura chicana, como la escritura fronteriza (tres de cada lado). Las características que consideré para seleccionar la obra de los/las seis escritores/as fueron las siguientes: 1) privilegiar el trabajo de las escritoras sobre la de los escritores, pues desde hace un par de décadas el papel de la mujer cambió dentro de la familia y, por ende, dentro de la sociedad, al convertirse en un sujeto económicamente activo que se ha visto en la necesidad de abandonar ciertos roles, también indispensables para el enriquecimiento cultural, como la trasmisión de las tradiciones de manera oral y la transferencia de valores espirituales, religiosos, morales, entre otros. 2) Promover el trabajo de escritores/as noveles o desconocidos/as en el sistema literario nacional e internacional con la intención de difundir textos de calidad y representatividad social que no encuentran salida si no es mediante la autopublicación. 3) Destacar el trabajo de los/las escritores/as contemporáneos en tiempo y forma que escriben desde y sobre el espacio urbano de las ciudades fronterizas en las que radican (no necesariamente tienen que ser nativos), con la intención de desligarme de las posturas nacionalistas e indigenistas que prevalecieron en la literatura mexicana hasta mediados del siglo XX; así como difundir la literatura posnacional y posmoderna que se está realizando en la frontera. 4) Este punto va de la mano con el anterior pues la temática que me interesa trabajar es, precisamente, la frontera y los complejos procesos de transformación que ésta ha provocado en las últimas décadas en el imaginario cultural de las sociedades de ambos países. 5) Con la intención de abarcar más cantidad de textos en la elaboración del análisis, decidí trabajar únicamente con cuentos; sin embargo, al momento

de tener la selección final de la obra literaria me encontré con que, hasta ese momento, dos escritoras que me parecen representativas de la literatura fronteriza sólo habían publicado poemas, por lo que también las incluí en la presente investigación.

Para estudiar la frontera, no sólo como *tropos*, es necesario pensarla como un espacio hegemónico, contradictorio y en constante intercambio simbólico, donde la mediación y negociación entre los diferentes sujetos que la conforman son la base para interactuar de manera pacífica y contribuir con el desarrollo social, económico y cultural de la región, pues es a través de la transculturación como se construye una frontera móvil que filtra la polifonía discursiva en la que está inmersa, sin convertirla, necesariamente, en una torre de babel que inhibía su desarrollo, sino en una sociedad cuyo emblema cultural es la misma frontera. Por ello, en la presente investigación es necesario dar cuenta de este dinamismo fronterizo, para lo cual he dividido la investigación en cuatro capítulos. En el primero, "Desplazamiento de la cultura liminal", esbozo el proceso histórico, político y económico, desde 1848, fecha en la que se estableció la frontera como actualmente la conocemos, y que suscitó la identificación de dos sujetos colindantes, íntimamente relacionados entre sí, pero alejados de sus connacionales por cuestiones de racismo y exclusión. Aludir a la conformación identitaria de los sujetos chicanos y de los sujetos transfronterizos es necesario para evidenciar la caracterización de los personajes que los escritores/as realizan tomando en consideración el perfil psicológico de los habitantes de la frontera, pero sin caer en el lugar común de construir personajes arquetípicos.

En el capítulo dos, "La frontera: confluencia de dos literaturas", analizo por separado la conformación de la escritura chicana y la escritura fronteriza, tomando en consideración los primeros textos publicados en los años sesenta del siglo XX y enfatizando el espacio de escritura que predomina en cada una

de ellas. En la escritura chicana este espacio está íntimamente relacionado con la performatividad discursiva, pues gracias a la representación que hacen los chicanos de sí mismos es posible abordar los textos desde un punto de referencia ideológico que va encaminado a defender y proponer una postura política, principalmente. En el caso de la escritura fronteriza se privilegia el fenómeno urbano debido al exponencial desarrollo de la zona, por lo que la deixis de referencia desde la que se construyen los textos es meramente espacio-temporal, cuya intención no radica en presentar una postura ideológica sino un estilo posmoderno de escritura que se deslinde del nacionalismo existente hasta los años ochenta del siglo pasado en la literatura mexicana.

En el capítulo tres, "Escritura chicana: alegoría del paraíso perdido", abordo la literatura desde el espacio ideológico en el que están inmersos los/las escritores/as chicanos/as gracias a que la representación que hacen de sí mismos, ya sea mediante el uso de su cuerpo como espacio de escritura, la lucha social y el discurso político, les permite no sólo deconstruir el discurso dominante, sino también enarbolar uno propio que enfatice la hibridez de su cultura, utilizando un lenguaje que los diferencia de los demás, comúnmente conocido como *Spanglish*. En este sentido, los contenidos, las historias, los conflictos en lo que están inmersos los/las chicanos/as se encarnan en la poética de tres escritores/as con características particulares: la representación ideológica de Sandra Cisneros, el reflejo y la refracción de "lo mexicano" en Daniel Chacón y la perspicaz mirada de la experiencia en Selfa Chew.

En el capítulo cuatro, "Escritura fronteriza: alegoría del inframundo", expongo el trabajo de tres escritores/as que habitan el espacio urbano de Tijuana y Ciudad Juárez: Rosario Sanmiguel con el espacio de la conciencia, Luís Humberto Crosthwaite con la ironía y Amaranta Caballero con la ciudad-mujer. Estos tres amantes de la frontera, ese no-lugar que pretenden abarcar

y hacer suyo, la confinan a sus definiciones, a sus historias y a sus personajes con un estilo desinhibido que no busca la conformación de un postura ideológica como estandarte de un movimiento social en particular, sino la proyección de su obra como parte de un movimiento artístico posnacional y posmoderno en el que se conjugan diferentes elementos de la cultura en la que están inmersos con la intención de deslindarse del centralismo cultural imperante en el resto del país.

Finalmente, en el apartado "No existe la tierra prometida" resumo las diferencias estilísticas que observo entre ambas escrituras con el propósito de evidenciar que, aunque sea una la frontera que divide a dos países, la representación simbólica de ésta se sustenta en el imaginario colectivo de cada comunidad, basándose, principalmente, en los hechos sociohistóricos que la conforman, dando como resultado una visión intercultural con múltiples aristas de estudio que se deslinda del canon literario anglosajón y europeo, con la intención de promover la creación y consolidación de géneros literarios disidentes y minoritarios que deconstruyen los discursos colonizadores de la *Weltliteratur*, y abordan un serie de conflictos que no se relacionan con los "clásico de la literatura", sino con problemáticas particulares de un régión global y posmoderna.

Debido a que la mayoría de los/las escritores/as que he seleccionado como objeto de estudio son prácticamente desconocidos en otras latitudes, incluyendo México y Estados Unidos, con la posible excepción de Sandra Cisneros o Luis Humberto Crosthwaite, al final del documento se puede consultar el anexo que contiene una copia de los diferentes cuentos que utilicé, con la intención de que la recepción e interpretación de este trabajo cuente con los elementos necesarios para ser evaluado.

Desplazamiento de la cultura liminal

La idea que tiene el pueblo de México de los Estados Unidos es contradictoria, pasional e impermeable a la crítica: más que una idea es una imagen mítica.
Octavio Paz

A partir de los años sesenta, la sociedad mundial empieza a cuestionarse ciertas prácticas colonizadoras que anulan las expresiones artísticas e ideológicas de las comunidades minoritarias. A partir de este momento surgen nuevas teorías críticas y literarias que enfatizan la necesidad de abrir la discusión sobre la pertinencia del canon establecido hasta ese momento por las tradiciones angloamericanas y europeas, que enarbola el valor de una obra con base en el ideal goethiano de la *Weltliteratur*, sin tomar en consideración las culturas ajenas a dichas tradiciones, como serían las sociedades orientales e incluso los países colonizados o terceramundistas, ni "las diferencias históricas y culturales de quienes deberían decidir cuáles son los 'clásicos de la literatura' y cuáles no" (Neri, 2002: 391).

Con el surgimiento de teorías literarias tales como la sociocrítica, el multiculturalismo, los estudios poscoloniales o los estudios comparativos interculturales, se reformula el canon literario y su aproximación teórica. Se admiten nuevas y diversas variables para el análisis literario que enfatizan principalmente "las circunstancias históricas, sociales y culturales de quien debe efectuar esta selección, pero también de su gusto individual". Y se consideran las interpretaciones que hacen las escuelas colonizadas, marginales o distantes de los textos canónicos, lo cual permite analizar el proceso de formación del canon (como nacen y se consolidan los géneros literarios) dentro de una cultura determinada (Neri, 2002: 391-394). La deconstrucción del canon literario ha puesto fin a toda pretensión de estabilidad y continuidad, y ha permitido que cada investigador considere las variables afines a su análisis para abordar el objeto de estudio.

El objetivo del presente trabajo de investigación es, precisamente, la comparación entre dos formas de escritura prácticamente interrelacionadas por factores sociohistóricos, económicos, geográficos, políticos y culturales, pero que se diferencian por situaciones a veces imperceptibles, pues su

cercanía evita encontrar esos puntos de inflexión, que, incluso, pueden llegar a confundir al lector con respecto a su posición e identidad migratoria. Motivo por el cual es necesario considerar los fenómenos bajo los cuales se consolida la *literatura de la frontera*, mediante los estudios interculturales para determinar las variables o los fenómenos que me van a permitir ejemplificar las similitudes y las diferencias que existen entre ambas literaturas. Dichas variables, evidentemente, están relacionadas con la conformación sociohistórica de las comunidades liminales que se establecen en la frontera México-Estados Unidos desde mediados del siglo XIX, y con la construcción identitaria y cultural del sujeto fronterizo.

Antes de continuar, considero importante establecer por qué escojo los estudios interculturales y no los multiculturales para elaborar el análisis comparativo entre la *escritura fronteriza* y la *escritura chicana*, para lo cual es pertinente definir los conceptos multiculturalidad, pluriculturalidad e interculturalidad. Según Catherine Walsh, telatinoamericanista, la diferencia entre multiculturalidad, pluriculturalidad e interculturalidad, radica en que la multiculturalidad encuentra sus fundamentos conceptuales “en las bases del Estado liberal, en la noción del derecho individual y la supuesta igualdad”. La pluriculturalidad parte de “una convivencia histórica entre pueblos indígenas y pueblos afros, con blancos y mestizos. Se basa en el reconocimiento de la diversidad existente pero desde una óptica céntrica de la cultura dominante y “nacional”. Finalmente, la interculturalidad “se refiere a complejas relaciones, negociaciones e intercambios culturales de múltiple vía. Busca desarrollar una interrelación equitativa entre pueblos, personas, conocimientos y prácticas culturales diferentes, una interacción que parte del conflicto inherente en las asimetrías sociales, económicas, políticas y del poder” (Walsh, 2004).

Como se puede observar, la multiculturalidad existe entre iguales, mientras que la interculturalidad fomenta las relaciones de intercambio

entre dispares, como sucede entre México y Estados Unidos. De tal forma, la gran mayoría de los teóricos europeos y estadounidenses aluden a la multiculturalidad para referirse a la literatura intercultural, tomando en cuenta únicamente el sistema cultural occidental y dejando de lado las diferencias históricas y culturales que existen entre países de primer y tercer mundo, incluso entre países orientales y occidentales. Mientras que los estudios interculturales “proporcionan un vislumbre de esperanza en la comprensión de cuestiones espinosas como el estatuto de verdad de la literatura y de los valores literarios”, en comunidades minoritarias que hasta hace algunas décadas no pintaban en el escenario literario “universal” por no pertenecer a la cultura eurocéntrica dominante (Miner, 2003: 195).

La identidad formal que en el pasado sirvió para establecer un canon “universal” o la *Weltliteratur*, en la actualidad debe “ceder a la diversidad entre las culturas o por lo menos entre la cultura europea y las otras”, porque sólo así se pueden considerar otras manifestaciones artísticas que enriquezcan la *literatura universal*. Evidentemente, hablar de diversidad implica que las diferencias existan “en el seno de un conjunto de elementos verdaderamente comparables”, pues es imposible comparar aquello que es idéntico (Miner, 2003: 200); por tal motivo, también es imprescindible analizar por separado la *escritura fronteriza* de la *escritura chicana*, pues son muchos los críticos que las abordan como una sola, sin tomar en cuenta que, a pesar de sus similitudes, las diferencias que existen entre ellas son las que delimitan su particularidad estilística.

El estatuto de verdad de la literatura y de los valores literarios en la literatura fronteriza son resultado de la consolidación de las comunidades liminales, cuyas pretensiones literarias tienen un propósito principal: en el caso de la *escritura fronteriza* del norte de México es fundar una cultura propia, ajena al sistema literario nacional; mientras que en la *escritura chicana* del

sur de Estados Unidos enfatiza una lucha social en contra de la comunidad dominante. De tal forma, para abordar el análisis comparativo intercultural de la literatura fronteriza, tomaré como eje temático, por muy obvio, o simple, que parezca, la *frontera*, pues al ser un fenómeno literario formalmente idéntico en ambas culturas, constituye un principio de orden y de representatividad “que plantean una identidad formal”. Es decir, al ser la frontera el *leitmotiv* de la escritura fronteriza, las similitudes y las diferencias que existen en la forma de abordarla revelan la “hipótesis general de la identidad”, situación que permite al crítico literario hablar de un surgimiento y evolución de una literatura particular, regional, que se gesta en las inmediaciones de una época posmoderna y global (Miner, 2003: 200).

En la frontera México-Estados Unidos confluyen las expresiones artísticas referentes a los procesos históricos particulares de cada región que la conforma y los sincretismos se multiplican. La frontera debe entenderse como un concepto que engloba diferentes fenómenos sociales producidos por un intercambio transfronterizo constante dentro de un marco geográfico. En él se funda una cultura que el sujeto recrea constantemente a través de manifestaciones socioculturales. Éstas son constituidas por un conjunto de valores que incluye tradiciones, costumbres, símbolos que los habitantes comparten, y que forjan un sentimiento de identidad y de pertenencia a una región particular.

La pertinencia de analizar el marco histórico y cultural de una sociedad cimentada en la construcción de sí mismo frente al otro, que se hace presente en las manifestaciones artísticas de las últimas cuatro décadas del siglo XX, principalmente en la literatura, así como los aspectos que influyeron en la construcción identitaria de los sujetos que actualmente habitan la frontera, y que están representados en la producción artística, consiste en tender los puentes entre la literatura y el espacio sociocultural donde ésta se produce,

sin desacreditar el valor artístico, narrativo y figurativo de la literatura fronteriza que se caracteriza por un constante cuestionamiento de las prácticas colonizadoras de la cultura anglosajona y por una mirada introspectiva de las tradiciones primigenias de la cultura mexicana.

Conformación de la frontera a partir de 1848

Para los fines de esta investigación he tomado como punto de referencia histórica la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848),¹ porque a partir de este momento se establecen nuevas formas de sociabilización entre México y Estados Unidos, resultantes de la política colonizadora que el gobierno estadounidense emprendió con el inicio de la guerra de invasión de 1846, cuyos objetivos consistían en que Texas se independizara del gobierno mexicano y que se estableciera el Río Bravo como delimitación geográfica entre ambos países. Con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo se acordó que México vendería más de un millón y medio de kilómetros cuadrados a Estados Unidos, que incluían los estados de Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y parte de Colorado: tierra rica en petróleo, minerales y propicia para la agricultura y la ganadería, a cambio de terminar con la guerra. Estados Unidos, por su parte, se comprometió a respetar las propiedades de los mexicanos establecidos en esos estados y a reconocerlos como ciudadanos estadounidenses; así como a pagar “15 millones de pesos a cuenta de los territorios apropiados” (Valenzuela, 2003:18). No obstante, los asentamientos demográficos existentes entre México y Estados Unidos se empiezan a regular

¹ El nombre completo es: Tratado de paz, límites y arreglo definitivo entre la República Mexicana y Estados Unidos de América, firmado en Guadalupe Hidalgo el día 2 de febrero de 1848.

hasta 1889, cuando se constituye la Comisión Internacional de Límites.² Esta situación provocó que los mexicanos que habitaban los territorios cedidos dejaran de ser ciudadanos independientes para convertirse en ciudadanos neo-colonizados por la cultura estadounidense, como menciona Gloria Anzaldúa, escritora chicana: "It left 100,000 Mexican citizens on this side, annexed by conquest along with the land. The land established by the treaty as belonging to Mexicans was soon swindled away from its owners. The treaty was never honored and restitution, to this day, has never been made." (Anzaldúa, 1999: 29)

Una vez demarcada la frontera entre México y Estados Unidos, y asentadas las nuevas poblaciones, se empiezan a generar diversos enfrentamientos entre los pobladores debido a la inconformidad que existía entre las comunidades colonizadas que se vieron en situación de extranjeros dentro de su propia tierra; sobre todo las comunidades indígenas de la región: los kiliwas, paipais, cucapás, yaquis, mayos, guarajíos, apaches, navajos, entre otros, porque eran consideradas "tribus salvajes".³ Estos enfrentamientos tuvieron dos facetas, la primera consistió en enfrentamientos violentos que no solucionaron los problemas raciales, e incluso los agravaron; la segunda, en aplicar la resistencia pacífica, situación que trajo como consecuencia la reinvención de las fronteras territoriales y de las étnico-culturales. La reinvención de la frontera entre México y Estados Unidos como

2 Existen otros factores económicos, políticos y sociales que determinaron el posterior poblamiento de la región: La Independencia Mexicana generó una situación de debilidad estatal que repercutió en una crisis política y económica a partir de la cual se gestó la independencia de Texas en 1836; la firma del Tratado de la Mesilla en 1853, donde México vende el territorio que lleva ese nombre situado al norte del estado de Chihuahua; y el establecimiento de la Comisión Internacional de Límites en 1889, cuando la separación entre las dos naciones toma mayor relevancia.

3 El fenómeno de la migración ha provocado que grupos étnicos de otras partes del sur y centro de la República Mexicana, como los mixtecos, zapotecos, tarascos y nahuas, se trasladen a la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, superando, en varias regiones, a los grupos nativos, los cuales son nómadas por naturaleza, mientras que los migrantes son sedentarios y con tasas de natalidad superiores. En este sentido, el total de la población indígena no ha variado considerablemente desde 1848, cuando existían 160,000 indígenas, contra los 119,143 que actualmente cohabitan en la franja fronteriza, de los cuales 39,382 son mayos que viven en los estados de Sonora y Sinaloa (Garduño, 2003: 152).

entidad transfronteriza implicó un cambio en las estructuras culturales de los mexicanos que habitaban el nuevo país y en la configuración de los estados fronterizos del norte de México, resultado, entre otros factores, de una viciada relación de dependencia económica entre ambos países, donde México ha sido el principal proveedor de mano de obra barata de Estados Unidos, entre otros recursos; aunque, en momentos de crisis económica, el gobierno estadounidense simula que restringe el acceso a la migración ilegalizándola mediante la promulgación de leyes y el establecimiento de muros arbitrarios que coartan el libre tránsito entre países.

Esta situación de estira y afloje de la política migratoria estadounidense se ha convertido en un lugar común desde el inicio de la Primera Guerra Mundial, cuando el gobierno de Estados Unidos promulgó reglamentos que permitieron el ingreso temporal a migrantes mexicanos para que trabajaran en la agricultura, minería y construcción de vías de comunicación. Sin embargo, esa situación se revirtió con la depresión económica que sufrió Estados Unidos en 1929, momento en el cual el gobierno estadounidense repatrió a miles de mexicanos debido al incremento en los índices de desempleo. En 1942, con la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos vuelve a necesitar mano de obra para el campo, y, como en México no había una continuidad en los proyectos laborales debido al reparto agrario cardenista y al aletargado desarrollo industrial, ambos países firman el Programa de Braceros (aplicado hasta 1964), que permitía a ciudadanos mexicanos trabajar en el sector agrícola estadounidense. Sin embargo, una vez más, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense, temiendo el incremento de inmigrantes con visa temporal y permanente, inició una campaña masiva de deportación conocida como Operación Espalda Mojada. A partir de los años sesenta, las comunidades minoritarias asentadas en Estados Unidos, sobre todo la mexicanoamericana y la afroamericana, toman conciencia de su situación de subordinación con respecto al régimen dominante y

conforman diversos movimientos sociales pro derechos humanos, entre ellos el movimiento chicano que repudiaba la opresión social y cultural provocada por el racismo y la estigmatización del mexicano como sujeto de segunda promovida por ciertos sectores de la comunidad estadounidense: los miembros más recalcitrantes de la supremacía blanca como el *Ku Klux Klan* y el *Minuteman*.⁴ Estos movimientos sociales también trataban de evitar que los jóvenes fueran reclutados como carne de cañón para la guerra de Corea y para la guerra de Vietnam (como también sucedió en las últimas guerras con el Medio Oriente), a cambio de obtener la ciudadanía y el reconocimiento de la comunidad estadounidense.

Al finalizar la década de los sesenta, la dependencia se revierte y Estados Unidos deja de necesitar mano de obra, pero la cada vez más endeble situación económica de México provoca un aumento en el desempleo y en el subempleo, genera desigualdades en la distribución del ingreso, desalienta la inversión privada y estatal en la agricultura, entre otros factores económicos que propician la emigración rural hacia centros urbanos, incluidos los estados fronterizos de México y de Estados Unidos.

La macroeconomía mexicana continuó a la baja y tocó fondo en la década de los ochenta, momento en donde inicia la crisis que sigue vigente hasta nuestros días y que evidencia, por un lado, el incremento gradual de la pobreza y la desigualdad en México; por el otro, una nueva forma de vida que se relaciona con el constante intercambio monetario entre el dólar y el peso, provocada por la mundialización o globalización de la economía iniciada también en la década de los ochenta, cuando varios de los países latinoamericanos, entre ellos México, abrieron sus fronteras y abandonaron

⁴ Esta organización, todavía vigente, de civiles estadounidenses, se encarga de preservar el orden y la paz en sus comunidades, tomando la ley en sus manos para defenderse de los ilegales mexicanos, principalmente: "The Minuteman Project (MMP) is a citizens' Vigilance Operation monitoring immigration, business, and government." Para más información consultar: www.minutemanproject.com (Quise consultar la página el 31 de enero de 2008 y la página ya no se encuentra disponible.)

su política nacionalista.⁵ Esta situación de intercambio monetario es otra forma de dominación económica-cultural que repercute en la configuración urbana de la frontera, como menciona Anzaldúa: "I remember when I was growing up in Texas how we'd cross the border at Reynosa or Progreso to buy sugar or medicines when the dollar was worth eight pesos and fifty centavos." (Anzaldúa, 1999: 32)

Resultado de la globalización y de la implementación de las prácticas neoliberales, en 1994 se firma el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC, o NAFTA por sus siglas en inglés), que pretendía impulsar la economía de la región conformada por México, Estados Unidos y Canadá, mediante el intercambio de productos y procesos productivos, así como eliminando ciertos aranceles. Sin embargo, hasta ahora no se han propuesto los mecanismos que regulen el libre tránsito de ciudadanos, por lo que, también en 1994, Estados Unidos erige el "Muro de la Vergüenza", muro que limita el paso entre Tijuana y San Diego para evitar la migración ilegal provocada por el aumento en la oferta laboral, por el auge de la industria maquiladora asentada en la franja fronteriza y por la demanda de servicios. La cantidad de obreros mexicanos indocumentados que viven en Estados Unidos se disparó de un aproximado de un millón de trabajadores a mediados de la década de 1990, a seis millones hoy en día (Pastor, 2006: 13).

Desde hace un par de décadas, la dependencia entre Estados Unidos se empieza a expandir a otros sectores como la política, donde el voto del migrante se ha vuelto decisivo en las elecciones de ambos países, y sigue presente en las redes sociales y económicas que se entrelazan entre los estados fronterizos. Esta dependencia fluctuante y ondulatoria circunscribe los

⁵ Es a partir de la década de 1980 que los estudios culturales europeos y estadounidenses dejan de abocarse a lo nacional y empiezan a incursionar en otros países como resultado "de la liberalización comercial, del alcance global incrementado de las comunicaciones y el consumismo, de los nuevos tipos de flujos migratorios y laborales y de otros fenómenos transnacionales" (Yúdice, 2003: 110).

comportamientos sociales, las prácticas culturales y las expresiones artísticas, pues al analizar la obra literaria que se ha producido desde mediados del siglo XIX es posible observar este movimiento cílico de manera figurativa, donde la yuxtaposición de situaciones narrativas, alusivas a la colonización de la frontera, es tema central de los textos de ficción hasta finales del siglo pasado.

En capítulos posteriores abordaré con más precisión el análisis de las obras literarias de las últimas décadas. Hasta ahora sólo he mencionado los factores histórico-económicos que propiciaron la conformación de la frontera entre México y Estados Unidos como actualmente se conoce. No obstante, también es necesario abordar cómo se llevó a cabo la urbanización de esta franja fronteriza de 3,152 kilómetros de largo que une a México con Estados Unidos, donde cohabitan más de doce millones de personas (las cifras oficiales revelan que existen 11 millones de inmigrantes en Estados Unidos, de los cuales seis millones son mexicanos, mientras que el resto provienen de Centroamérica y Asia), pues el fenómeno urbano es una variable a analizar en la literatura fronteriza.

Urbanización de la frontera

El proceso de urbanización inicia en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, cuando se produce un crecimiento demográfico en la frontera debido a dos factores principales: "la articulación temprana con el dinamismo de la economía capitalista del suroeste americano; y, por otro, la virtual ausencia de un patrón de poblamiento previo, sustentado en bases agrorurales y tradicionales" (Canales, 2003: 89). En este sentido, los migrantes empiezan a percibir mejores salarios debido a que dejan de ser agricultores

o mineros para convertirse en maquiladores, productores u ofertantes de servicios; su ingreso se incrementa y dejan de vivir en los márgenes de las zonas con menos infraestructura para radicar en las ciudades donde demandan sus servicios.

Las principales ciudades fronterizas de México son Tijuana, Ciudad Juárez, Ensenada, San Luís Río Colorado, Nogales, Piedras Negras, Nuevo Laredo, Río Bravo, Reynosa y Matamoros, ciudades que presentan mayor densidad demográfica, así como mayor actividad económica. Muchas de ellas se formaron a finales del siglo XIX, marcadas por el ritmo de la frontera y la constante migración del sur y centro de la República Mexicana, auspiciada, en gran medida, por políticas migratorias y fiscales que facilitaron el libre tránsito entre un país y otro: "El poblamiento moderno y urbano de la región no tuvo que enfrentar las trabas y contradicciones propias de una sociedad tradicional y precapitalista, que en el resto del país limitaban y obstaculizaban el surgimiento de la modernidad urbano-industrial, con sus actores sociales, políticos y urbanos" (Canales, 2003: 101). Esto no significa que el desarrollo económico y social es similar en todos los estados fronterizos: Baja California es la entidad de mayor crecimiento, seguida por Nuevo León, situación que conforma un espacio demográfico diferenciado en el que se identifican zonas de alto dinamismo demográfico y concentración urbana, junto a zonas de bajo crecimiento poblacional y desarrollo económico.

Los estados fronterizos de Estados Unidos con mayor población mexicana son California y Texas —aunque también Arizona y Nuevo México.⁶ Los Ángeles es la segunda ciudad con mayor concentración de personas de origen mexicano, después de la Ciudad de México. Estudiar este

⁶ Según estadísticas recientes, entre 10 y 12 millones de indocumentados viven en Estados Unidos, de los cuales 2,400,000 de inmigrantes mexicanos viven en California; 1,400,000 en Texas, y 500,000 en Arizona. Existen otros estados de la Unión Americana que también cuentan con altos índices de inmigrantes mexicanos como Florida (850,000), Nueva York (650,000), Illinois (400,000), New Jersey (350,000), North Carolina (300,000), entre otros. (Becerra, 2006: 18)

comportamiento demográfico es fundamental para entender la importancia que tiene la literatura fronteriza de los últimos años, pues muchos de sus escritores aluden a la configuración de las identidades flexibles de los sujetos que habitan dichas ciudades, así como a las complejas relaciones culturales que existen entre ambos países. Aunque no son los únicos elementos que conforman la literatura fronteriza, pues en la producción artística de las últimas décadas también destaca el salto de la modernidad a la posmodernidad que han sufrido casi todos los países de América Latina, impulsada, en gran medida, por la globalización de capitales.

Este brinco entre modernidad y posmodernidad ha sido estudiado por teóricos de diversas disciplinas y es particularmente significativo porque constata la conformación de comunidades que dejaron de ser periféricas para convertirse en céntricas, como sucede en el sur de Estados Unidos, según menciona Victor Davis Hanson, descendiente de migrantes, investigador y catedrático de la Universidad Estatal de California, quien destaca la importancia que posee el asentamiento de connacionales en dicha franja fronteriza: "So are we now a Mexifornia, Calexico, Aztlan, El Norte, Alta California, or just plain California with new faces and the same customs? Many of us think about this in the abstract." (Davis, 2003: X)

Con *Mexifornia*, Davis hace alusión, mediante la yuxtaposición de conceptos, a la relación que existe entre ambos países: "Mexifornia is about the nature of a new California and what it means for America —a reflection upon the strange society that is emerging that the result of a demographic and cultural revolution like no other in our times" (Davis, 2003: XII). Esta revolución se refiere principalmente a la contrapropuesta cultural que los habitantes de origen mexicano gestaron en la ciudad de Los Ángeles, cuyo objetivo consistía en reformar su situación de sujetos de segunda clase para convertirse en la

comunidad minoritaria con mayor participación política en Estados Unidos.⁷

Por su parte, Gloria Anzaldúa, comenta en su libro *Borderlands/La frontera*, que como la frontera México-Estados Unidos es una "herida abierta", ésta ha permitido la conformación de un tercer país, con el establecimiento de la comunidad chicana o mexicoamericana en los estados fronterizos de Estados Unidos: "The U.S.-Mexican border is *una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture." (Anzaldúa, 1999, 25) Aunque en este tercer país no están considerados los estados del norte de México, por lo que la herida sigue abierta. El tercer país al que se refiere Anzaldúa está cimentado en un complejo sistema de redes de convivencia que reproducen patrones de conducta adquiridos por los migrantes para enfrentar la dinámica colonizadora, las prácticas racistas y los enfrentamientos violentos perpetrados por los sectores radicales de la población estadounidense. En este sentido, la franja fronteriza se debe entender como un ente central conformado por varias comunidades y no como un ente periférico que se divide en norte y sur.

Abordar la frontera desde esta perspectiva centrípeta permite una mejor aproximación a la cultura y a la literatura fronteriza que se produce en un momento posmoderno que evidencia un cambio en las teorías literarias y la incursión de otras disciplinas, como la sociología, los estudios culturales e interculturales, en el análisis literario de ciertas comunidades minoritarias que han permanecido al margen del sistema literario europeo y estadounidense. Aunque aludir a la creación de un tercer país conformado únicamente por los estados fronterizos del sur y del norte de la frontera sería ambicioso por cuestiones, nuevamente, de dependencia económica, sí se puede hablar

⁷ Un ejemplo del ascenso de la comunidad mexicoamericana en los escalones políticos es el hecho que, después de más de ciento treinta años (la última vez que un mexicano estuvo al frente de la alcaldía fue en 1870), el 1 de julio de 2005 un latino vuelve a ganar la alcaldía de Los Ángeles: Antonio Villaraigosa, tras derrotar en la contienda a James Hahn. Este hecho ejemplifica el trabajo que han realizado los migrantes, ahora hispanos, mexicoamericanos o chicanos, dentro del territorio estadounidense.

del establecimiento de una zona transfronteriza que comparte estrategias de construcción y reconstrucción de sus propias comunidades, algunas veces copiando modelos de la tradición mexicana y, en otros, adaptándose a la vorágine de la globalización y la posmodernidad.

Cultura fronteriza e identidad migratoria

Hablar de identidades nos remite obligatoriamente a hablar de alteridades en las comunidades fronterizas; sin embargo, la alteridad no es sinónimo de diferente, más bien implica verse a través de la mirada del otro para entender y conciliar las diferencias existentes entre las identidades, expresadas en ámbitos diversos que pueden ser compatibles o incompatibles. En el caso de los migrantes mexicanos las compatibilidades se han establecido gracias a una funcionalidad social y en relación con un desarrollo personal —obtener un trabajo bien remunerado, mejores condiciones laborales, mejor calidad de vida, entre otros—, donde la alteridad limita su margen de acción, mas no su constitución como grupo minoritario.

El migrante mexicano se ha enfrentado a una indefensión social generada por el despojo territorial, la vulnerabilidad social, la discriminación étnica y la subalternidad cultural, que se hace tangible en la necesidad de recrear su cultura al momento de cambiar de lenguaje y de renombrar su entorno. En este proceso de cambio, el migrante enfrenta una crisis de identidad que lo orilla a construir una identidad defensiva —como resultado del racismo y la subordinación a la que se enfrenta cotidianamente—, que le permite identificarse con los suyos y diferenciarse del grupo mayoritario, preservando, indirectamente, sus costumbres y tradiciones.

En el proceso de integración del individuo a la comunidad se generan

transformaciones psicológicas que favorecen la construcción de la identidad, las cuales se refieren principalmente a las “lealtades y adscripciones por las que los grupos sociales se identifican y son reconocidos”, como pueden ser la familia, el barrio, el ámbito laboral, la percepción de la calidad de vida a la que aspiran, entre muchas otras. En este sentido, “las identidades sólo existen en la medida en que se construyen diferenciaciones subjetivas con otros grupos o individuos, de las cuales se deriva la importancia de las otredades o alteridades como referentes para la identificación” (Valenzuela, 1998: 32). Estas diferenciaciones subjetivas se refieren a los sentimientos, pensamientos y prácticas culturales comunes, que le dan coherencia a las acciones y constituyen las identidades culturales mediante “procesos globales de hibridismo, o sincretismo cultural en los que perviven identidades profundas o persistentes” (Valenzuela, 1998: 34).

En el proceso de construcción de identidades culturales existe un límite entre la adscripción a su comunidad y la diferenciación con la comunidad dominante, delimitado por los elementos objetivos y subjetivos que intervienen en dicho proceso. Los elementos objetivos se refieren al idioma, los mitos y las tradiciones, mientras que los elementos subjetivos son aquellas “construcciones semánticas con las cuales el grupo establece los límites de adscripción”. Estos elementos “comunes” que el grupo comparte conforman el imaginario social, por lo que “se pueden construir con base en la memoria novelada que contiene los elementos significativos para el grupo, que a su vez sirven como base para establecer el límite étnico, o límite de adscripción” (Valenzuela, 1998: 35).

Los grupos étnicos que reconfiguran sus lugares de vida desde finales del siglo XIX en la frontera sur de Estados Unidos, establecen nuevos referentes identitarios relacionados principalmente con el imaginario social impulsado desde la nación que los vio partir, en este caso desde el estado mexicano.

De ahí que los migrantes se identifiquen con el proyecto de nación que no pudieron cimentar en su propio país, pero que sí pueden impulsar desde el otro lado. Por eso es tan significativo para los migrantes mexicanos que habitan en Estados Unidos poder votar desde el extranjero, pues eso les permite luchar por un proyecto de nación completamente diferente al que ellos vivieron y en el que no pudieron sobrevivir.

La actitud emocional de pertenencia a un Estado-nación tiene una connotación paradójica en el migrante mexicano, puesto que se siente orgulloso de ser mexicano cuando está fuera de México —incluso es un ser melancólico que constantemente añora su tierra—, pero ya no comparte la forma de vida de sus familiares —ni estos entienden su comportamiento— cuando está de visita en México. Está tan hecho a la sociedad de Estados Unidos que, aunque siga hablando español y reproduciendo ciertas costumbres, le cuesta trabajo adaptarse a la sociedad mexicana. En este sentido, se puede afirmar que las identidades son cambiantes y están conformadas por procesos sociohistóricos particulares en los que participan una identificación colectiva de referentes concretos (ropa, objetos, estilo de vida) determinada por el sentido simbólico que el grupo les otorga —como se verá más adelante con los pachucos o zoot-suiters.

Otros factores que confluyen en la construcción de identidad consisten en relaciones de poder que implican un proceso de asimilación, recreación, innovación y resistencia cultural. La resistencia es el principal factor de supervivencia en situación de migración puesto que, mediante el proceso de adscripción y diferenciación, los migrantes pueden, de manera objetiva, distinguir entre aquello que les conviene y aquello que no, lo que permite preservar las tradiciones originales e incluso anteponerlas a las de la sociedad dominante. En este sentido, las tradiciones y los mitos son adoptados por la comunidad mexicana radicada en Estados Unidos, porque les dan

contundencia y veracidad tanto a sus orígenes como a ellos como grupo minoritario, como afirma María Lugones:

Como división, los mexicanos / americanos no pueden participar en la vida pública a causa de su diferencia, sólo pueden hacerlo ornamentalmente como parte de la dramatización de la igualdad. [...] Atravesar el dominio anglo sólo en sus términos tampoco es una opción ya que sigue la lógica de la división sin hacer que los términos sean los nuestro. Esta es la naturaleza, si no de todo, sí de esta asimilación. La resistencia y el rechazo a la división del sujeto cultural piden que hagamos de nuestras comunidades un lugar público y que rompamos con el vínculo conceptual entre el espacio público y los intereses monoculturales exclusivamente anglos. Es necesario que el lenguaje y el marco conceptual de lo público se vuelvan híbridos (Lugones, 1999: 253).

En la formación cultural del migrante mexicano también intervienen otros factores externos como son la mejora en las vías de comunicación entre México y Estados Unidos, los medios de comunicación y la tecnología. Por un lado, el transporte facilita el tránsito de un lado al otro de la frontera que fortalece los lazos entre connacionales. Mientras que, por otro, los medios de comunicación permiten formas “inéditas de interacción imaginaria”, puesto que, en un principio, tanto el cine como las series de televisión, “han participado en la confrontación de discursos e imágenes que son puente entre la experiencia cotidiana y los ámbitos genéricos donde se crean y recrean las identidades culturales” (Valenzuela, 1998: 31).

Los medios y la tecnología juegan un papel predominante al momento de abordar las identidades culturales y los movimientos artísticos contemporáneos, puesto que estimulan el proceso de superación, de ruptura y de novedad. Los dos se han vuelto imprescindibles en este mundo globalizado pues ambos contribuyen a recrear las manifestaciones del imaginario popular —inventan y reinventan la historia—. Según Gianni

Vattimo, durante la época contemporánea, gracias al perfeccionamiento de los instrumentos que permiten reunir y transmitir la información, es posible realizar una historia universal. Sin embargo, en la actualidad, la historia universal está elaborada por los que ostentan el poder mediático, pues son quienes centralizan la información y, por consiguiente, la historia, siguiendo las políticas imperantes antiterroristas. Situación que también se observa en la literatura, donde hasta hace algunos años se empiezan a considerar como parte de la historia literaria particular de una nación, los textos que en ella se producen, los cuales permiten conservar el patrimonio y "establecer una continuidad entre presente y pasado y un diálogo entre un hombre, o una comunidad humana, y su pasado" (Kushiner, 2002:129).

Es así como cada centro de historia genera una identidad propia y un estilo de vida por copiar. Cada centro erige nuevas fronteras, resquebraja las anteriores y segmenta las poblaciones. Las ciudades, sobre todo las fronterizas, se vuelven más complejas e impersonales. La frontera, en este sentido, se erige como una cultura conformada por diferentes mecanismos sociales y culturales producidos por el intercambio transfronterizo que el sujeto recrea constantemente a través de manifestaciones artísticas. No obstante, estos fenómenos se deben estudiar por separado, pues los mecanismos de construcción social de los migrantes asentados en Estados Unidos son mucho más complejos que los mecanismos empleados por los migrantes que habitan el norte de México por diferentes razones de aproximación teórica que también están implícitos en los textos literarios fronterizos.

La comunidad chicana: construcción simbólica de su identidad

La población de origen mexicano establecida en Estados Unidos se puede dividir en tres grupos principales: 1) Los migrantes con ciudadanía estadounidense: aquellos que habitan en dicho territorio y tienen la doble nacionalidad —mexicana y americana— o sólo la americana. 2) Los migrantes documentados: aquellos que llegan con visa para trabajar, con visa de turista, pero que se quedan a trabajar, o que tienen un permiso temporal. 3) Los migrantes indocumentados, todos aquellos que cruzan la frontera sin ningún tipo de permiso para trabajar o para vivir en el otro lado, los que, dependiendo de la zona fronteriza por donde crucen, se les conoce como mojados (si es por el río o la playa), pollos (si es por el desierto). Todos estos inmigrantes construyen de una u otra forma la comunidad mexicana asentada en Estados Unidos, algunos con más fortuna que otros, pero todos con las mismas necesidades de mejorar sus condiciones de vida.

Analizar la configuración de la comunidad mexicana asentada en Estados Unidos requiere de aproximaciones teóricas que permitan entender su complejidad y diversidad. La primera teoría a la que haré referencia es la teoría del colonialismo interno que consiste en "explicar el 'subdesarrollo' y las nuevas reformas de opresión de unos grupos sociales sobre otros" (Valenzuela, 1998: 70).⁸ Esta particular forma de opresión presenta su mejor ejemplo en la explotación del migrante, y en la violencia y el abuso de poder

8 Para analizar el asentamiento demográfico de la comunidad mexicana en el sur de Estados Unidos utilice la teoría del colonialismo interno desde una postura antropológica y sociológica por la similitud que existe con los estudios literarios poscoloniales a los que también haré referencia cuando analice los textos literarios seleccionados para esta investigación. Además, la teoría del colonialismo interno influyó en el trabajo académico, intelectual y literario de los teóricos y escritores chicanos en los años setenta y ochenta. Algunas de las similitudes que existen entre estas dos teorías son el énfasis que ponen en la necesidad de descolonizarse de la cultura dominante y en construir una comunidad propia que se hace evidente en las obras poscoloniales escritas antes de los años ochenta, cuyos contenidos critican el mundo de los colonizadores y no sólo pretenden denunciar su sed de dominio, sino también reivindicar la cultura tradicional mexicana.

por parte de los estadounidenses, puesto que, como menciona Valenzuela, "la base del colonialismo interno está en el conflicto político derivado de la interacción entre grupos centrales y periféricos" (Valenzuela, 1998: 71). En el caso de los estados fronterizos, los grupos periféricos están conformados por barrios, comunidades o familias migrantes, mientras que los grupos centrales son las comunidades estadounidenses que colonizaron el territorio.

La colonización interna ha permitido que los migrantes sean estereotipados por la sociedad estadounidense como sujetos de segunda para justificar su explotación. Varios han sido los términos que ha utilizado la sociedad dominante para estereotipar a los trabajadores mexicanos humildes, cuya "connotación clasista y racista aludía al inmigrante pobre que portaba su credencial de identificación en la epidermis y trabajaba en el campo, en la obra ferroviaria y en los centros urbanos" (Valenzuela, 1998: 20). Posteriormente, el estereotipo del mexicano pobre cambió por el del mexicano criminal, drogadicto, golpeador y pandillero, mientras que las mujeres mexicanas de ser sumisas y abnegadas, se convirtieron en seductoras vampiresas gracias a la industria del cine, principalmente de Hollywood, que se encargó de construir y reproducir dichos estereotipos.

Las consecuencias del racismo han demeritado la imagen del migrante que busca mejores condiciones de vida, pues la sociedad racista afirma que debido a su color de piel, al idioma y a su cultura los mexicanos sólo saben beber y robar, sin analizar las diferencias que existen entre lo congénito y lo conductual, incluso cuando reconocen la labor que realizan, como menciona Roger Hedgecock, activista de movimientos antiimigratorios: "la gente viene aquí y generalmente trabajan muy duro; realizan trabajos que básicamente nadie quiere hacer; ellos contribuyen a la base de impuestos; ellos contribuyen a la prosperidad del país" (Valenzuela, 1998: 309).

Las aseveraciones raciales sólo han generado inseguridad, miedo e

incertidumbre en la sociedad que diariamente se enfrenta a la violencia física y psíquica propinada por las instituciones estatales y por los grupos racistas. Violencia que tiene diferentes matices: 1) violencia institucional, perpetrada por los elementos del Servicio de Inmigración y Naturalización mediante el prejuicio y el racismo, o los policías mexicanos mediante la extorsión. 2) violencia racial. 3) violencia arteria perpetrada por asaltantes de indocumentados o "bajapollos", que someten a sus víctimas a la agresión física y sexual. Los más afectados por los comportamientos violentos son los migrantes que cruzan la frontera de manera ilegal, quienes enfrentan una situación de vulnerabilidad al no estar protegidos por las autoridades, e incluso se exponen a las actitudes ladinadas de sus connacionales.

A pesar de la dominación estadounidense, el migrante mexicano ha revertido la colonización interna gracias a que ha reconfigurado su posición social dentro de la comunidad dominante mediante un proceso indirectamente proporcional al esperado por el grupo de poder. Es decir, los migrantes al tener que contrarrestar los ataques certeros de ciertos grupos radicales de la población estadounidense comienzan a conformar movimientos sociales, a tomar parte en las decisiones de poder, y a hacer valer el poder que tienen como capital humano en la economía de esta zona. El empoderamiento de los migrantes, entonces, rebasa los mecanismos de opresión de los estadounidenses, y los hace visibles ante la sociedad que trata de opacarlos o erradicarlos con insultos y vejaciones. Esta es una situación que se equipara con el empoderamiento de las mujeres a partir de los movimientos feministas y de género de las últimas décadas.

Aunque, como se sabe, la reconfiguración social de los migrantes ha implicado un cambio en la subjetividad de sí mismos como sujetos, y como comunidad, que va de la construcción identitaria a la construcción simbólica. Valenzuela analiza tres procesos de construcción y reconstrucción

de las identidades migratorias que me parecen pertinente mencionar por la relación que mantienen con la representación discursiva de los escritores fronterizos: 1) la socialización, institucionalización y resocialización; 2) la acción social, y 3) la construcción simbólica. La socialización, institucionalización y resocialización se refiere a la forma en que se inserta el migrante mexicano a la sociedad estadounidense mediante la preservación del núcleo familiar, la conformación del barrio, la constitución de grupos laborales, sindicales o sociales que permitieron preservar las costumbres —entre ellos el idioma— y proveer de seguridad —social, jurídica, cultural— a su gente.

El núcleo familiar constituye la memoria social y el transmisor biológico y cultural mediante el cual se preservan las tradiciones y costumbres, puesto que a través de la reproducción endogámica y la tradición oral —costumbre heredada por sus antecesores—, se transcriben, de generación en generación, las historias, los cuentos, las aventuras épicas, tanto de los indígenas como de los héroes de la independencia y de la Revolución mexicana. Gracias a la mujer, principalmente, quien ha sido la depositaria, y transmisora de las tradiciones indio-mexicanas de forma oral a sus descendientes, se conservan muchos de las costumbres mexicanas, a pesar de la dominación cultural estadounidense, en las comunidades chicanas. La tradición oral, en este sentido, construye el imaginario cultural de los chicanos, cuya importancia radica en diferenciarse del resto de la sociedad y conformar su propia expresión simbólica y artística, como menciona Anzaldúa:

Los Chicanos, how patient we seem, how very patient. There is the quiet of Indian about us. We know to survive. When other races have given up their tongue, we've kept ours. We know how what is to live under the hammer blow of the dominant norteamericano culture... Humildes yet proud, quietos yet wild, nosotros los mexicanos-Chicanos will walk by the crumbling ashes as we go about our business. Stubborn, perserving, impenetrable as stone, yet possessing a malleability that renders us unbreakable, we, the mestizas and mestizos, will remain. (Anzaldúa, 1999: 86)

Los procesos de transformación que experimentan las familias consisten básicamente en avergonzarse de su cultura; el dominio de idiomas diferentes entre hijos y padres —que hace disfuncional la comunicación—, así como el distanciamiento entre ellos, debido, en gran medida, al disímil ámbito de desarrollo de unos y otros. Dicha situación genera “conflictos derivados de los procesos de resocialización y configuración de un sentido cultural ordenador de la vida. Esto conlleva dificultades para la coincidencia en el proceso de redefinición de hábitos entre los miembros de la familia, dado que se involucran en roles y redes de sentido diferentes” (Valenzuela, 1998: 264).

Desafortunadamente, la situación de la familia chicana muchas veces resulta insostenible, pues retoma los vicios de los roles de género previamente establecidos en la sociedad mexicana: la mujer es sumisa y abnegada; el hombre es macho, golpeador y mujeriego; y los hijos se desenvuelven en un ámbito de violencia intrafamiliar, desatención y falta de cariño, aunado a que deben desarrollarse en una sociedad que los margina por su raza. En este sentido, los adolescentes rechazan su familia y constituyen los barrios, conformado por un grupo homogéneo de sujetos que comparten las mismas carencias de cariño y atención. Esta situación les permite sentirse parte de un conjunto que les provee poder, así como una identidad colectiva, donde, paradójicamente, reproducen los elementos negativos de las relaciones familiares, incluidos la violencia y la desigualdad de género, de las que, en una primera instancia, se evaden. Valenzuela hace referencia a esta situación y realiza varias entrevistas a cholas y cholas que incluye en *El color de las sombras* (1998), de las cuales tomo el caso de *La Güera* para ejemplificar:

La Güera:

Mi mamá y mi papá son de Jalisco; se vinieron hace como 20 años. Yo nací aquí, en Los Ángeles. Tengo tres hermanas, somos puras mujeres. Mi papá y mi mamá viven juntos, pero no se llevan; él es muy sinvergüenza, porque él tiene

hijos de otras mujeres. Después de mi tiene otro hijo con otra mujer, y luego mi hermana, y luego otro hijo de otra mujer. Es muy mujeriego, bien cantinero. Antes era violento, pero ya no. A veces le pegaba a mi mamá y a nosotras también (Valenzuela, 1998: 277).

En la misma entrevista, La Güera hace referencia a lo que significa para ella pertenecer al barrio: "Cuando estás en un barrio es tu familia, se tiene respeto, y somos como una familia; si algo le pasa a alguien, pues a buscar entre todos cómo se puede ayudar". El barrio tiene reglas de pertenencia, una de ellas es la apariencia física: "Me gustaba cómo se vestían, bien pachuchos, con pantalones bien grandes y con la camisa así, y con sus bandanas azules o negras. Las rucas usaban courts, como los batos. Las rucas se pintan así, con los *pinchis* labios bien negros casi, con el *powder* bien blanco, pero con el *blush* también bien negro..." Otra, es la defensa a ultranza del barrio sin importar la muerte de sus integrantes ni la de otros barrios: "De mi barrio han matado a cuatro y nosotros hemos matado a más de diez. Así es, uno no sabe en lo que se está metiendo cuando se mete en las pandillas... En cualquier momento te pueden matar. Eres un *target*, ya estás marcado, como yo, ya estoy marcada" (Valenzuela, 1998: 277-278).

EL barrio es la representación del hogar que muchos migrantes anhelaban pero que "no pudo 'cuajar' entre cuatro paredes", por lo que deciden trasladarlo a las calles, para convertirlo en "un hogar más amplio, más 'libre', con interacciones intensas en las cuales los rituales cotidianos—incluido el consumo de drogas—le otorgan tintes extraordinarios a la cotidaneidad" (Valenzuela, 1998: 136). El barrio funge como varias instituciones paralelas donde los cholos se desenvuelven a falta de otras que vean por su bienestar, como serían la familia, la escuela, la seguridad social, entre otras. En el barrio, los cholos encuentran los satisfactores que la sociedad les niega; sin embargo, éstos no siempre coinciden con su desarrollo, pues ellos mismos obstaculizan

su acceso a la educación media superior o a mejores condiciones laborales.

Los movimientos sociales también sientan un precedente en el proceso de socialización colectiva de los chicanos pues mediante éstos reelaboran sus posturas como comunidad frente a los conflictos étnicos a los que se enfrentan. Estos movimientos se gestan en los años sesenta y se caracterizan por ser "expresiones heterogéneas que construyen nuevas identidades, nuevas formas de organización y nuevos escenarios de conflicto, que, sin embargo, en ocasiones coexisten con formas anteriores de construcción de la acción y con viejos patrones de acción colectiva. En este sentido, Valenzuela afirma que la acción colectiva es producto de la percepción que cada migrante tiene de la injusticia y discriminación a las que se enfrenta, por lo que no todos los conflictos repercuten en un movimiento social, pues no es lo mismo hablar de conductas colectivas, luchas y movimientos sociales. Las conductas colectivas permiten la reconstrucción y la adaptación del sujeto a su nuevo entorno; las *luchas* actúan como elementos de cambio, y los *movimientos sociales* cuestionan las relaciones de dominación que limitan a una determinada comunidad (Valenzuela, 1998: 185).

A través de los movimientos sociales se construye una realidad cuyo fundamento lo constituyen formas específicas de conflictos sociales. En el caso de los migrantes, el conflicto al que se enfrentan se relaciona con la reconstrucción de una identidad social, cultural y política, puesto que deben hacer valer su comportamiento de grupo (*collective behavior*) ante el otro. Es decir, con los movimientos sociales se constituyen identidades colectivas, "proceso en el cual diferentes individuos confluyen en una experiencia aglutinándose en torno a un objetivo que los identifica como grupo y generando una solidaridad colectiva que se sobrepone a las distintas perspectivas individuales" (Valenzuela, 1998: 191).

Un ejemplo claro de los movimientos sociales gestados en la zona

fronteriza fue el Movimiento Estudiantil Chicano, constituido por académicos y activistas chicanos que se desarrollaron en las ciencias sociales, el arte, la política, la cultura, y cuya labor consistió en recuperar su historia y reconocer sus potencialidades como cultura y sociedad. Asimismo, el Movimiento Estudiantil Chicano conformó una plataforma política que reflejaba las necesidades juveniles, incluyendo la educación, a la que se le nombró Plan Espiritual de Aztlán, cuyas demandas consistían en el derecho a una educación y un currículo que incluyera la historia y la cultura chicanas:

The new mythology of La Raza taught in our colleges and universities goes something like this: California was and is an utterly racist state. Its myriad of laws and protocols stymied Mexican aspirations for a century and a half until the rise in the 1970s of militant interest groups—MECHA (Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán), MAPA (Mexican-American Political Association), and the United Farm Workers and La Raza studies departments everywhere. They alone finally, and only through protest, agitation and occasional violence, have just started to change the complexion of California by insisting on more balanced and sensitive educational programs, coupled with a vast safety net of state assistance and federal affirmative action preferences to redress past injustices (Davis, 2003: 75).⁹

Otros movimientos que se produjeron a partir de esta época que hacen valer su comportamiento de grupo frente a una sociedad machista y homofóbica, son el feminismo chico y la rebelión homosexual. El primero se da debido a la opresión de las mujeres por parte de los hombres dentro de la cultura mexicana imperante en los chicanos de primera y segunda generación, principalmente. Esta opresión impedía la participación de la mujer en otras actividades ajenas a la casa, por lo que no podía trabajar

9 El primer programa de estudios chicanos se impartió en 1968, en el California State College de Los Ángeles, California. En 1973, maestros, estudiantes y activistas comunitarios, formaron la Asociación Nacional de Estudios Chicanos, (NACS, por sus siglas en inglés) con el objetivo de unir el trabajo académico con el activismo social, generando así un foro de investigación crítica y conciencia social (Solórzano, 1995: 4).

ni estudiar y mucho menos ser autosuficiente. En caso contrario era vista como “una mujer mala” que podía ser castigada por su marido física y psicológicamente. Afortunadamente esta situación empieza a cambiar gracias a una mayor presencia de la mujer en las instituciones educativas y en los procesos productivos, como menciona Anzaldúa: “For a woman of my culture there used to be only three directions she could turn: to the Church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother. Today some of us have a fourth choice: entering the world by way of education and career and becoming self-autonomous persons” (Anzaldúa, 1999, 39).

La homosexualidad es igualmente reprimida dentro de la cultura mexicana, salvo que en este caso las “desviaciones” sexuales son castigadas por la sociedad en general. Culturas como la mexicana, la chicana, e incluso en algunas sociedades indias, son intolerantes con la homosexualidad, pues representa lo otro, lo que no cabe en el binomio mujer-hombre que representa la fuerza creadora.¹⁰ De esta manera, la homosexualidad representa, según estas culturas, lo “subhumano” o “inhumano”, lo que va en contra de la naturaleza, por lo que los homosexuales son despreciados, asesinados o quemados desde tiempos antiguos.¹¹ Anzaldúa afirma que la homosexualidad en la cultura chicana es reflejo del miedo heterosexual, pues implica ser diferente, ser el otro e incluso ser menos que el otro, ser subhumano, inhumano e incluso no humano (“non-human”). Situación que se agrava cuando se refiere a mujeres mexicanas, chicanas o de color: “For the lesbian of color,

10 En la cultura mexica esta dualidad está representada por Ometecuhtli, creador supremo de todas las cosas, por lo que entre los aztecas se le identifica con Huitzilopochtli.

11 La homosexualidad tiene diferentes matices en la cultura azteca, aunque no podemos afirmar categóricamente si era castigada, pues fue una práctica que tuvo lugar en las escuelas de los guerreros; sin embargo, los testimonios de los españoles afirman que era una práctica castigada por la sociedad en general, según menciona Fray Bernardino de Sahún: “Sodomita, puto (cuiloni, chimouh cui). Corrupción, pervertido, excremento, perro de mierda, mierducha, infame, corrupto, vicioso, burlón, escarnecedor, provocador, repugnante, asqueroso. Llena de excremento el olfato de la gente. Afeminado. Se hace pasar por mujer. Merece ser quemado, merece ser abrasado, merece ser puesto en el fuego. Arde, es puesto en el fuego. Habla como mujer, se hace pasar por mujer”.

the ultimate rebellion she can make against her native culture is through her sexual behavior" (Anzaldúa, 1999, 40).

El acierto de estos movimientos sociales consiste en, 1) crear nuevos sujetos sociales que cuestionan los discursos universales, enarbolando los particulares. 2) Invertir la posición geográfica a partir de la cual se construyen los discursos políticos y artísticos, puesto que dichos sujetos dejan de ser periféricos para convertirse en céntricos —situación que se hace tangible en ciudades como Los Ángeles, por el lado estadounidense o Tijuana, por el lado mexicano—. 3) Recrear las formas de comunicación y de construcción de identidad colectiva, las cuales se caracterizan "por la defensa y extensión de espacios sociales autónomos, por ser autocomplacientes y luchar en nombre de la autonomía, la pluralidad, la diferencia, y por redefinir constantemente sus valores" (Valenzuela, 1998:198).

Durante el proceso de socialización con la comunidad estadounidense, los migrantes mexicanos primero se enfrentan a un proceso de amnesia identitaria que consiste en renegar de sus orígenes; posteriormente de mimesis, donde copian los comportamientos de la sociedad industrial en la que cohabitan, y, finalmente, de aculturación con la sociedad dominante, donde armonizan elementos de ambas culturas para erigirse como una sociedad que difiere de la estadounidense y de la mexicana; una sociedad híbrida porque mezcla elementos de dos culturas, y mestiza porque nace de la unión de dos razas.

El segundo proceso de construcción y reconstrucción de identidades migrantes al que Valenzuela hace alusión se refiere al concepto de acción social, haciendo alusión a la teoría crítica habermasiana, para afirmar que "las acciones son manifestaciones en las que se relacionan las personas a través del lenguaje por lo cual la acción comunicativa es definida como la interacción de por lo menos dos sujetos capaces de lenguaje y acción que

entablan una relación personal" (Valenzuela, 1998: 193). El hecho de utilizar la teoría de la acción comunicativa o acción social para analizar el proceso de construcción identitaria consiste en, nuevamente, establecer los puentes con las teorías críticas y la literatura fronteriza, pues si el lenguaje es el que vincula a dos o más sujetos, sin importar su procedencia, vale la pena analizar qué tipo de lenguaje y cómo repercute en la performatividad discursiva de los migrantes; es decir, en la representación que hacen de sí mismos ante el otro. Representación que se hace evidente en el discurso literario, donde una serie de acontecimientos conforman una secuencia narrativa que simboliza, de manera ficcional, ciertos comportamientos o actitudes. Esta acción comunicativa, sin embargo, tiene varias acepciones como el diálogo "cortado" que se establece entre ambas comunidades, provocado, principalmente, por las diferencias en la cosmovisión de cada comunidad, y por la "separación", como método de distinción, que utiliza la comunidad mexicana para contrarrestar el control de la cultura dominante. Este corte, o separación, se refiere a la resistencia de los migrantes para aceptar la lógica de dominación estadounidense, según menciona María Lugones:

El corte-separación no es algo que nos ocurra sino algo que hacemos nosotros. Tal como he dicho, es algo que hacemos resistiendo a la lógica del control, a la lógica de la pureza. Que cortemos, aunque los transparentes fracasen en verle el sentido y por consiguiente lo mantengan alejado de la estructuración de nuestra vida social, testimonia el hecho de ser sujetos activos que no están consumidos por la lógica del control. Cortar puede ser una técnica fortuita para sobrevivir como sujeto activo, o bien puede llegar a ser un arte de la resistencia, una metamorfosis, una transformación. (Lugones, 1999: 263)

Este corte-separación es una técnica narrativa, a veces figurativa, otras tipográfica, en la que incurren varios de los escritores fronterizos, utilizada precisamente para resistir la lógica de control estilístico imperante desde la modernidad. Los escritores y los artistas fronterizos en general se

rehúsan a racionalizar sus obras porque la frontera como franja geográfica es completamente irracional y todavía lo es más la configuración social y cultural de sus habitantes. En este sentido, los escritores fronterizos abandonan las viejas técnicas y empiezan a innovar, a construir una escritura propia, donde es tangible el corte, la resistencia, con el sistema literario nacional, y la separación, distinción, entre lo que se hace de un lado y del otro de la frontera.

Socialmente, los migrantes utilizan la técnica de corte-separación para orientar el proceso de negociación en el que se ven inmersos, y para poder hacerse de voz y voto dentro de la sociedad estadounidense. De tal forma, el migrante abandona los viejos mecanismos de afiliación social (sindical y gremial) y reproduce ciertas conductas de la cultura dominante como sería el énfasis en la libertad individual de afiliación que le permite mayor participación en la acción política y mejor articulación de organizaciones sociales y sindicales, entre otros procesos de negociación, tal como menciona David Hollinger en su libro *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*: "Mixed-race people are performing a historic role at the present moment: they are reanimating a traditional American emphasis on the freedom of individual affiliation, and they are confronting the American nation with its own continued reluctance to apply this principle to ethno-radical affiliations" (Hollinger, 1995: 166).

El tercer factor de construcción identitaria al que alude Valenzuela se relaciona con la construcción simbólica de la identidad, es decir, a la recuperación histórica del origen del migrante, mediante "un doble proceso de apropiación del pasado: como olvido y como anamnesis", donde el olvido es un mecanismo que sirve para anular o eludir determinados aspectos constitutivos de un grupo; mientras que la anamnesis "constituye una memoria colectiva novelada, selectiva de los referentes fundadores, que sirve a los

grupos humanos para ampliar la comprensión de lo que se es" (Valenzuela, 1998: 346).

La construcción simbólica es fundamental no sólo para entender a la comunidad fronteriza, también para enfatizar la importancia de la representación posmoderna que los/las escritores/as elaboran de la frontera y el acento que ponen en la construcción de una subjetividad propia de los sujetos transfronterizos que habitan este espacio intermedio de dos países, de dos culturas. Con la construcción simbólica, los migrantes, especialmente los mexicoamericanos o chicanos, se apropián de símbolos patrios y de imágenes religiosas como la Virgen de Guadalupe que representa a la madre, a la indígena, a la mestiza, en una clara alusión a la hibridación de una comunidad que utiliza los símbolos como "un recurso vertebrador de una identidad proscrita, con el empleo de referentes simbólicos que articulan la direccionalidad de su acción" (Valenzuela, 1998: 267). Los símbolos que enarbolan los migrantes constituyen la imagen de la identidad grupal de los chicanos: su uso cotidiano incide en la conformación individual y grupal, y alimentan la forma de expresión literaria, como lo ejemplifica el siguiente poema de Anzaldúa:

We are the porous rock in the stone metate
squatting on the ground.
We are the rolling pin, *el maíz y agua*,
la masa harina. Somos el amasijo.
Somos lo molido en el metate.
We are the comal sizzling hot,
the hot tortilla, the hungry mouth.
We are the coarse rock.
We are the grinding motion,
the mixed potion, *somos el molcajete*.
We are the pestle, the comino, ajo, pimienta,
We are the *chile colorado*,
the green shoot that cracks the rock.
We will abide. (Anzaldúa, 1990: 381)

La intrincada significación de todos estos signos lingüísticos es comprensible gracias a un detallado análisis de la hibridación de la cultura mexicoamericana, principalmente de la cosmovisión y de la noción del tiempo-espacio, pues ésta difiere considerablemente de la noción anglosajona. Esta situación es evidente en el tiempo de la narración de los textos fronterizos, donde el pasado y el futuro se contraponen al presente mediante el uso de retrospecciones y prefiguraciones. En este sentido, el migrante vive al día, pensando en su futuro dentro de una nueva sociedad, y con ciertas imágenes del pasado que le permite estrechar los lazos dentro de su comunidad. Por su parte, el espacio que habitan los migrantes también es determinante en la construcción de su identidad frente al otro, como lo es en las obras fronterizas, pues cuando el escritor describe escenarios fuertemente localizados hace más evidente la caracterización subjetiva de los personajes, a imagen y semejanza de los sujetos de identidades flexibles, en constante proceso de reconstrucción y en un continuo crecimiento, como afirma Anzaldúa:

So if we won't forget past grievances, let us forgive. Carrying the ghosts of past grievances no vale la pena. It is not worth the grief. It keeps us from ourselves and each other; it keeps us from new relationships. We need to cultivate other ways of coping. I'd like to think that the in-fighting that we presently find ourselves doing is only a stage in the continuum of our growth, an offshoot of the conflict that the process of biculturalism spawns a phase of the internal colonization process, one that will soon cease to hold sway over our lives. I'd like to see it as a skin we will shed as we are born in the 21st century. (Anzaldúa, 1990: 147-148)

El cambio de piel al que alude Anzaldúa, es una metáfora del florecimiento que experimentan los migrantes, principalmente los chicanos, en el siglo XXI, que representa el abandono de los conflictos heredados por el proceso de la colonización interna, y por el cultivo de otras formas

de relacionarse. También implica una propuesta de reafirmación cultural y social de los migrantes y de los mexicoamericanos en la relación binaria entre México y Estados Unidos, consensuada mediante un proceso de sincretismo, identificación, asimilación y resistencia cultural.

El sincretismo cultural de la frontera se manifiesta en diferentes factores sociodemográficos, el principal es la heterogénea conformación de la comunidad fronteriza, que se divide, como se ha venido trabajando, en tres grandes grupos: la comunidad estadounidense y la comunidad mexicana, o de descendencia mexicana, que cohabitán los estados del sur de Estados Unidos; y la comunidad mexicana, conformada también por los migrantes de otras partes del país o de Latinoamérica, que habita los estados del norte de México. A los sujetos de la comunidad mexicana asentada en Estados Unidos, a partir de que fueron estereotipados, se les atribuyeron diferentes moteos como *chicano*, *pocho*, *cholo* y, últimamente, *mexicoamericano*. Mientras que a los sujetos asentados en la frontera mexicana se les atribuye el término de sujetos *transfronterizos*, connotación que mantiene una relación directa con las teorías que han surgido con la globalización y la posmodernidad.¹²

El concepto *chicano* tuvo en sus inicios una connotación peyorativa que se refería a la población pobre de origen mexicano, posteriormente se convirtió en un concepto que definía a la población trabajadora de origen mexicano, cuyos rasgos sobresalientes, además del color de su piel, eran la pobreza y la marginación social.¹³ Ahora tiene una perspectiva progresista como el

12 Los distintos pobladores de la franja fronteriza hasta finales del siglo XIX son los antecesores de los nuevos sujetos sociales fronterizos: "el cowboy intrépido, el bandolero, el colono de uno y otro lado, en fin, dieron paso, por el lado mexicano, al migrante legal y al indocumentado, que se movilizaron al suroeste norteamericano en busca de mejores oportunidades de empleo". (Canales, 2003: 95)

13 Existen varias versiones sobre el origen de la palabra *chicano*. Me parece que la versión que mejor explica esto es aquella que dice que los anglosajones que combatían a Pancho Villa miraban con desprecio a los revolucionarios más pobres, a quienes los generales de la Revolución Mexicana (1910) llamaban "chinacos"; sin embargo, los anglosajones, al desconocer el término, lo confundieron con "chicano", y a partir de ese momento empiezan a utilizarlo de manera despectiva para referirse a los mexicanos del sudoeste de Estados Unidos.

sujecto que, a pesar de haber sido colonizado por una cultura dominante, ha reconstruido su identidad gracias a una actitud de resistencia cultural y sociopolítica constante que le ha permitido generar espacios de denuncia social, política y cultural. Esa resistencia cultural se aprecia en el intercambio simbólico que existe entre las dos comunidades, independientemente de las diferencias raciales.

La cultura chicana corresponde a una cultura de la performatividad (entendida como la readaptación ante su otredad) donde el discurso y la acción construyen un proyecto cultural y social distinto al imperante, para lo cual primero se deconstruyen como sociedad, retomando de sus orígenes aquello que los identifica como un colectivo —como lo fue el Movimiento Chicano de los años sesenta y setenta que propiciaba la reinvenCIÓN de los referentes simbólicos como recurso de resistencia cultural—, para después constituirse identitariamente como chicanos a través de las prácticas discursivas.

Como parte de estas prácticas discursivas existe una que es determinante en la cultura fronteriza y se refiere a la variante dialectal del español, utilizada en la frontera, mejor conocida como *spanglish*. El *spanglish* es un elemento diferenciador de la comunidad fronteriza en general, un concepto y una forma de discurso literario que analizaré más adelante. Esta variante dialectal, según varios teóricos, entre ellos Anzaldúa, es más que una forma de comunicarse, también implica un estilo de vida que mantiene una estrecha relación con la performatividad discursiva: “But Chicano Spanish is a border tongue which developed naturally. Change, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción have created variants of Chicano Spanish, un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language” (Anzaldúa, 1999: 76).

El *cholismo* deviene de una fuerte segregación étnica, y constituye una redefinición de las formas tradicionales de organización familiar, donde el concepto familia no corresponde al modelo nuclear, pues muchas adolescentes son madres solteras, como lo fueron sus propias madres. La ausencia del padre es notoria y, cuando se hace presente, es una figura de autoridad e intransigencia. Un distintivo del *cholismo* es el abuso de droga y alcohol, la violencia intrafamiliar y el uso de la fuerza, así como la conformación de barrios. El *cholismo* también se caracteriza por la apropiación de ciertas prácticas culturales y de referentes simbólicos de la cultura mexicana: la Virgen de Guadalupe, los símbolos patrios, elementos indígenas, entre otros, que plasman en las paredes, a manera de grafitis; en sus cuerpos, a manera de tatuajes.

Pachuco, es el nombre que se le dio a aquellos sujetos que construyeron una identidad nueva y efímera, apegada a la moda del momento y representada por la industria cinematográfica de los años cuarenta, tanto en Estados Unidos como en México. El *pachuco* se caracterizó por su forma de vestir —impusieron el estilo *zoot-suit*—, de actuar y de bailar —al ritmo de swing, *boggie-woogie* o *mambo*.

Finalmente, el término *pocho* viene del ópata *potzico* que significa “cortar hierba”, por lo que el *pocho* hace alusión a la persona, o al grupo de personas, “cortadas” del proyecto nacional. Asimismo, el *pocho* hace referencia al mexicano nacido en Estados Unidos que ha asimilado el idioma inglés, así como las costumbres anglosajonas: “The pocho is an aglicized Mexican or American of Mexican origin who speaks spanish with an accent characteristic of North Americans and who distorts and reconstructs the language according to the influence of English” (Anzaldúa, 1999: 78). En este sentido, el término *pocho* comprende una doble connotación que limita a los sujetos a interactuar dentro de una sociedad, pues para los mexicanos son

"agringados" y para los estadounidenses son "desnacionalizados".

Cholo y pocho son mote que se siguen utilizando para diferenciar a ciertos grupos o barrios asentados en ambos lados de la frontera; mientras que pachuco cayó en desuso una vez que pasó la moda del zoot-suit. Chicano y mexicoamericano son los términos más utilizados para referirse a la comunidad de descendencia mexicana asentada en el varias partes de Estados Unidos, ya no sólo del sur del país, pues la migración de mexicanos poco a poco ha ido ganando terreno en otros estados como Chicago o Nueva York.

El chico, el cholo, la familia y el barrio constituyen aquella cultura que está del "otro lado", cruzando la frontera de México, pero no por eso distante a sus raíces, sino incluso más apegada a sus orígenes que los mexicanos del centro o sur de la República Mexicana, puesto que enarbolan esa pertenencia identitaria para hacerse presentes frente al otro, donde "la decodificación de los productos simbólicos dan sentido y direccionalidad a la acción de los grupos a partir de su apropiación y uso específicos" (Valenzuela, 1998: 267). Una situación similar ocurre con los habitantes de los estados fronterizos mexicanos, salvo que ellos no experimentan ese proceso de aculturación puesto que no dejan su lugar de origen; ellos se convierten en sujetos transfronterizos que interactúan indistintamente entre ambos países.

La comunidad transfronteriza: la subcultura del reciclaje y la reconfiguración social de la mujer

La población del norte de México está conformada, en su mayoría, por campesinos y obreros del sur y del centro de la República Mexicana,

principalmente de los estados de Oaxaca, Guerrero, Veracruz, Michoacán, Zacatecas, entre otros, que dejan sus tierras para buscar mejores oportunidades de desarrollo en diferentes partes del país, como el Distrito Federal, y, sobre todo, en Estados Unidos. No obstante, al no poder cruzar la frontera, se establecen en las ciudades fronterizas. También existe un tipo de migración eventual que consiste en la contratación y traslado de trabajadores temporales desde su lugar de origen, por parte de las maquiladoras asentadas en ciudades como Tijuana o Juárez. Obviamente, al término del contrato temporal muchos de estos trabajadores se quedan en la frontera, donde muy fácilmente encuentran otro trabajo temporal, ya sea en la pesca o en la manufactura y, en su defecto, en algún bar o restaurante.

Los habitantes de la frontera norte de México son seres liminales que están lejos del centro y cerca de la frontera.¹⁴ Viven en la periferia y se enfrentan diariamente a la diferencia y a la otredad. Son sujetos que interactúan entre dos países: en uno viven, mientras que en el otro trabajan o estudian; transitan "libremente" entre dos países que comparten una frontera, y logran trascender más allá de ésta. Son sujetos que transgreden el límite y lo convierten en espacio de actuación desde el que construyen una identidad periférica, pues la frontera, según Shuddabrat Sengupta, artista y escritor indio, "es un espectáculo, una actuación que se ha perfeccionado durante décadas de maduración de las hostilidades" (Sengupta, 2004: 15).

La cultura de la frontera norte de México paradójicamente se distancia de la estadounidense para defender su periferia, al tiempo que busca su respaldo para conformar un mundo disímil a través del constante flujo de personas e información. En este sentido, Teddy Cruz, arquitecto

¹⁴ Según el *Diccionario de/para los comuneros digitales*, de la Raqs Media Collective, liminal significa: Intersticial, vestibular y periférico. Lejos del centro y cerca de la frontera. Una zona situada entre grandes estructuras que, a su vez, carece de ellas... Ser liminal es estar cerca —y al mismo tiempo fuera— del lugar en el que están las fronteras de cualquier sistema estable de signos, donde el significado se va deshilachando a fuerza de los tanteos de sus márgenes" (Sengupta, 2004:13).

guatemalteco que trabaja en la frontera San Diego-Tijuana, afirma que el mundo liminal está cargado de imágenes infinitas pero de frágil existencia, que enfatizan la ruptura que existe en la concepción monolítica del hogar, la ciudad y el mundo, pues “de cada expresión de la frontera y la no-frontera emerge una serie de interpretaciones y producciones culturales que, a su vez, generan nuevos nodos de los cuáles parten nuevos imaginarios e historias que se revelarán con el tiempo” (Cruz, 2004: 27). Un calara distinción entre los sujetos chicanos y los sujetos transfronterizos es que los segundos no son sujetos híbridos puesto que no se constituyen a partir de la reproducción de dos culturas diferentes (como sería el caso de los chicanos), sino que tienen un origen determinado, aunque provengan de distintos estados del país. En este sentido, son sujetos que se han adecuado a la realidad de la globalización: se manejan bajo sus propios intereses y por la necesidad de sobrevivir, más que por el deseo de resistir o de ser aceptado por el otro.

Culturalmente hablando, la migración conforma un nuevo imaginario, basado en una circulación transnacional de estilos de vida, costumbres y tradiciones, que permite un mayor conocimiento de sí mismo a través del otro: el migrante se refleja en el otro para construir una identidad propia que difiere de la establecida. Sin embargo, en este juego de espejos, muchas de estas identidades son efímeras porque se construyen con base en la cultura del consumo que promueve la mundialización de las economías y el libre tránsito de productos de consumo inmediato o de reciclaje, que, incluso, nos aleja “de la época en que las identidades se definían por esencias ahistoricas: ahora se configuran más bien en el consumo, dependen de lo que uno posee o es capaz de llegar a apropiarse” (García Canclini, 1995: 30). Los sujetos transfronterizos juegan con las fronteras, las desestabilizan y rompen con lo instituido, lo cual se aprecia en la conformación urbana de los estados fronterizos y en su dinámica cotidiana, regida, en la mayoría de los casos, por la industria maquiladora, pues el auge de este sector ha

coadyuvado a la reconfiguración de la sociedad fronteriza. Este proceso de reconfiguración social se hace evidente en dos aspectos que los escritores fronterizos evidencian, algunos de manera irónica, otros con encono: la cultura del reciclaje y el cambio que ha sufrido el rol de la mujer en la sociedad. Este cambio consiste en que dejó de ser la encargada de preservar la educación y el bienestar de los hijos, para convertirse en un sujeto económicamente activo que se encarga de mantener la estabilidad económica de la zona fronteriza.

La cultura del reciclaje se ha instituido gracias a la apropiación y el rechazo de símbolos cuyos significantes juegan con la nacionalidad, la tradición y el lenguaje de los diferentes sujetos transfronterizos. Esto se debe, en gran medida, a la dependencia económica que existe entre ambos países y al constante intercambio de productos y de valores, mucho de ellos promovidos por la mercadotecnia y los medios de comunicación. Al respecto, Magali Arreola, crítica mexicana de arte y curadora independiente, afirma que este “intercambio simbólico de valores” es consecuencia de una “económica nómada” que deriva “de la implementación de estrategias de sobrevivencia surgidas de una economía informal”. Esta economía informal es resultado de “una complicidad o intercambio simbólico de valores que de un lado de la frontera (San Diego) son considerados como derechos, y del otro (Tijuana) llegan a establecer una forma de comercio establecida” (Arreola, 2004: 37).

La economía nómada fronteriza se funda en la doble moral estadounidense y en la subcultura de la maquila. La doble moral que ha prevalecido en la relación binacional permite el intercambio de productos y servicios ilegales en Estados Unidos, pero de fácil obtención en la frontera mexicana. Ejemplos tangibles de esta situación se presentan en Tijuana y Ciudad Juárez. Ciudades que además de ser zonas industriales, también

cobijan una gran cantidad de bares y prostíbulos que abren sus puertas a los adolescentes estadounidenses que por su edad no pueden ingerir bebidas alcohólicas en su país, entre otros productos o servicios prohibidos en Estados Unidos, tal como lo menciona Sam Quiñónez, periodista estadounidense:

Años atrás, Juárez floreció porque entendió que detrás de la retórica puritana estadounidense siempre hay lugar para hacer algo de dinero. Durante la prohibición, Juárez producía whisky y cerveza y lo pasaba al otro lado de la frontera. Aparecieron varios bares sobre la avenida principal de la ciudad, que conduce al puente que cruza El Paso, los cuales todavía están ahí. Los "aviones de divorcio" llevaban a parejas estadounidenses para que terminaran su matrimonio rápidamente. Para las mujeres que buscaban trabajo, Juárez ofrecía la prostitución. Hasta mediados de los años sesenta Juárez fue una ciudad reverberante de pecado. (Quinones, 2002: 167)

Por su parte, la subcultura de la maquila surge como consecuencia de una mayor demanda de mano de obra en las maquiladoras establecidas en las ciudades fronterizas, principalmente en Ciudad Juárez, pues "a diferencia de Estados Unidos que atrae principalmente a hombres, Juárez se convirtió en un imán para las mujeres, especialmente para las mujeres jóvenes". Muchas de estas mujeres emigraron de sus pueblos natales en busca de un trabajo mejor remunerado, lo cual han aprovechado los dueños de las maquiladoras pues si bien es cierto que son mujeres que aguantan fuertes jornadas de trabajo en situaciones desfavorables, también lo es el hecho que no tienen las habilidades necesarias para desarrollarse profesionalmente en otros ámbitos debido al poco o nulo nivel educativo. En este sentido, las maquiladoras actualmente sólo contratan mujeres, éstas a su vez aprovechan dicha situación para cambiar con frecuencia de trabajo, pues durante todo el año las maquiladoras de Juárez necesitan mano de obra barata (Quinones, 2002: 169-170).

Desafortunadamente, la subcultura de la maquila repercute en la

conformación de las familias tradicionales y en la reconfiguración del papel de la mujer dentro de la sociedad, porque al integrarse a la economía fronteriza empieza a abandonar las labores familiares y el cuidado de los hijos. Esta situación trae consigo diversas consecuencias sociales que se relacionan con lo que Gargallo comenta sobre si verdaderamente esta liberación femenina es en pro de las relaciones de género o simplemente incentiva los mecanismos de explotación, pues "el doble movimiento de maquilización (concentración de la población en zonas organizadas para el ensamblaje), y de migración, parece integrar a las mujeres en el mundo de la economía como reproductoras de la relación capitalista de trabajo y como productoras de bienes manufacturados para el uso de los sectores que concentran la riqueza". Esta situación anula las redes de solidaridad que se han establecido a partir de los movimientos feministas, y el papel específico de la mujer en la vida social y espiritual de sus pueblos (Gargallo, 2005).

Cuando la mujer decide ingresar al mercado laboral se enfrenta a situaciones que la hacen vulnerables, como las agotadoras jornadas laborales y la explotación constante por parte de sus empleadores. Disidentidamente, también se enfrenta a un mundo desconocido y, a la vez, placentero, donde ya no depende de nadie, obtiene su propio dinero, lo que le da cierto margen de acción para realizar actividades lúdicas que antes repudiaba, como asistir a bares o salones de baile. Sin embargo, al no estar educadas para vivir en una ciudad violenta, son presa fácil de gente que se aprovecha de ellas. Otra consecuencia que me interesa destacar de la reconfiguración social de la mujer en la sociedad fronteriza es el abandono de la tradición oral que por siglos ha sido el mecanismo para difundir las costumbres y tradiciones de generación en generación, debido a la falta de comunicación entre madres e hijos.

El abandono de la mujer de ésta y otras actividades familiares acarrea

graves consecuencias sociales que repercuten en la comunidad fronteriza, porque afectan directamente la constitución de la familia y la base de la pirámide social; ejemplo de esto son los asesinatos de las muertas de Juárez, la explotación laboral y la narcocultura. Problemas bastante arraigados en la sociedad, no como hechos violentos, sino como hechos comunes que generan fuertes cantidades de dinero para ciertos sectores de la población, por lo que la resolución de estos y otros conflictos no es prioridad de los gobiernos estatales: "en una ciudad que ha dependido del trabajo femenino por tres décadas, la oficina de Esparza de Crímenes y Violencia Familiar no empezó a operar sino hasta agosto de 1996" (Quinones, 2002: 178).

La cultura fronteriza es producto de una migración constante de sujetos provocada por determinados hechos históricos ocurridos desde mediados del siglo XIX, momento a partir del cual se configuró la frontera entre México y Estados Unidos como actualmente la conocemos. La construcción identitaria del chico y del sujeto transfronterizo, como ya se ha visto, es un proceso gradual que se gesta entre dos culturas liminales que se confrontan a diario para hacerse presentes o para diferenciarse entre sí. Aunque, es evidente que el proceso de construcción identitaria del sujeto transfronterizo es considerablemente menos complicado que el de los chicanos, puesto que los primeros no tienen que hacerse presente ante el otro para existir por sí mismos. Es decir, los sujetos transfronterizos no tienen la necesidad de sociabilizar ni de insertarse en la institucionalidad de la comunidad estadounidense porque ellos pertenecen a la cultura mexicana, aunque estén al margen de la misma.

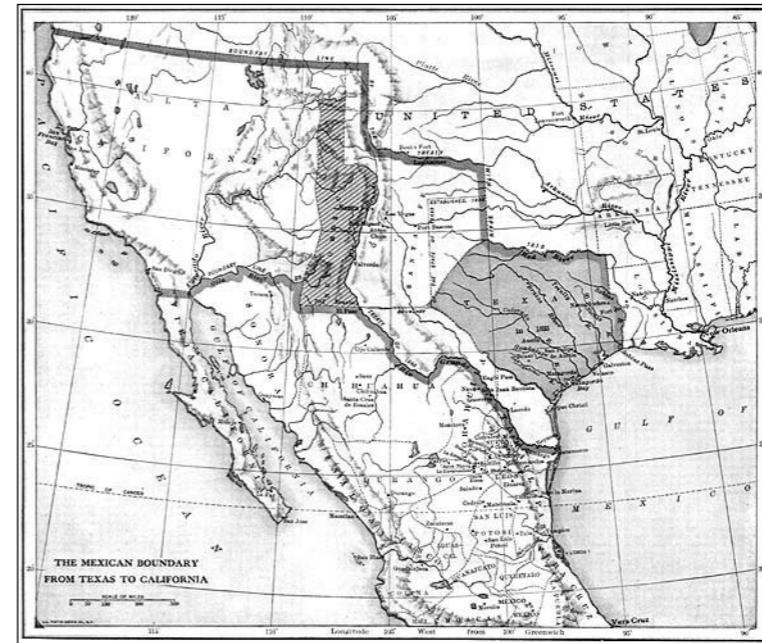
La heterogeneidad de los sujetos que habitan la frontera conforma un abanico de posibilidades para los escritores fronterizos, quienes retoman ciertas características para elaborar la subjetividad de sus personajes, lo cual se observa en casi todos los textos fronterizos donde estos sujetos están fuertemente tipificados, localizados e incluso forman parte de la atmósfera

narrativa. De ahí la pertinencia de estudiar con más detenimiento cada escritura por separado porque si bien es cierto que tienen características en común, como sería la cultura mexicana, también difieren en ciertos comportamientos o conductas grupales. En este sentido, los sujetos transfronterizos no asimilan una cultura ajena sino construyen una cultura propia que enfatizan un cambio en los procesos productivos, en las relaciones sociales y en las expresiones artísticas. Mientras que los chicanos reconstruyen una identidad propia, a partir de la hibridación de culturas, para hacerse presente ante el otro y para erigirse como una comunidad autónoma.

En el caso de los sujetos transfronterizos, el espacio de escritura lo delimitan todos aquellos no-lugares que se establecen a lo largo de la frontera, pues gracias a ellos es posible configurar una cultura fenoménica de la frontera que, según Frederick Jameson, "ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable" (Jameson, 1991: 97). En el caso de los chicanos, el espacio de escritura es el propio cuerpo y la representación de éste ante el otro, pues gracias a la performatividad desarrollan todo un sistema literario particular que difiere de lo que se realiza tanto en México como en Estados Unidos, debido a las propuestas de lucha como comunidad minoritaria y al discurso político en el que constantemente incurren.

El análisis elaborado hasta este momento sobre la conformación demográfica de la frontera México-Estados Unidos y la construcción identitaria y cultural del sujeto fronterizo (chico y transfronterizo), es el cimiento para abordar la literatura fronteriza contemporánea. En este sentido, las variables que utilizaré para ejemplificar las diferencias y similitudes que existen entre la escritura fronteriza y la escritura chicana están determinadas, principalmente,

por categorías espaciales (más que temporales, como sucedió en el modernismo), que forjan un sentimiento de identidad y de pertenencia, a través del lenguaje y las experiencias psíquicas, características de la posmodernidad, pues a partir de este momento se abandonan "las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de la *durée* y de la memoria" (Jameson, 1991: 40), y se abre una brecha entre los temas universales de la literatura europea y los temas particulares-regionales de ciertas comunidades minoritarias que empiezan a hacerse escuchar en los ámbitos literarios internacionales.



Territorio vendido a Estados Unidos con el Tratado de Guadalupe Hidalgo (internet)



Frontera geográfica entre México y Estados Unidos (internet)

La frontera: confluencia de dos literaturas regionales

*El arte es entonces un redoblamiento de vida,
una especie de emulación en las sorpresas
que excitan nuestra conciencia
y la impide adormecerse.
Gastón Bachelard*

La necesidad de preservar la tradición y establecer una continuidad entre pasado y presente, así como tender puentes entre comunidades literarias es lo que me impulsa a analizar y comparar dos formas de escritura convergentes que se debaten entre dos extremos: el primero consiste en "asignar a la literatura un campo y una función casi autónomas", mientras que el segundo "integra por completo y sin matices lo literario a las demás actividades sociales". Aunque ambos extremos son insostenibles por sí solos, el análisis intercultural que realicé en esta investigación es más cercano al segundo, pues en el caso de la escritura fronteriza existe una fuerte referencia al contexto histórico y social a partir del cual se constituye y evoluciona como literatura. Evidentemente, la literatura fronteriza cuenta con una estilística propia (tema central de este trabajo y que se estudiará en los capítulos posteriores) que la resguarda de ser "fetichizada" en el momento en que se aleja de "las realidades que le confieren todo su ser" (Kushner, 2003: 135). De tal suerte, para analizar la literatura de la frontera es indispensable considerar la relación que existe entre "textos literarios y espacios lingüísticos, geográficos y culturales", pues esto permite un mayor acercamiento al "modo de sistematización" de cada escritura. Es decir, a partir del análisis de cada uno de estos "aspectos de lo literario" es posible desligar la literatura fronteriza de la historia de un país o de una comunidad en particular, como sucedió en Europa al comienzo del siglo XIX, donde la "sistematización histórica" estuvo motivada para "demostrar alguna doctrina fundamental o bien para fortalecer una conciencia nacional". No obstante es importante tomar en cuenta, como se observará más adelante, que la literatura de la frontera es una literatura relativamente nueva, por lo que el proceso de identificación nacional apenas termina. En este sentido, otra variable que se debe considerar para elaborar el análisis intercultural es la diferencia entre "la motivación ostensible del proyecto y todo lo que le imprime su situación socio-histórica" (Kushner, 2003: 136-137).

La motivación ostensible del proyecto literario fronterizo se refiere a las características que la convierten, a pesar de sus dificultades, en una literatura atractiva para cualquier lector. Estas características consisten en "la búsqueda actual de las voces 'desaparecidas' del pasado: cultura popular, oralidad, escritoras mujeres, corrientes minoritarias sofocadas..." Así como a la ruptura de los marcos existentes que darán vida a expresiones nuevas que serán también transgredidas. En este punto es necesario distinguir la importancia que tiene la innovación en la producción literaria fronteriza y la inscripción de ésta en el sistema literario, pues si se considera que el sistema debe estar en un continuo movimiento, es necesario establecer un equilibrio entre el discurso social y los modelos descriptivos (Kushner, 2003: 139).

El equilibrio entre el discurso social y los tópicos, entre realidad y ficción, está determinado "por el entendimiento global del discurso de una época en sus aspectos formales, pero también ideológicos y pragmáticos" (Kushner, 2003: 141). En este sentido, es necesario deconstruir símbolos, costumbres, tradiciones, como lo hacen los escritores fronterizos, y promover nuevos conceptos para construir un "espacio polifónico de confrontación ideológica" como el que se erige en la frontera México-Estados Unidos, donde la forma interdiscursiva de los textos literarios garantiza, de igual manera, un complejo sistema de estructuraciones y "la puesta en imagen de diferentes problemáticas sociales" (Cros, 2003: 168-167).

Si logramos adentrarnos en los complejos fenómenos bajo los cuales se fundan la literatura de la frontera norte de México y la literatura chicana del sur de Estados Unidos, encontraremos diferencias realmente considerables, no sólo en sentido estilístico, sino también, y, principalmente, en la conformación de su sistema literario regional y en la concepción de su realidad fronteriza. De tal forma, resulta necesario elaborar una distinción intercultural entre ambas literaturas liminales y posmodernas para: 1) definir las variables estilísticas y

lingüísticas que me permitirán realizar el análisis comparativo, tomando como eje el espacio en el que se inscriben los textos pues en la escritura chicana predomina el espacio ideológico; mientras que en la escritura fronteriza el espacio urbano. 2) afirmar que no se puede hablar de *literatura fronteriza* en general, como algunos críticos lo han hecho, pues eso implicaría desmerecer, o invalidar, la labor de alguna de las partes.

Las variables que voy a considerar para analizar la escritura chicana son aquéllas que se relacionan con la construcción del sujeto chico y con los procesos psicosociales y lingüísticos que repercuten en la forma como se representan ante el otro. Una representación que incluso llega a ser teatral pues el sujeto chico tiene la particularidad de ser concebido a través del insulto, de la violencia, de la opresión y de la dominación cultural. Mientras que, como se ha visto, el sujeto transfronterizo no incurre en procesos de formación identitaria tan complejos, por lo que las variables a analizar en la escritura fronteriza se refieren principalmente al fenómeno urbano, las características del espacio líminal, la reconfiguración social de la mujer y la materialidad de su cuerpo como agente activo de la economía.

Otra variable que analizaré es la utilización de un lenguaje particular que se constituye a partir de la hibridación de dos culturas, de dos idiomas, que se conoce como *spanglish*, lenguaje institucionalizado por los sujetos liminales, chicanos y transfronterizos para representar una realidad propia con referentes simbólicos particulares. El *spanglish*, en este sentido, es una de las variables que comparten ambas escrituras liminales y que ejemplifica el pensamiento posmoderno y la dualidad fronteriza en la que incurren estas comunidades. Finalmente, también abordaré la naturaleza del sujeto en el análisis literario fronterizo, pues al considerar la construcción del sujeto en ambos lados de la frontera como un elemento indispensable para entender la conformación cultural y artística de la frontera, también es indispensable entender cómo

los sujetos, llámense autores, actantes, narradores, configuran y participan en los textos literarios. Esta perspectiva es meramente contextual, por lo que se debe considerar "la tematización literaria de lo que hemos llamado las instancias correlativas al sujeto, a saber, la subjetividad, el inconsciente, el yo, la interioridad y la identidad" (Krysinski, 2006: 283).

Performatividad discursiva en la literatura chicana

La literatura chicana de los estados fronterizos de Estados Unidos se conoce como "literatura de la frontera, escritura fronteriza o de frontera y crítica en la frontera". Es una literatura producida, principalmente, por escritores y críticos chicanos, que ha provocado cambios sustanciales en la articulación social de sus comunidades dentro de la sociedad estadounidense, gracias a un esfuerzo por preservar sus orígenes, a una necesidad por denunciar las actitudes xenófobas de las que son víctimas, y a forjar un espacio de igualdad y de respeto dentro de su comunidad. Esta situación ha provocado un resquebrajamiento "en el discurso monolítico de la American Literature" (Tabuenca, 2003: 393), pues la literatura chicana tiene la particularidad de distinguirse del resto de lo que se hace en el sistema literario estadounidense, ya que sus raíces culturales delimitan su unicidad así como los temas que la definen como tal.

La literatura chicana es propia de un grupo minoritario de los Estados Unidos que utiliza una estrategia de representación conocida como performatividad para personificarse como sujetos mediante una imagen construida en el imaginario colectivo líminal. El poder performativo chico combina una serie de estrategias mediáticas y artísticas que contrarrestan el abuso de poder estadounidense, pues hace plausible la vulnerabilidad de su

comunidad—color de piel, idioma, tradiciones—através de acciones teatrales que enfatizan los rasgos raciales por los que son sometidos y subyugados. Este acto de simulación casi mimético e incluso teatral denominado *performance* tiene una relación directa con el ritual, sobre todo en los artistas fronterizos, pues reproducen eventos pasados, mientras que los futuros son velados por el acto mismo. Es decir, toman elementos indígenas, religiosos, e incluso de la cultura consumista estadounidense para realizar una crítica performativa —en la que, desde una perspectiva posmoderna, confluyen disciplinas artísticas complementarias como el video, la instalación, la fotografía, el cuerpo mismo—, mediante la que transforman su entorno, rompen con los contextos previos, e inauguran la posibilidad de generar contextos futuros. La performatividad, entonces, “tiene su propia temporalidad social dentro de la cual sigue siendo efectiva gracias a los contextos con los que rompe” (Butler, 1997: 71).

Es indispensable entender la performatividad como un acto que se renueva constantemente puesto que el lenguaje no tiene ninguna restricción ni por quien lo predica ni por el contexto en el que se genera. Un claro ejemplo de esto es precisamente la construcción fantástica de la realidad en la que incurren los artistas fronterizos, donde muchas veces la realidad se ve superada por la ficción. Esto no significa que la situación del migrante, vista desde los ojos de los artistas sea ficticia, sino que “en la medida en que un imperativo es “representado” y no “realizado” fracasa en su intento de ejercer el poder de construir la realidad social” (Butler, 1997: 116). El fracaso del performativo, según Derrida, es la condición de su posibilidad, “la fuerza misma y la ley de surgimiento”. He aquí la contradicción en la que incurre la performatividad, según la cual “un acto de habla que en su propia actuación reduce aquel otro acto que intenta realizar” (Butler, 1997: 141), lo que permite continuamente resignificar la influencia de una cultura sobre otra, el dominio del hombre sobre la mujer (y viceversa), los discursos xenófobos y

homofóbicos, como lo hacen la mayoría de los artistas fronterizos.

El *performance* tiene diferentes manifestaciones según el propósito o el efecto que deseé generarse, estas pueden ser acciones elocutivas, gramaticales e incluso silenciosas, tal como afirma Butler: “Una orden puede ser tan eficazmente ejercida mediante el silencio como mediante su formación verbal explícita. Infiero que incluso una conducta silenciosa podría valer como preformativo lingüístico en la medida en que entendamos el silencio como una dimensión constitutiva del habla” (Butler, 1987: 172). Es evidente que el silencio ha sido un preformativo [anterior a] constante en el caso de la comunidad mexicoamericana —e incluso de las mujeres y los homosexuales— para hacerse de una voz dentro de la sociedad que los opprime, que en un principio simulaba un tipo de sujeción y que posteriormente se convirtió en resistencia pacífica. Esta lucha silenciosa que conlleva un acto de poder, transformó la forma de hacer política, pues lo que antes era una representación se convirtió en la forma de ejercer el poder mismo.

Los chicanos han aprovechado el acto performativo para incorporarse a la comunidad estadounidense, gracias a un refinado sentido para reproducir actitudes y conductas. Esta reproducción —o imitación— les ha permitido pertenecer a ambos lados de la frontera e identificarse como minoría, a pesar de las desventajas que esto trae consigo, como la dificultad para establecer vínculos con otras personas ajenas a su comunidad. En este sentido, la literatura chicana reivindica al migrante como sujeto bilingüe e intercultural que ha sabido replantear su situación fronteriza, desde donde tiende puentes para resarcir la herida abierta que existe entre el tercer y el primer mundo, pues justo en medio de estos dos es donde surge un tercer país que conforma, como menciona Anzaldúa, a *border culture*: una cultura metafórica narrada desde el Primer Mundo.

Ubicar los inicios de la literatura chicana resulta complicado, pues

algunos historiadores, como Juan Bruce-Nova, se remontan a la época de la conquista española, afirmando que en las crónicas y las historias de los primeros colonizadores se fundamentan los relatos chicanos (un ejemplo de esto puede ser *Naufragios* (1542), de Álvar (o Álvaro) Núñez Cabeza de Vaca). Otros afirman que con la aparición de poemas, cuentos y otros textos en publicaciones estadounidenses, durante los siglos XIX y XX, se gesta un movimiento literario diferente al que se hacia en esa época, cuya manifestación implica una afirmación identitaria frente al otro. Esta afirmación identitaria también es resultado de un complejo proceso formativo o constitutivo de los sujetos, que desde la óptica butleriana significa aludir a la presencia del otro, aunque sea mediante insultos, para darle cierta participación social al sujeto referido, en este caso al sujeto chicoano. Las implicaciones políticas y sociales, así como los alcances de dicha participación dependerán en gran medida de la "agencia" (acto con consecuencia) del sujeto aludido. Al respecto Butler afirma: "Los términos con los que se nos llama son raramente términos que nosotros hemos elegido...; pero estos términos que nunca elegimos realmente son la oportunidad de algo que podríamos seguir llamando agencia, la repetición de una subordinación originaria con otro propósito, un propósito parcialmente abierto" (Butler, 1997: 68).

La escritura chicana, como la comunidad chicana, se origina en el momento de su colonización cultural, pues a través del insulto les empiezan a construir una identidad que exaltaba aspectos aislados y momentáneos de su realidad (como el hecho de llamarlos frijoleros, borrachos, holgazanes, etc.), la cual posteriormente se transformó en una movimiento cultural (en contra del racismo imperante) y, por ende, en una comunidad con voz propia en todo Estados Unidos que ha sabido aprovechar las expresiones artísticas como el teatro, la literatura, la pintura, el performance, así como los medios de comunicación, para mantenerse unida y darse a conocer en otras latitudes.

El insulto "es una de las primeras formas de agravio lingüístico que uno aprende". Pero la interpelación del ofendido depende del insulto y de la forma como se pronuncia, puesto que "al ser llamado por un nombre se le ofrece a uno también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social" (Butler, 1997: 17). Si el insulto y el repudio son una forma de constitución de sujeto, pues al momento de insultarlo le dan una voz diferente a la del discurso colonizador, este sujeto —mexicoamericano o transfronterizo— es diferente y está separado del común denominador, por lo que constantemente se enfrenta a una búsqueda de identidad fuera de sí mismo e incluso, paradójicamente, en el discurso dominante.¹⁵

Esta situación se justifica debido a un deseo de persistencia en el propio ser que "exige someterse a un mundo de otros que en lo esencial no es de uno (esta sumisión no se produce en fecha posterior, sino que delimita y posibilita el deseo de ser). Sólo persistiendo en la otredad se puede persistir en el 'propio' ser" (Butler, 1987: 39). De tal manera, no nos podemos oponer al poder que supone nombrar algo, pues muchas veces dependemos de eso para hacernos presentes. Es decir, el chicoano no sería chicoano, si los estadounidenses y los mismos migrantes mexicanos no hubieran construido todo un sistema institucionalizado del pocho, del pachuco y/o del Spanglish.

Aunque, si bien es cierto, el poder de nombrar implica un sometimiento, este sometimiento, como afirma Butler, "consiste precisamente en esta dependencia fundamental ante un discurso que no hemos elegido pero

15 Es notoria la influencia del trabajo realizado por Emmanuel Levinas y Derrida sobre el lenguaje no-violento y la predicación como violencia en los textos de Butler, puesto que el primero afirma que un lenguaje no-violento no genera ningún tipo de actuación, mientras que Derrida afirma que "la predicación es la primera violencia": "En el límite, el lenguaje no-violento, según Levinas, sería un lenguaje que se privase del verbo ser, es decir, de toda predicación. La predicación es la primera violencia. Como el verbo ser y el acto predicativo están implicados en cualquier otro verbo y todo nombre común, el lenguaje no-violento sería en el límite un lenguaje de pura invocación, de pura adoración, que no profiera más que nombres propios para llamar al otro a lo lejos. Un lenguaje así estaría, en efecto, como lo desea expresamente Levinas, purificado de toda retórica, es decir, en el sentido primero de esta palabra que se evocará aquí sin artificialidad, de todo verbo... ¿Es posible un lenguaje puro de toda retórica?". (Derrida, 1989: 201)

que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia" (Butler, 2001: 12).¹⁶ Ciertamente, Butler lleva a fines prácticos la facultad violenta del discurso dominante para construir una crítica contra el falocentrismo occidental, basada en lo que ella define como *agencia* (un acto con consecuencias). Hablo de un término que me resulta indispensable para elaborar esta investigación, tanto por la ingerencia del insulto como por las implicaciones sexuales y de género de las que Butler hace su objeto de estudio al afirmar que "el acto de reconocimiento se convierte en un acto de constitución", puesto que "la llamada trae al sujeto a la existencia" (Butler, 1997: 50).

La cuestión que falta resolver, siguiendo a Butler, es si la agencia del lenguaje es igual a la agencia del sujeto. Es decir, podemos afirmar que un acto con consecuencia producido por el lenguaje tiene el mismo impacto que uno producido por el sujeto. En el caso de la comunidad fronteriza no es lo mismo, puesto que "desligar el acto del habla del sujeto soberano permite fundar una noción alternativa de agencia —y de responsabilidad— que reconoce que el sujeto se constituye en el lenguaje". Entonces, ¿la responsabilidad de constituir un sujeto chico recae en la comunidad estadounidense —ya sea por la predicación como primera violencia o porque la llamada trae al sujeto a la existencia—, o en la comunidad mexicoamericana? Definitivamente este acto con consecuencia recae sobre los mismos chicanos pues son ellos quienes, a través de la performatividad discursiva, se constituyen como minoría en el lenguaje mismo, ya que "aquel que actúa opera desde el principio dentro de un campo lingüístico de restricciones que son al mismo tiempo posibilidades" (Butler, 1997: 37).

En consecuencia, no se podría hablar de literatura chicana si no se considerara la historia de su comunidad, pues "los criterios de una historia

16 Me refiero al sometimiento como sujeción, donde "la "sujeción" es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto. Ya sea a través de la interpellación, en el sentido de Althusser, o a través de la productividad discursiva, en el sentido de Foucault, el sujeto se inicia mediante una sumisión primaria al poder" (Butler, 2001:12).

de la literatura en el seno del discurso social de un periodo cronológico se integra a su historia cultural" (Kushner, 2003: 139), pues el discurso que se le ha impuesto a los chicanos es el que representan continuamente en su literatura, algunas veces de manera trágica, otras de forma irónica, por lo que se puede afirmar que la *border literature* o *border writing*, rompe con las escrituras monolíticas, y su temática se refiere a la diferencia desde una óptica híbrida, "autohistórica", mediante la cual representa la historia de forma circular, en vez de lineal, lo que le permite infringir tanto los límites temáticos como estéticos de la literatura.

La "prehistoria" de la literatura chicana se remonta a la firma del Tratado de Guadalupe: "a la época del gran zarpazo que en 1848 cercenó a una república en germen la mitad de sus territorios" (Perucho, 2001:13), pues a partir de que se divide el territorio se gesta una región con diferentes necesidades de expresión, cuya primera intención fue mantener informados a su habitantes de lo que sucedía entre uno lado y otro de la frontera, así como preservar las costumbres mexicanas en el "territorio perdido" mediante la tradición oral, las historias épicas y míticas. Los artistas hacen uso de esas historias para recrear sus obras, como sucedió con la música o la dramaturgia chicana. En este sentido, tanto las bandas, como las compañías de teatro, andaban de un lado a otro de la frontera, pues las historias, ya fueran actuadas o cantadas, conformaban el imaginario colectivo del chico:

Corridos first became widely used along the South Texas/Mexican border during the early conflict between Chicanos and Anglos. The corridos are usually about Mexican heroes who do valiant deed against the Anglo oppressors. Pancho Villa's song, "La cucaracha", is the most famous one... The ever present corridos narrated hundred years of border history, bringing news of events as well as entertaining. These folk musicians and folk songs are our chief cultural mythmakers, and they made our hard lives seem bearable. (Anzaldúa, 1999: 83)

Posteriormente, la temática chicana dio un giro y se abocó a lo político: racismo, desigualdad, inserción del mexicano a la cultura estadounidense, entre otros. Un claro ejemplo de este trabajo fueron las compañías teatrales y las carpas que viajaban entre un pueblo y otro de la franja fronteriza, ya fuera con un trabajo dogmático (teatro) o lúdico (carpa), para unir a la comunidad chicana que compartía el idioma, las tradiciones y las costumbres, lo que servía para reforzar “la conciencia étnica en un territorio hostil”. Todas las obras estaban escritas en español, casi siempre eran comedias y estaban acompañadas de música en vivo lo que “permittió que los espectáculos tuvieran gran popularidad, especialmente cuando encaraban la crítica a las instituciones y a las prácticas estadounidenses y a veces también a las de México” (Maciel, 2003: 317).

Un ejemplo tangible de la influencia que tenía el teatro en la comunidad chicana fue la creación del Teatro Campesino, encabezado por Luis Valdez, que empezó como parte del movimiento sindical campesino de esa época para, posteriormente, independizarse con la intención de abarcarmás sectores de la población, lo que dio pie a la creación de otras compañías chicanas cuyo principal objetivo era llegar a toda la comunidad mexicanoamericana: “El teatro theater debe ir al pueblo *should go to the people* y no *and not* el pueblo *the people* al teatro *to the theater*” (Rodríguez, 1976). Por consiguiente, la performatividad chicana, dejó de ser un acto de habla para convertirse en un acto de insurrección que desechaba los términos básicos de la modernidad —“los universales”: justicia, libertad, igualdad— que excluyen a los grupos diferentes (ya sea por su raza, género, preferencia sexual), como menciona Valdez, en una publicación llamada los *Cuadernos del pueblo*, dedicada al Teatro Chicano: “la vida cotidiana es comida para el pensamiento”, por lo tanto “nada representa mejor el trabajo del Teatro Campesino (u otros teatros chicanos) que el acto. Los actos nacieron de la realidad de los campesinos en huelga, en Delano, California en 1965” (Rodríguez, 1976: 6).

El primer autor en abordar la *border literature* con estilística chicana (bilingüismo, humor, añoranza) fue Daniel Venegas en su novela *Las aventuras de Don Chipotle o cuando los pericos mamen* (1928). Pero no es sino hasta los años sesenta, con la creación de la editorial chicana Quinto Sol (1967), que surgen los primeros libros que agrupaban el trabajo literario chicano para difundirlo de manera masiva; un ejemplo de ellos es la publicación de la primera antología chicana: *El espejo/The Mirror* (1969), de Octavio Romano y Herminio Ríos. En los años sesenta, la temática de la narrativa chicana (hablando particularmente de novela, poesía y dramaturgia) se abocó al lamento, la cólera, la nostalgia e incluso a la recuperación selectiva de la historia, la mitología y la tradición popular mexicana, enfatizando la condición familiar, las raíces campesinas o el barrio, puesto que el barrio conformaba el núcleo familiar de muchos jóvenes que, al no encontrar apoyo dentro de sus familias, se refugiaban en los amigos de la zona, quienes cuidaban e incluso morían por el bienestar de sus compañeros.

La literatura chicana de esta época propició que los migrantes reinventaran sus raíces y se apropiaran de referentes culturales (los héroes de la Revolución Mexicana, las figuras indígenas, el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl, los charros, la Virgen de Guadalupe), que les permitieron construir un proyecto diferente de nación. En este sentido, la reinención mítica ha jugado un papel preponderante, puesto que sólo la simbología familiar que ellos comparten es la que les permite interactuar de manera frontal con la alteridad estadounidense, tal como lo ejemplifica Anzaldúa en su libro:

Today, la Virgen de Guadalupe is the single most potent religious, political and cultural image of the Chicano/ mexicano. She, like my race, is a synthesis, of the old world and the new, of the religion, and culture of the two races in our psyche, the conquerors and the conquered. She is the symbol of the mestizo true to his or her indians values. La cultura chicana identifies with the mother (Indian) rather with the father (Spanish). Our faith is rooted in indigenous attributes, images, symbols, magics and myth. (Anzaldúa, 1999: 52)

A finales de los setenta, la literatura chicana deja de lado la influencia indigenista del México posrevolucionario y, en muchos casos, también los símbolos míticos a partir de los cuales se identificaron como comunidad (la Virgen, los volcanes, Aztlán). En su lugar empiezan a jugar con los espacios y las formas, debido a que la literatura chicana conceptualiza la frontera para recrear metáforas psíquicas y físicas, y para establecer puentes entre sus culturas que les permitan transitar libremente entre un lado y otro: "In the last two decades, however, the relational understanding of Chicana's literary expression has served to introduce a new paradigm which counteracts models of exclusion: the borderlands which functions as flow from and to inner and outer spaces" (Cáliz-Montoro, 2000: 11).

En menos de una década, la literatura chicana se consolida gracias a un mayor número de autores, temáticas y público. Algunos siguieron con el discurso nacionalista, mientras otros crearon un discurso posmoderno. A partir de los años ochenta, las representantes más destacadas de la literatura chicana son mujeres, debido al papel que la mujer tiene dentro de la sociedad mexicano-americana, puesto que en la mayoría de los casos es quien se encarga de transmitir, de manera oral, las tradiciones de generación a generación. En el caso de las escritoras chicanas y mexicanas esta tradición se transcribe al papel y empiezan a escribir sobre su cotidianidad con un lenguaje directo, y a expresar sus necesidades —incluidas las eróticosexuales. Sus historias transitan entre lo social y lo individual, donde se observa un distanciamiento de la figura masculina y una mayor inclinación lesbica en varias de ellas:

Las chicanas tratan de reconciliar un conflicto generacional donde lo tradicional choca con la realidad. Muchas han decidido excluir a los hombres de sus vidas, ejerciendo mayor independencia, transformando viejas nociones de intimidad, amistad y compromiso. Aunque autoras como Cherrie Moraga han creado espacios para lesbianas, un gran porcentaje de la población

considera que el tema es subversivo. Las visiones no tradicionales continúan siendo criticadas, y la ignorancia fomenta la homofobia. (Valle, 2000: 30).

A finales de los ochenta, con el libro de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera* (1987), se "conceptualiza" la temática fronteriza dentro de la literatura chicana. Hablar de la "conceptualización" de la temática fronteriza implica retomar los complejos procesos mentales que constituyen al sujeto chico y elevarlos a las imágenes, a la construcción de metáforas que reproducen conceptos más que lugares. Evidentemente, las posibilidades de representación son amplísimas pues abarcan tanto un lenguaje como una conducta —el cuerpo mismo—, que los sujetos chicanos utilizan como una manera de representarse y que les permite transmutarse y generar un acto "que no es forzosamente ni únicamente reproductivo o repetitivo" sino que también debe servir "para nombrar la representación de una noche, la sesión, una exhibición, una performance" (Derrida, 1989: 82). Sin embargo, si este acto no genera ningún tipo de efecto en su interlocutor, entonces no es efectivo. En el caso de la literatura chicana se puede afirmar que ha sido efectiva para su comunidad desde sus orígenes, habría que preguntarse si es efectiva para otras sociedades.

Gloria Anzaldúa es una de las principales representantes de la literatura chicana y tiene en su haber una gran cantidad de ensayos y poemas en libros como *Borderlands/La Frontera* (1987), *Making Face, Making Soul. Haciendo caras* (1990) y *This Bridge We Call Home* (2002). Además de Anzaldúa, existen otras escritoras que trabajan en la misma línea temática y estilística como Margarita Coto-Cárdenas, Pat Mora, Cherrie Moraga, Lucha Corpi, Veronica Cunningham, Carmen Tafolla, Helena María Viramontes, Ana Castillo, Emma Pérez, Sandra Cisneros, Denise Chávez, Selfa Chew, Carla Trujillo, entre otras. Mientras que los escritores chicanos más relevantes son Rudolfo Anaya, Tomás Rivera, Rolando Hinojosa, Alejandro Morales, Ron Arias, Arturo Islas, James

Carlos Blake, entre otros.

Existe una diferencia visible entre la escritura chicana femenina y la escritura chicana masculina, esta reside en la posición del hombre y la mujer en la sociedad. Es decir, el hombre chico, consciente de su condición de migrante, enfrenta al sistema; la mujer chicana, desde la invisibilidad de su sexo, tiene un ojo crítico para referirse a la sociedad como a sí misma —al grado de caer en la indulgencia y en la abnegación, característica de la mujer mexicana—, tal como lo menciona Ana Castillo, escritora chicana:

I think that Chicano and Chicana literature reflect something very important about ourselves. Chicano men took issue with society as brown men, Catholic men, and poor working class men. They enter into a confrontation with society from the privileged view of a dialogue amongst men. "We are the men who have been treated badly by those men who are privileged." But the Chicana doesn't have any place at all to enter into a dialogue. So that's the first thing, having to make that assertion, that she can say anything at all, that she can critique society. But then she also does something that's very particular to Chicanas: to be openly self-critical and abnegating at the same time (Navarro, 1991: 115-116).

Esta no es la única diferencia que existe entre los/las escritores/as y las escritoras chicanas, hay otras que se refieren a la forma de percibirse como sujetos dentro del espacio subversivo donde se desarrollan, pues es necesario recordar que el sujeto chico se forma en la subordinación y la subordinación misma le permite tener continuidad, puesto que el migrante aprende a establecer vínculos —tender puentes como dice Anzaldúa— entre dos comunidades gracias a la dependencia que tiene con ambas culturas (la estadounidense y la mexicana), aunque no la reconozca. Esto significa que, según Butler, "el "yo" sólo puede emerger negando su formación en la dependencia, las condiciones de su propia posibilidad" (Butler, 2001: 21). Es decir, debe velar sus orígenes —en el sentido de cubrirlos para evitar la

sujeción por motivos raciales e incluso por preferencias sexuales—, separarse de sí mismo, e incluso no poder ser ellos. Situación que se observa en la representación chicana y en su performatividad discursiva:

At the same time, the Chicana writers frequently provide a complementary discussion of these social spaces, now from within—and resistant to—pressures of U.S. dominant culture. Here the tensions of migration are imagined from the other side, from the permeable border us assimilation and the more-difficult-to-transit spaces of racial discrimination (Castillo, Tabuena, 2002: 9).

Otro factor determinante en la escritura chicana es el desenvolvimiento corporal—formado por normas sociales específicas—, pues es particularmente significativo en la reproducción de conductas puesto que "ningún acto de habla puede controlar o determinar completamente los efectos retóricos del cuerpo que habla" (Butler, 1997: 250). De esta manera, el cuerpo como "fenómeno subjetivo" e impregnado de recuerdos que no han sido deconstruidos es un elemento clave en la materialidad femenina chicana —en su modo de andar, de hablar, de vestir y de comportarse con el otro—, que se percibe en el entorno donde se desarrollan y en las expresiones artísticas de su comunidad, resultado, en gran medida, de la "ansiedad colonizadora por la castración" (Colonizer-castration-anxiety) a la que se refiere Emma Pérez, escritora chicana:

They fear that Third World people will take from them what they stole and continue to steal—our language, our culture, so they can mirror themselves in us. Force us to become like them, just as the male symbolic order anxiously appropriates and denies the female for fear that he will be like her, without the powerful penis, without his dominant culture as the gauge for all others. Like eating fajitas at Jack-in-the-Box or nouvelle enchiladas. Appropriate from us to make us more palatable, to continue to conquer and colonize every part of our differences. (Perez, 1991: 177)

La actuación corporal, resultado de la agencia chicana, estimula el devenir social del sujeto interpelado que ha transformado su entorno para desarrollar una cultura minoritaria diferente a las ya existentes en el abanico estadounidense, que lucha por cambiar las conductas dolosas que han heredado de generación en generación, como es el machismo y la denigración femenina del sistema falocéntrico-heterosexual de sus conquistadores, según menciona Emma Pérez:

Perhaps we must begin by modifying our behavior to change destructive patterns today, immediately, with the hope of raising children who do not have to appropriate society's addiction in order to survive. The individual is responsible to the collective, after all. To heal oneself within the collective heals the collective. But that is only one small integral step. There is much more to do. (Pérez, 1991: 175)

"Materialidad de los cuerpos" es un término que Judith Butler acuña en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, que se refiere a reconcebir la materialidad "como el efecto del poder": "proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el "yo" hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo" (Butler, 2002: 18). Claro está que la intención de Butler es deconstruir el sistema falocéntrico-heterosexual y darle cabida a otras formas de vivir la sexualidad como pueden ser la homosexualidad, el travestismo o transexualismo.¹⁷ En el caso de esta investigación, hacer tangible la materialidad del cuerpo —textual y literario— de los/las escritores/as/as chicanos/as (y transfronterizos) corresponde a

17 Hacer uso de la teoría de Butler para aplicarla a la comunidad chicana —e incluso a la mexicana— resulta inconsistente si tomamos en cuenta el atraso educativo y legislativo que existe en la comunidad mexicoamericana referente a la diferencia de género, principalmente; sin embargo, deben destacarse ciertos aspectos de su pensamiento, pues son cruciales para el entendimiento y el respeto mutuo entre las personas de diferentes nacionalidades, etnias, preferencias sexuales y, sobre todo, de diferentes géneros o sexos.

explicar el efecto de poder que tienen como sociedad, cuyos intereses van más allá de erradicar la desigualdad sexual que tanto daño ha causado a las mujeres, producto de un sistema machista, e independientemente de las preferencias sexuales —que también tienen implicaciones sociales y políticas—, en el acceso a mejores condiciones de vida dentro de la comunidad donde se desarrollan.

Para abordar el tema de la materialidad, Butler nos lleva de la mano, primero cuestionando las diferentes posturas de género —principalmente del constructivismo, ya sea social o lingüístico, y del sexo como ficción—,¹⁸ y llega a la conclusión de que el constructivismo "niega la capacidad de acción, se impone por encima de la instancia del sujeto y termina suponiendo la existencia del sujeto que cuestiona". Un claro ejemplo es la construcción del sujeto chicoano, aunque no todo se puede reducir a un "monismo lingüístico", como afirma Butler, puesto que si el sujeto chicano es construido por la elocución únicamente, entonces estamos hablando de una performatividad divina "que da vida y constituye exhaustivamente lo que nombra", lo que es prácticamente imposible (Butler, 2002: 24). En este sentido, Butler propone una construcción alterna que implica "un retorno a la noción de materia, no como sitio o superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia" (Butler, 2002: 28).

Este proceso de materialización es tangible en la comunidad chicana, pues con base en la reiteración de normas —sociales, religiosas, sexuales— se materializan como minoría étnica en Estados Unidos: ya no existen como

18 El constructivismo social supone que "lo social anula lo natural", en este sentido, "el género es la significación social que asume el sexo dentro de una cultura dada". Mientras que el constructivismo lingüístico radical resulta una tautología pues implica la construcción de la construcción: "el "sexo", al que se define como anterior al género, será en sí mismo una postulación, una construcción, ofrecida dentro del lenguaje, anterior a la construcción...la construcción de la construcción". Finalmente, si el "sexo" desaparece mediante la construcción social y lingüística, entonces "es una ficción impuesta" o es "una ficción dentro de cuyas necesidades vivimos" (Butler 2002: 22-23).

inmigrantes, sino como una comunidad que demanda el respeto a sus derechos como ciudadanos estadounidenses. Esto no deslegitima el poder del lenguaje ni del performativo, se complementa, puesto que “un acto es en sí mismo una repetición, una sedimentación y un congelamiento del pasado que precisamente queda forcluido por su semejanza con el acto” (Butler, 2002: 28). Lo mismo sucede con la materialización del cuerpo: no es posible abandonar el discurso que constituye el “sexo” de los sujetos, puesto que, según menciona Butler, el sexo no es al género lo que femenino es a masculino, ni el género es anterior al sexo, ni el sexo es construido por el lenguaje: “Afirmar que el discurso es formativo no equivale a decir que origina, causa o compone exhaustivamente aquello que concede; antes bien, significa que no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no sea al mismo tiempo una formación adicional de ese cuerpo” (Butler, 2002: 31).

Definitivamente, el discurso, por sí solo, no origina ningún sujeto, le da poder a aquellos que lo requieren, en este caso a la comunidad chicana. Emma Pérez — transcribiendo lo que menciona Foucault en la *Historia de la Sexualidad*, sobre el poder que tiene el discurso para acceder al conocimiento (“through discourse power-knowledge is realized”) — afirma: “Language, after all, is power. Third World people know that to learn the colonizer's language gives one access to power and privilege, albeit controlled, qualified power” (Pérez, 1991: 165). Sin embargo, dicho poder no es suficiente para materializar los espacios de expresión que actualmente consolidan a la literatura chicana dentro del sistema literario estadounidense, también ha sido necesario crear un “cuerpo visible de trabajo”, tal como afirma Ana Castillo, escritora chicana, que los represente como artistas multiétnicos a lo largo y ancho de la frontera:

Just in the last twenty years we have established something that can be defined as a body of work that is very specifically Chicano and Chicana, which is unprecedented. I know that there have been Mexican Americans

in this century who have written, but that's not necessarily creating a body of visible work, which is what we're working toward now. We're also working in terms of multiethnic representation across the border. Who Chicanos are, who Mexican Americans are, is a very large “minority” that's been basically utilized as a means to help run the economy of this country, and who are primarily seen as invisible, along with Native Americans (Navarro, 1991: 115).

El arte materializa el discurso chicano mediante sus diversas vertientes, principalmente la pintura, la literatura y, en las últimas décadas, el performance. Los/las escritores/as/as chicanos/as, reclaman los espacios que han invadido los colonizadores y les exige que respeten los sitios de intersección, aunque para ello hayan tenido que aprender a escribir en su idioma: “We must write in accomplished English to legitimize our work. We must master the language of the colonizer before our studies are read. Gringos y gringas censure our real language which is often born from rage” (Pérez, 1991: 175-176).

El discurso chicano tiene coincidencias y divergencias entre sus diferentes actores, pues no todos concuerdan con la actividad política o con el arraigo de los mitos mexicanos. Por ejemplo, Selfa Chew, escritora chicana, afirma que ella no está dispuesta a “seguir glorificando el mito de los aztecas”, puesto que “mi pueblo es mixteca y los mixtecas nunca se dejaron conquistar por los aztecas”.¹⁹ Asimismo, Chew reconoce que debe redefinirse el significado de Aztlán,²⁰ no sólo como “una oposición a la opresión que se vive en Estados Unidos, una fuente de reafirmación”, sino que también “debe contemplar el hecho de que los aztecas tenían su propio sistema de opresión, de opresión de género y de opresión de clase, opresión de otros territorios que no aceptaban o no vivían en paz con los aztecas”.

19 Entrevista realizada a Selfa Chew el 16 de agosto de 2006 en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP).

20 El lugar sagrado de los chicanos —lugar primigenio de la cultura mexica—, y al que recurren consistentemente los artistas e intelectuales chicanos desde los años sesenta, cuando se gestó un movimiento social que promovía la inserción de programas académicos con temáticas chicanas en las universidades (véase capítulo 1, “Movimientos sociales”).

Chew, como muchos otros artistas e intelectuales chicanos, es consciente del reto que implica seguir escribiendo, seguir creando y buscando los medios para hacerse escuchar dentro de la comunidad estadounidense y mexicana,²¹ por lo que afirma que el intelectual chico debe revisar su discurso pues existen muchas otras formas de explicar lo chico:

Chico es un término tan extenso, incluye un grupo tan extenso de personalidades, no es lo mismo, de ninguna manera, Sandra Cisneros que Yolanda Leyva o que Emma Pérez... hay mujeres que definen su postura y su forma de luchar de muchas maneras. Hay desde los chicanos anarquistas hasta los chicanos que lo único que quieren es un lugar dentro del paraíso de Estados Unidos. Debemos respetar los programas de cada persona y de cada grupo, hasta que llegue el momento en que haya que revisar esos programas y crear otros acordes a cada persona. Además, existe el error de pensar que las personas más visibles son los líderes chicanos. Existen muchísimos líderes chicanos que no han sido reconocidos por los medios de comunicación masivos, precisamente porque sería un impacto para el público norteamericano.

El punto donde coinciden los artistas e intelectuales chicanos es en generar un "acto con consecuencia" que se vea reflejado en una mejor calidad de vida, con rasgos de resistencia pacífica y de performatividad para ganar espacios de expresión dentro de la sociedad estadounidense. La performatividad es el acto que le permite a los chicanos transgredir los convencionalismos sociales mediante la recreación identitaria y corporal de ellos mismos: "Los performativos no sólo reflejan condiciones sociales previas, producen además un conjunto de efectos sociales, y aunque estos no siempre son efecto del discurso "oficial", sin embargo influyen en el poder social no

21 La relación que existe entre la comunidad mexicana y la chico no favorece el intercambio sinérgico, puesto que desde de México se critica la actitud y la forma de comportarse de los chicanos, Selfa Chew afirma que no existe esta hermandad entre la gente puesto que "el llanto del chico es por la pérdida de su lugar dentro de la comunidad mexicana. No se nos acepta en México y tampoco en Estados Unidos, nos consideran personas ignorantes e inútiles. Y, en México, no se entiende, por ejemplo, el asunto del lenguaje".

sólo regulando los cuerpos, sino también formándolos" (Butler, 1997: 255).

La performatividad chico tiene alcances irreconciliables con la comunidad estadounidense puesto que no es compatible en ciertos términos, como justicia, democracia, igualdad, que "han sido articulados para excluir a aquellos que ahorareclaman precisamente el uso de esos términos" (Butler, 1997: 253). En este sentido, las limitaciones del poder performativo no permiten que los chicanos se apropien de los términos "universales", salvo reconduciéndolos desde la exclusión; es decir, los chicanos no están autorizados para expresarse, pero aún así lo hacen, puesto que tienen la autoridad para hacerlo, pues representan una minoría marginada significativa en cierta franja geográfica de Estados Unidos que ha consolidado una nueva forma de relacionarse con sus connacionales—mexicanos y estadounidenses—con un idioma particular—el *Spanglish*—que los diferencia del resto de las minorías existentes.

Fenómeno urbano en la literatura fronteriza

Artísticamente hablando, la frontera México-Estados Unidos es un sitio renovado por innovaciones estilísticas, algunas veces utópicas, que irrumpen el concepto de ciudad moderna y las normas que racionalizan la vida pública. En contraste, el espacio urbano liminal se erige como un centro desarticulado, resultado de su desarrollo acelerado, que sustituye los espacios de encuentro colectivo tradicionales (plazas, iglesias), por otros semiprivados (centros comerciales, barrios) que incentivan el consumo, el individualismo e incluso la inseguridad (García-Canclini, 1997: 40). La visión que se tiene de la frontera cambia según la hora, el barrio, quien la narra e, incluso, según el momento histórico. Lo que no cambia es la relación binacional que conforma una metrópoli transfronteriza capaz de transgredir los espacios prohibidos

y los espacios del arte, gracias al desplazamiento, como una forma de conocimiento que estimula los sentidos físicos y merma las estructuras.

El arte fronterizo irrumpió conscientemente el canon establecido, toma por sorpresa, a veces de manera violenta, al arte en general, pues, en algunos casos, también es una forma de hacer política, una forma de protesta y de denuncia. Las ciudades fronterizas son centros de opresión y de violencia, así como de liberación y de creatividad. Esta paradoja genera vacíos y rezagos, sobre todo legales, pero es gracias a estos vacíos que los artistas fronterizos conforman una geografía individual en la que va implícita la violencia hacia el otro. La violencia hacia el otro se entiende como la intimidación entre iguales, entre seres que comparten la frontera de ambos lados, e incluso entre conciudadanos, y permite dilucidar a través de las construcciones metafóricas, del lenguaje figurado, la historia de la frontera. Una historia, como ya se ha visto, álgida, disímil e incluso que ha desplazado "la opresión técnico-política hacia la falsa inocencia del discurso filosófico. Pues se ha creído siempre que las metáforas quitaban gravedad a las cosas y a los actos, los hacían inocentes" (Derrida, 1989: 125). Situación que no sucede en la escritura fronteriza, pues al ser la cultura mexicana una cultura lúdica, las metáforas sirven para reírse del otro, de uno mismo, para violentar, para ofender, para recrear y para construir una historia propia.

Los escritores fronterizos se apropiaron de las ciudades violentas como laboratorios para experimentar con las diferentes articulaciones culturales que ahí se gestan, para crear su propia historia a través de metáforas. Algunos, efectivamente recurren a la falsa inocencia del espectador gracias a la privatización del espacio público —que nada tiene que ver con la lógica moderna del arte—. Mientras que otros, a través de la subversión y del arte comunitario, debilitan las técnicas espectaculares, conforman una cultura propia a través de su escritura y enarbolan el desarrollo de la literatura regional.

Hablar de una región literaria en particular, sea el centro, sur o norte del país nos permite delimitar las expresiones artísticas de cada zona e identificar como heterogéneo un país rico en costumbres, tradiciones, creencias, signos identitarios y, por supuesto, lenguas, independiente de la centralización política y económica en la que estamos inmiscuidos como nación. Por tal motivo, no se puede hablar de una literatura nacional homogénea, puesto que cada estado experimenta diferentes conflictos e intereses que le dan vida a muchas de las historias que se narran en la literatura regional, pues sería irrisorio hablar de Ahuehuetes en el desierto de Sonora, o de mojados que diariamente luchan por sobrevivir en el DF. En este sentido, Humberto Félix Berumen, ensayista fronterizo que se ha dedicado a contextualizar y conceptualizar la literatura regional, principalmente la del norte, la define como:

[La literatura regional] se localizaría dentro de un espacio sociocultural determinado. Pero como el espacio es sólo el marco territorial donde tiene lugar el proceso de su gestación y circulación, es necesario identificar a la literatura regional como un sistema literario reconocible a partir de sus propias determinaciones sociales; es decir, a partir de sus mismas instancias de producción, reproducción y recepción. Esto es, como una unidad estructurada y organizada de manera particular. (Berumen, 2004: 75)

La importancia de establecer un sistema regional literario permite identificar ciertos parámetros de desarrollo nacional, en el que confluyen géneros y temáticas indistintamente e, incluso, coexisten sin necesidad de estar definidos como tales. Esto estimula la creación artística regional, que no se limita a copiar esquemas clásicos de expresión narrativa, como sucedió en el pasado, donde lo propositivo se hacía en el centro del país y se excluían expresiones "irreverentes" de regiones ajenas a una identidad nacional centralizada. Esta situación ha provocado que "la primera frontera

a la que se ve sometido un escritor de estas latitudes es la que corresponde a las dificultades para trascender los límites impuestos por el centralismo literario todavía vigente" (Berumen, 2004: 126).

La centralización de la cultura nacional ha restringido la difusión de la escritura fronteriza (entre otras), rica en contenidos, expresiones y voces, a pesar de que la frontera México-Estados Unidos se ha vuelto un lugar común, y de los esfuerzos aislados a nivel nacional para dar a conocer lo que se hace en el norte del país, los cuales han sido insuficientes para albergar la narrativa fronteriza.²² Aunado a esto, los escritores fronterizos enfrentan un grave problema que es la publicación, difusión y promoción de sus obras de manera nacional, pues no tienen acceso a las grandes editoriales establecidas en la ciudad de México, situación que limita el auge de jóvenes creadores regionales, quienes al no poder publicar en una editorial de prestigio del Distrito Federal, lo hacen en editoriales locales o incluso se autopublican. Evidentemente esto provoca que "la literatura de esta parte sigue siendo todavía marginal, sumida en el aislamiento y la falta de reconocimientos suficientes" (Berumen, 2004: 127).

La literatura de la frontera norte logra conjuntar en un sistema regional varias literaturas menores y marginales debido a que la "rearticulación de la literatura regional [es] mucho más extensa que la que ofrece cada estado fronterizo en particular". En este sentido, hablar de una región geográfica

22 En 1985 se creó el Programa Cultural de las Fronteras que pretendía "apoyar a las ciudades de la frontera norte para que se hicieran propuestas que rescataran y destacaran 'los valores y tradiciones nacionales'. En algunos lugares el proyecto significó una aceptación, por parte del centro, de que en la frontera también se hace cultura. Sin embargo, "para otras plazas como Tijuana y Hermosillo, la preocupación principal del programa era 'nacionalizar' a los habitantes de la frontera norte del país, a quienes todavía a mediados de los ochenta consideraban como una población 'desculturalizada' en peligro de ser absorbida por la cultura anglosajona" (Tabuenca, 2003: 404). En la década de los noventa, la Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) financió y promovió la colección "Letras de la República", con la intención de elaborar una antología literaria por cada estado de la república. Sin embargo, por cuestiones que se desconocen, la elaboración de las antologías no se ha concluido y sólo se han elaborado algunas, entre las que podemos encontrar aquellas de los estados fronterizos de Baja California, Sonora, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. (Berumen, 2003: 102)

permite descentralizar las expresiones artísticas que, en muchos de los casos, sólo habían repercutido en la Ciudad de México, como es el caso de la literatura fronteriza, donde "la región geográfica que sus textos estarían proponiendo sería el norte fronterizo como un lugar que enfatiza el proceso de descentralización en México y el paso a nuevas producciones culturales en el norte" (Tabuenca, 2003:423).

Analizar la escritura fronteriza a partir de la explosión demográfica y territorial de las zonas urbanas, cuyo crecimiento horizontal, desigual, propio de la posmodernidad, permite, 1) yuxtaponer el campo literario y el campo sociopolítico, mediante un estudio sistemático e intercultural de la frontera literaria; 2) exponer las relaciones que se establecen entre el ciudadano y el entorno urbano, diferenciando principalmente entre la visión masculina y la necesidad de conformar un espacio femenino; 3) resaltar la relevancia de la literatura como crónica de la experiencia fronteriza, distinguiendo entre la ficción y el testimonio, mediante los mecanismos de figuración estética, y 4) establecer cómo interactúan las artes en la conformación del sujeto transfronterizo y de la cultura de la frontera norte de México.

Este análisis abarca la estilística literaria liminal propia de cierto sector fronterizo (noreste de México: Tijuana y Ciudad Juárez) que innova una geografía artística rica en propuestas cuyo punto de partida es el espacio/tiempo que divide a un país del otro. La distancia o la proximidad entre ambos países está definida por elementos que intervienen concretamente en el desarrollo como la economía, la cultura y la política; sin embargo, los/las escritores/as fronterizos abordan la diferencia en tiempo y espacio, entre un país y otro, mediante la descripción de los lugares, de las ciudades, de la aplicación de las leyes, del estado de gobernabilidad e ingobernabilidad, entre otros factores; así como con la inscripción de sus tradiciones en la descripción psicológica de sus personajes y el desapego de la cultura que no

les pertenece, pero en la que están inmersos gracias a la facultad que tienen como sujetos transfronterizos.

La elección del tema responde a la necesidad de interpretar el movimiento de las fuerzas urbanas que se gestan en la frontera, a partir de ciertas temáticas recurrentes en los/las escritores/as norteños, como el concepto transfronterizo, la noción de la frontera y el cruce cotidiano, la riqueza sensorial y emocional, la noción del tiempo, del espacio, de la distancia y de la velocidad. Estas temáticas establecen dicotomías fundamentales entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado, lo espectacular y lo político, lo masculino y lo femenino, indispensables de considerar a la hora de analizar cuestiones como la desigualdad, la explotación, la opresión, la frustración. Así, la transgresión artística, la transición liminal, la libertad creativa y la conformación de nuevos lenguajes urbanos, ya sean verbales o visuales, se relacionan con la forma como cada escritor/a aborda las imágenes, pues “sólo la fenomenología —es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen” (Bachelard, 2006: 10).

La literatura de la frontera surge y se consolida en los años setenta, sobre todo en las ciudades fronterizas más importantes (Tijuana y Ciudad Juárez). La escritura fronteriza participa en la conformación cultural del norte y da fe del desarrollo histórico de la zona, de ahí que exista una relación directa entre lo que el artista genera y la región donde vive —no necesariamente tiene que ser la región donde nació—. En este sentido, el escritor reinventa cada espacio y momento de la vida regional y “privilegia la recreación de la cotidianidad, sin caer en el costumbrismo provinciano de épocas pasadas” (Tabuenca, 2003:414), mediante la figuración de sus experiencias diarias y de la forma en cómo las manifiesta e interpreta.

La discusión y el estudio de la *literatura de la frontera norte* o de la *literatura fronteriza* empiezan a finales de los ochenta. El primer nombre que se le dio fue “narrativa del desierto”, basándose únicamente en accidentes geográficos de la zona y en la relación que existía entre el escritor y su medio. Este término no se ajustó a las necesidades de la frontera puesto que, como menciona Eduardo Parra, escritor fronterizo, “el norte de México no es sólo simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y con la cultura de los gringos, extraña y absorbente” (Parra, 2003: 40).

Posteriormente se le denominó “literatura de la frontera norte de México” o “literatura fronteriza”, ya que estaba conformada por los/las escritores/as nacidos o radicados en los seis estados fronterizos e incluso en otras ciudades norteñas como Hermosillo, Chihuahua, Monterrey o Saltillo. Existen varias versiones sobre cómo y qué constituye la literatura de la frontera, algunas más estrictas que otras en el sentido de que sólo se considera a los/las escritores/as que nacen y escriben sobre la frontera norte de México; mientras que las más laxas admiten a escritores y temáticas diversas que se relacionan y se gestan en y desde la frontera. En este sentido, una de las características principales de la literatura de la frontera norte de México es la representación del espacio urbano, como tema de análisis y forma narratológica.

El fenómeno urbano liminal caracteriza a la literatura norte de México, pues ésta se escribe en/desde la frontera y no sobre la frontera. De tal forma, el espacio urbano es el personaje que da cuenta de los modos de escritura más significativos del momento histórico actual a través de un discurso no necesariamente textual que abarca el graffiti, las pintas callejeras, los letreros, los espectaculares e incluso los modismos lingüísticos (uso del *Spanglish*); y da fe de la cultura material posmoderna en la que se gestan las crónicas urbanas,

muchas veces caóticas, otras dramáticas y casi siempre irónicas, pues el espacio es “un lugar practicado”, “un cruce de elementos en movimiento” donde se puede “leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten” (Augé, 1999). En este sentido, la ciudad es una parte del sistema representado por el imaginario social que conjuga sus elementos para recrear la escenografía que permite dramatizar las historias narradas en/desde la frontera, pues la ciudad se erige como un “territorio retórico”: “un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios” (Augé, 1999); por lo que, la performatividad del espacio urbano ejemplifica el tránsito de sus habitantes entre lo inalterable y lo efímero de la alteridad porque los sujetos transfronterizos viven, por lo menos una parte de su tiempo, fuera de su territorio, y las definiciones de lo “empírico y lo abstracto” dependen, en gran medida, de la “lógica del exceso” (o la sobremodernidad), que, según Marc Augé, está constituida por “el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo”, y presenta diferentes repercusiones en el comportamiento individual y grupal de una sociedad debido a que los medios y la tecnología juegan un papel predominante al momento de abordar las identidades culturales y los movimientos artísticos contemporáneos, pues estimulan el proceso de superación, de ruptura y de novedad.²³ Así como la persistencia de una cultura o discurso dominante, gracias a la conformación de individuos pasivos, “una individualización que tiene que ver sin ninguna duda con el desarrollo de los medios de comunicación” (Augé, 1999). Con

los medios de comunicación y el uso de la tecnología, principalmente de Internet, cada comunidad genera una identidad propia y un estilo de vida por copiar. Cada comunidad erige nuevas fronteras, resquebraja las anteriores y segmenta las poblaciones. Cuando la vida privada se confunde con la pública, se pierde la visibilidad de los que están del otro lado de los límites, de la red, de las fibras ópticas, pues el deseo de regularlo todo desde lejos, incluyendo el trabajo en casa y, desde luego, el consumo, el juego, las relaciones sociales y el ocio”, provoca que el espacio habitado se conciba “a la vez como receptor y distribuidor, como el espacio de recepción y operaciones” (Baudrillard, 2002: 190).

La configuración de estas nuevas identidades migrantes rompe con las características de las identidades modernas, las cuales eran territoriales y casi siempre monolingües, debido a que estaban subordinadas a una región o etnia dentro de una nación, aunque en Latinoamérica existen muchas zonas indígenas con lenguas diferentes al español. Estas comunidades indígenas, al estar enmarcadas en un espacio global, han aprendido a convivir con las sociedades posmodernas tranterritoriales y metalingüísticas, que se estructuran desde la lógica de mercado, con un alto riesgo de desconocer sus propios orígenes: “In the meantime, millions of Mixteco, Oaxacans and Indians from Jalisco and the Yucatan are very quickly becoming superficially similar to millions of white, Asian and African-American youth—a host generation that itself is increasingly illiterate, unskilled and ignorant of so much about the institutions and the very nature of its own country” (Davis, 2003: 140).

Gracias a la lógica del exceso, las ciudades, sobre todo las fronterizas, se vuelven más complejas e impersonales, por lo que el reto ético para las sociedades de información consiste en evitar que los individuos informados actúen de manera indiferente o que se conviertan en individuos instruidos pero crueles; así como en evitar la apatía y el adormecimiento de nuestros sentidos:

23 Algunos sociólogos de principios del siglo XX desarrollaron una teoría de la etnicidad donde afirmaban que “los grupos étnicos sólo existirían durante un periodo de transición, mientras se iban asimilando a la cultura dominante de sus nuevos terruños, proceso que, según se esperaba, quedaría concluido en la tercera generación. Esta teoría presuponía que los migrantes y sus descendientes seguirían teniendo pocos vínculos con sus países de origen y que perderían contacto con sus viejos parientes y amigos. Pero los migrantes de finales del siglo XX tienen muchas más posibilidades que los del XIX de seguir en estrecho contacto con el mundo del que proceden” (Barfield, 2000: 205). Este contacto se mantiene, en gran medida, gracias al fácil acceso que muchos migrantes tiene a las telecomunicaciones, las cuales les permiten estrechar los lazos con los del “otro lado” de la frontera.

evitar que nos convertamos en autómatas insensibles ante las necesidades de las sociedades actuales.²⁴ Para lo cual es necesario buscar el principio redentor de la inamovilidad, una de las características de las artes en general, que consiste en nombrar aquello que aún no tiene nombre, especialmente en el teatro, la crónica o la narrativa corta, géneros comúnmente utilizados por los/las escritores/as de la frontera, mediante los que el arte adquiere cierto prestigio debido a que la capitalización de lo estético, tanto como valor monetario como cultural, permite cotizar a aquellos artistas/escritores que reproducen su entorno físico desde una perspectiva simbólica. En este sentido, el espacio de escritura que los artistas fronterizos habitan se divide en dos momentos: el primero lo ocupan los textos que narran las experiencias migratorias, los hechos históricos, la procedencia geográfica, la orientación política, los movimientos sociales y la recuperación mítica de los orígenes. En un segundo momento, los/las escritores/as fronterizos enfatizan la necesidad de deconstruir el discurso colonizador y de cuestionar la posmodernidad (y modernidad) desde su trinchera, en una sociedad globalizada. La diferencia entre ambos momentos radica en una participación crítica del escritor con respecto al objeto de estudio, en una mayor presencia del autor en el texto, en el énfasis que se le da a la subjetividad de los personajes, sobre la construcción de la trama, así como en la posición desde la que se narra (del norte de México o del sur de Estados Unidos), pues la frontera como tema narrativo delimita el imaginario social de los sujetos que viven al margen de la cultura que los ha orillado a defender sus propios valores culturales, sociales y políticos, así como a crear otros que los representen como sociedad liminal, donde las ciudades fronterizas, con las características que las distinguen, se

24. Donna Haraway le da otro sentido al término *cyborgs*, y lo define como aquellos seres que gracias a las adaptaciones tecnológicas interactúan socialmente con el objetivo de reformar las relaciones políticas. La tecnología es tan nuestra que tendemos a metamorfosearnos en el sentido kafkiano, no en insecto, pero sí en *cyborg*: “is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction.” (Haraway, 1991: 149-181)

erigen como punto de referencia obligada para todos los artistas que escriben en y desde la línea.

En el caso de los sujetos transfronterizos, el espacio de escritura lo delimitan todos aquellos no-lugares que se establecen a lo largo de la frontera,²⁵ pues gracias a ellos es posible configurar una cultura fenoménica de la frontera que “ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable” (Jameson, 1991: 97). Mientras que en los chicanos, el espacio de escritura es el propio cuerpo y la representación de éste ante el otro, pues gracias a la performatividad desarrollan todo un sistema literario particular que difiere de lo que se realiza tanto en México como en Estados Unidos, debido a las propuestas de lucha como comunidad minoritaria y al discurso político en el que constantemente incurren.

La frontera (física, psíquica, de género) es el tema central de casi toda la producción literaria fronteriza, aunque abordada desde diferentes perspectivas, ya sea desde la transgresión, la reivindicación o la denuncia. Sin embargo, sería un error pensar que es similar la forma de narrar de los sujetos transfronterizos a la de los chicanos, porque en este proceso de construcción identitaria intervienen, como ya se ha mencionado, otros elementos subjetivos que se relacionan directamente con la sociedad posmoderna y global a la que pertenecen. La frontera se erige como una cultura conformada por diferentes fenómenos sociales producidos por el intercambio transfronterizo que el sujeto recrea constantemente a través de manifestaciones artísticas y

25. Los no-lugares, según Augé, son aquellos espacios donde no “se inscriben relaciones duraderas”; es decir, son los lugares donde “los individuos se mueven sin relacionarse, ni negocian nada, pero obedecen a un cierto número de pautas y códigos que les permiten guiarse, cada uno por su lado”. Marc Augé divide estos no-lugares en tres categorías: 1) los espacios de circulación (carreteras, estaciones, aeropuertos); 2) Los espacios de consumo (tiendas de autoservicio, hoteles, centros comerciales); 3) Los espacios de la comunicación (pantallas, redes, ondas); y afirma que estos no-lugares, por su naturaleza, se yuxtaponen y son cada vez más numerosos.

reproducciones mediáticas.

Dichas manifestaciones involucran símbolos corporales que los habitantes comparten, y con las cuales forjan un sentimiento de identidad y de pertenencia espacial, característica de la posmodernidad. Vincular el papel del cuerpo con su entorno o con un hecho particular es determinante en la correspondencia cuerpo/sexo, gracias a que es posible realizar un análisis crítico de las prácticas sexuales que se identifican con determinada cultura, así como de sus limitaciones genéricas, como lo menciona Butler: "La materialización de un sexo dado será esencial para la regulación de las prácticas identificatorias, lo cual generará la abyección del sexo, lo que se convierte en un recurso crítico en la lucha de rearticular los términos mismos de la legitimidad simbólica y la inteligibilidad". Entendiendo por abyección "una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad" (Butler, 2002: 20).

En consecuencia, cuando las mujeres empiezan a apropiarse de su sexo y a participar como sujetos económicamente activos en las maquiladoras, provocan un cambio sustancial en la configuración de las sociedades liminales que repercute, como ya se ha mencionado, en la familia. Definitivamente, este cambio no ha sido paulatino, pues la necesidad de mantener un hogar las ha orillado a abandonar sus roles tradicionales y a copiar esquemas de comportamiento masculinos que antes repudiaban. En este sentido, las mujeres fronterizas buscan la legitimidad simbólica para evitar los abusos y las discriminaciones de género a las que se enfrentan cotidianamente. La legitimidad simbólica, según Butler, está dada por el conocimiento y la adecuada aplicación del lenguaje, pues el hecho de nombrar algo lo define y lo marca. De tal forma, cuando las mujeres fronterizas ocupan los espacios tradicionalmente masculinos (bares, clubes, antros) deben legitimar su posición mediante el lenguaje, pues si bien es cierto que "el cuerpo está marcado

por el sexo", también lo es el hecho que "el cuerpo sólo es significable, sólo se presenta como aquello que puede ser significado en el lenguaje" (Butler, 2002, 149).

El cuerpo es un elemento indispensable en la recreación de paisajes y sensaciones, pues reproduce de manera teatral la percepción de vivir la ciudad con los cinco sentidos. Esta característica es particularmente rica en los/las escritores/as de la frontera norte de México, quienes captan con maestría todos los detalles de la urbe: los tonos translúcidos del sol, el sudor de la gente, el olor del desierto o el sabor del abandono. Los/las escritores/as fronterizos, a través del cuerpo, se sitúan en el espacio y se apropián de una estética personal, puesto que las relaciones espaciales, así como la localización geográfica de los individuos, determinan la cultura de una comunidad y los procesos de recepción estética.

La alteridad es otro elemento recurrente en los textos transfronterizos, pues los personajes tienen más conciencia de lo que significa ser mexicano al tener que autodefinirse frente al otro. En un ejemplo ilustrativo, Parra comenta que "esta particularidad del 'ser' norteño es la materia prima de la narrativa de los escritores" (Parra, 2003: 41). Aunque deberíamos definir lo que significa "norteño", pues tiene muchas connotaciones que no se ajustan a la realidad fronteriza, mas es un ejemplo de cómo la gente y los escritores se identifican con una región en particular para diferenciarse del otro, sea estadounidense o mexicano, al punto que la escritura fronteriza destruye lo simbólico de sus personajes y los confronta entre ellos y con "el otro" mediante el desarraigo, las diferencias de género y las preferencias sexuales, para construir discursos identitarios de mujeres, homosexuales y migrantes. Es una escritura autorreflexiva, irónica y satírica que destruye las fronteras textuales y nos acerca al marco cultural desde donde se genera el discurso literario fronterizo.

Es importante diferenciar la literatura del norte de México de las literaturas fronterizas de Estados Unidos (literatura chicana, literatura latina o literatura hispano-norteamericana), e incluso de la literatura nacional, para eludir el centralismo intelectual que ya se mencionó. En este sentido, se debe precisar que autores como Daniel Venegas, José Vasconcelos, Agustín Yáñez, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, entre otros, escriben sobre y no desde la frontera, para evitar considerar a dichos escritores consagrados como exponentes de la literatura fronteriza, "y provocar así que los referentes reales, los trabajos de quienes están haciendo carrera desde la frontera, se vean mayormente desplazados" (Tabuena, 2003:415).²⁶

Algunos de los/las escritores/as fronterizos reconocidos actualmente nacieron en la década de los cincuenta, y su obra comienza a publicarse a partir de los ochenta, como Ricardo Elizondo Elizondo, Federico Campbell, Daniel Sada, Gabriel Trujillo, Rosina Conde, Rosario Sanmiguel. Estos escritores/as cuentan con una trayectoria sólida y se les reconoce en México y otro países; sin embargo, pocos le han dado continuidad a su producción literaria desde la frontera, pues algunos de ellos como Campbell, Conde, Sada radican en el centro del país. También están los/las escritores/as que llevan algunos años publicando o empiezan a colocarse en la literatura regional y nacional, como, Luis Humberto Crosthwaite, Eduardo Parra, David Toscana, Patricia Laurent Kullick, Cristina Rivera, Heriberto Yépez, Amaranta Caballero, Mariana Martínez Esténs, Teresa Avedoy, Dolores Dorantes, entre otros. Varios de estos

26 Varios de los/las escritores/as antes mencionados fueron los primeros en escribir sobre los migrantes, chicanos o pachucos, desde principios del siglo XX, pero no desde la frontera, por lo que no se pueden considerar como escritores fronterizos, además de que sus textos han sido fuertemente criticados por la comunidad fronteriza y chicana por no ser representativos de esa región. Por ejemplo, Vasconcelos escribe en *Ulises Criollo* sobre la pérdida del territorio mexicano como algo irreparable. Paz habla sobre los pachucos, en un capítulo de su libro *El laberinto de la Soledad*, como un grupo que ostenta cierta vestimenta para estar a la moda, sin otorgarles ningún mérito político o social, lo que fue muy criticado por la comunidad chicana. Carlos Fuentes aborda la problemática migrante en dos de sus novelas: *La región más transparente* y *La frontera de cristal*, en la primera los mojados son los personajes, y, en la segunda, la trama transcurre en la frontera.

escritores iniciaron su labor creativa en sus comunidades, y son escritores que se caracterizan por defender su frontera, a pesar de no provenir de ésta, como en el caso de Caballero.

Como ya se ha visto, la construcción de la frontera implica, en primera instancia, la colonización de un espacio/cultura determinada y, en segundo lugar, la aniquilación de una cultura y la centralización de los poderes de la cultura colonizadora que impide el mestizaje de ambas, aunque sin mucho éxito, lo que genera tensiones de tipo cultural, material y simbólico como la xenofobia y la segregación; la creación de nuevas comunicaciones, y la explosión demográfica; añoranza por una cultura primigenia, melancolía, abandono, entre otras. Sin embargo, en el crisol de la convivencia urbana se combinan elementos culturales de la cultura colonizada, como son los sitios emblemáticos, los signos identitarios, religiosos o nacionales, que permiten la alineación anímica de los sujetos frente al dinamismo enloquecedor de las ciudades fronterizas.

El espacio es un aliado más de los/las escritores/as, pues con el espacio físico generan la escenografía de sus historias, con el espacio mental recrean las experiencias vividas en su entorno (tiempo en el que sucede una acción, así como perfil psicológico de sus personajes), y con el espacio corporal determinan la distancia sensorial entre personas o entre un persona y un hecho, debido a que "la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de *inmensidad íntima*" (Bachelard, 2006: 231). Estos tres espacios (físico, mental, corporal) guardan una relación con el espacio "existencial" (antropológico) al que se refiere Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*, pues cualquier lugar permite experimentar con el medio a través del "acto de locución". En este sentido, el espacio es al lugar lo que la palabra es al habla, situación que privilegia el relato debido a que el acto de narrar tiene el poder

de transformar "los lugares en espacios o los espacios en lugares" simbólicos y líricos (Ponty, 1957: 174).

La literatura fronteriza también se caracteriza por infringir los límites del estilo y de los géneros, así como por recrear la narrativa a través de discursos lúdicos, eróticos, cargados de una sátira melancólica de su existencia transfronteriza. Desconoce los límites entre lo real y lo artificioso y disuelve los géneros literarios, juegan con las formas y experimentan con el lenguaje. Este juego con el lenguaje consiste en incluir modismos anglosajones en el idioma. Lo mismo sucede con la literatura chicana, sólo que en ésta se incluyen palabras en español que hacen alusión a los orígenes, a la familia, a las tradiciones mexicanas. En ambos casos, es un estilo propio de expresión fronteriza utilizado por varios escritores que da lugar a un lenguaje híbrido conocido como *spanglish* (o espanglés). Este juego lingüístico genera que la narrativa fronteriza sea coloquial y describa, de manera cotidiana, la realidad en la que se gesta.

El spanglish: doble articulación del lenguaje

Cuando el poder del lenguaje tiene la facultad de lastimar la integridad de una comunidad, como en el caso de la mexicana asentada en Estados Unidos —en el momento de nombrar a sus integrantes *beaners*, *wetbacks* o *mojados*—, valdría la pena preguntarse qué tipo de facultad es esa, puesto que le estamos otorgando un poder a nuestro "infractor", indirectamente proporcional al daño que nos propina. Butler afirma que esa facultad se debe porque "atribuimos una agencia (poder) al lenguaje, un poder de herir, y nos presentamos como los objetos de esa trayectoria hiriente" (Butler, 1997:16).²⁷

27 Se entiende por agencia (agency) aquello que "se opone a la noción de libertad soberana

Es así como el poder del lenguaje no necesariamente es el apoderamiento del discurso, sino simplemente la conformación de un lenguaje diferente, y común a una determinada comunidad, en este caso a la comunidad chicana y fronteriza, ininteligible para el resto de la sociedad.

Deconstruir el poder que tiene el lenguaje me permite analizar la influencia de la subyugación (como resultado del racismo, de la diferencia de género, de clase o de la homofobia, entre otros) en el discurso literario fronterizo, desde una perspectiva posmoderna que no se preocupa por los límites entre lo real y lo ficticio. El discurso posmoderno representa una realidad centrada en la periferia que se distingue por "hacer venir lo existente" —tomo el concepto de Jacques Derrida sobre la *representación* y el *performance*—, lo cual implica estar en representación ante el otro como una forma de exhibición, espectáculo o de "performance discursiva", a través de la que se puede realizar un intercambio ceremonial, codificado y ritualizado (Derrida, 1989: 79). En el caso del migrante mexicano, la performatividad, entendida como representación, implica que éste se hace presente ante una sociedad ajena a la suya, mediante diversas estrategias, quizás no conscientes, que le permiten cohabitar e incluso pertenecer a la sociedad estadounidense, cuyas costumbres, como ya se ha visto, difieren considerablemente de las mexicanas.²⁸

Judith Butler afirma que a través de la performatividad discursiva, "el habla puede ser "devuelta" al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos" (Butler, 1997: 35).²⁹ Los chicanos utilizan la performatividad discursiva

(sovereign freedom), y a la noción de autonomía". (Butler, 1997:73)

28 De aquí en adelante la connotación del término *Representación* implica "determinar la aprehensión de cualquier cosa que concierna o interese en una relación cualquiera", donde "la representación es ciertamente una imagen o una idea como imagen en y para el sujeto, una afección del sujeto bajo la forma de una relación con el objeto que está en aquél en tanto que copia, cuadro o escena, una idea, si quieren ustedes, en un sentido más cartesiano que espinosista". (Derrida, 1989: 95)

29 La noción de "vuelta" a la que se refiere Butler pretende "dar cuenta de cómo nace el

para hacerse presentes dentro de la comunidad estadounidense mediante la hibridación del lenguaje: al idioma inglés integran modismos u oraciones completas del idioma español; mientras que los sujetos transfronterizos incluyen modismos del idioma inglés a su español por la cercanía con el país vecino y porque muchas de sus actividades las realizan del otro lado de la frontera.

De la hibridación del lenguaje español-inglés, y viceversa, se deriva un lenguaje "pocho" que se conoce como *Spanglish*, que precisamente produce una "inversión de sus efectos", porque si bien es cierto que el *Spanglish* surge como una desconocimiento de una lengua en particular (en este caso el inglés); actualmente, el *Spanglish* es una palabra que se refiere a un movimiento social en lugar de referirse a un origen. No es un lengua nueva, sino la evolución de dos lenguas colindantes, por lo que, como afirma Selfa Chew, se deben "revisar las leyes de la lingüística y eso implica que el lenguaje tiene que evolucionar, y no como los mexicanos quieran, o los españoles quieren, sino como una comunidad necesita que se desarrolle".³⁰

El uso de neologismos en la literatura es lugar común a lo largo de la historia de la literatura, la particularidad del uso del *Spanglish* en la literatura fronteriza "reside en la permanencia del recurso y en su sistematicidad. Mientras en otras tradiciones es sólo un botón floral de primavera, un recurso estilístico *avant garde*, en la chicana es una estrategia narrativa y poética arraigada" (Perucho, 2001:12). La sistematicidad de este recurso en la escritura chicana

sujeto mediante una figura que provoca la suspensión de nuestras certezas ontológicas. Que esta figura sea ella misma una "vuelta" es espectacular en sentido retórico y preformativo: "vuelta" es el significado griego de "tropo". Es útil en este caso puesto que los tropos "son "desviaciones" del lenguaje convencional, así como figuras retóricas o de pensamiento. Es decir, un tropo puede establecer conexiones entre palabras que no se consideran convencionales o lógicas". Como sucede en la comunidad chicana al habitar dos culturas y al hablar dos idiomas. (Butler, 2001:14)

30 El idioma oficial que supuestamente deben hablar los mexicoamericanos es el inglés. Como ya se mencionó, el español estuvo prohibido en las escuelas hasta los años cincuenta, lo que propició una aversión, sobre todo en los migrantes de primera y segunda generación, para aprender el idioma. Actualmente, algunas leyes migratorias que están en discusión en la Cámara de Representantes, consideran necesario que aquellos migrantes mexicanos que deseen trabajar en Estados Unidos deben tomar clases de inglés. En la realidad, pocos chicanos hablan español y casi todos escriben en inglés.

y fronteriza es clave pues por un lado contiene, implícitamente, la cultura que narra; por otro, manifiesta una transgresión simbólica de las fronteras textuales y lingüísticas, propias de la posmodernidad.

Contrariamente a lo que por mucho tiempo se ha pensado, el *Spanglish* no es una forma de rebeldía pacífica, un modismo o una forma de preservar los orígenes, puesto que las resignificaciones no tienen origen ni fin fijos. En este caso, el *Spanglish* entendido como representación, actuación, permite mostrarte o hacerte invisible, según sea necesario. Sin embargo, esta actuación necesita traducción por el simple hecho de generarse en la frontera, no sólo una traducción literal, sino también una traslación de costumbres, conductas y reflexiones que se gestan en la frontera, pues la "ciudad-frontera es un lugar de paso y de traducción, una marca, un sitio privilegiado para el cruce o la concurrencia entre dos inmensos territorios lingüísticos, dos de entre los mundos más habitados también por el discurso filosófico" (Derrida, 1989: 79).

El *Spanglish* es más que el resultado de la hibridación de dos culturas, es un sistema institucionalizado de símbolos que requieren una traducción filosófica, estética y cultural. Traducción que al cambiar un elemento cultural por otro, cambia al lenguaje mismo, eliminando aquellos elementos culturales que ya no son necesarios. Es decir, al cambiar el español por el inglés, pero al mantener ciertas palabras en español, se enriquecen dos lenguas y se crea una. En este sentido, la traducibilidad implica un problema de representación que puede matizarse si se confía "en la unidad de la palabra y en la doble articulación del lenguaje", puesto que "un léxico así tendría que clasificar los diferentes ítems de la palabra "representación" en razón de su sentido y su funcionamiento en un cierto estado de la lengua, habida cuenta de una cierta riqueza o diversidad de los corpus, de los códigos, de los contextos" (Derrida, 1989: 81).

Esta unidad de la palabra es la que permea el discurso artístico de los

chicanos y, de los sujetos transfronterizos, puesto que les permite sustituirla de manera mimética al momento de pretender simular una cultura que ya no les pertenece, pero que los identifica dentro de otra a la que no pertenecen —porque así se los han hecho creer—. Así como para destacar los elementos más significativos de su cultura primigenia como la tradición oral, el papel de la mujer como guía espiritual o los mitos épicos de sus ancestros indígenas. En este sentido, el lenguaje, según afirma Derrida, “sería un sistema de representantes o también de significantes, de lugartenientes que sustituyen aquello que dicen, significan o representan”. Aunque esta sustitución no afecta “la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado” (Derrida, 1989: 87).

En este sistema de representantes, cómo son aprehendidos y cómo son representados los chicanos (y los sujetos transfronterizos), cuando éstos se construyen en la subyugación del mundo visible, del que copian imágenes e ideas que no interiorizan, simplemente las reproducen. Será acaso que el chico se ponga a sí mismo como la escena en la que él, como sujeto, se representa y se vuelve imagen. En caso de que así fuera, ¿qué tan apegada está esa imagen a la verdad de lo que representa? Si tomamos en cuenta que “el hombre como sujeto representante se entrega a la fantasía, es decir, se mueve en la *imaginatio*, en la medida en que su representación imagina al ente como lo objetivo en el mundo en cuanto imagen concebida” (Derrida, 1998, 101), se puede afirmar que la imagen representada no está ligada con su realidad. Queda por dilucidar cómo se construye el sujeto, tanto individuo social como artista, actante y narrador, a partir de este hacerse presente ante el otro, qué poder ejerce el lenguaje en esta representación y con qué está ligada la imagen representada si no es con su realidad.

Del sujeto cultural al sujeto literario

Si etimológicamente la palabra sujeto deviene del término *subjectus* (*subjicere*) que se reduce a sumisión, subordinación y sujeción, entonces el sujeto responde ante la autoridad que lo nombra con una actuación que presupone tanto la subordinación como la formación psíquica de la identidad.³¹ ¿Cómo se constituye la identidad de los sujetos chicanos y transfronterizos? En este caso, como menciona Butler, “la interpelación del sujeto constituye una operación específicamente psíquica y social del poder, de la cual depende la interpelación pero de la que no puede dar cuenta”. Es decir, el migrante está consciente de la subordinación a la que está sometido por parte de la comunidad estadounidense para adaptarse a ella, pero no le rinde cuentas, sino que se vuelve contra ella, mediante la constitución de una subcultura propia conformada por dos culturas (la mexicana y la estadounidense). Lo mismo sucede con el sujeto transfronterizo, ellos no dejan de pertenecer a la cultura mexicana, pero el simple hecho de habitar la frontera los convierte en sujetos liminales que deben crear una cultura o subcultura propia. En este caso “el sujeto sería efecto del poder en repliegue”, lo que da como resultado “un sujeto simultáneamente formado y subordinado al poder” (Butler, 2001: 17).

El sujeto liminal transita entre el poder que lo constituye y lo subordina, lo que le permite cierto margen de acción u autonomía al momento de concienciar esta “dependencia fundacional” del poder. Esto se observa en la actitud de resistencia pacífica de los migrantes mexicanos ante la comunidad estadounidense a principios del siglo pasado, puesto que, como menciona Butler, “la formación de la pasión primaria en la dependencia lo vuelve vulnerable a la subordinación y a la explotación” (Butler, 2001: 17).

31 “El sujeto” es presentado a menudo como si fuese intercambiable con “la persona” o “el individuo”. Sin embargo, la genealogía de la categoría crítica del sujeto requiere que más que identificarse de manera estricta con el individuo, debe considerarse al sujeto como una categoría lingüística, un comodín, una estructura en formación (Butler, 1987: 21).

Situación que posteriormente cambia con la configuración y actuación de la comunidad chicana, aunque la subordinación siga presente debido a un deseo de supervivencia. Es decir, ya no basta con tener voz, también es necesario preservarla: "Quien promete la continuación de la existencia explota el deseo de supervivencia. "Prefiero existir en la subordinación que no existir": ésta sería una de las formulaciones del dilema (donde también hay un riesgo de "muerte")" (Butler, 2001: 18).

Los sujetos chicanos y transfronterizos, como muchos otros sujetos a lo largo de la historia, encuentran en la escritura una manera de darle continuidad a su existencia, de deconstruir el discurso colonista, machista, eurocentrista, entre otros; así como de hacerse escuchar. No obstante, durante varios siglos el sujeto sólo fue un concepto importado de otras disciplinas como la filosofía o la psicología o, en su defecto, se le otorgaba "un estatuto de creador 'inspirador', 'genial' u 'original', simple hacedor de la obra". Hasta los años sesenta del siglo pasado algunos teóricos, como Lacan o Foucault, rescatan el trabajo de Freud o de Heidegger, entre otros, y empieza a concebir al sujeto como "un componente sistemático de las teorías literarias" (Krysinski, 2006: 271). Debido a que el cuerpo del sujeto, entendido como receptor de las sensaciones del mundo, es el que motiva la escritura como actividad cultural. Es decir, el sujeto se convierte en mediador y traductor de la realidad gracias a la literatura, pues "la reflexión y la sublimación se engendran en y por la relación dinámica entre el sujeto y el mundo" (Krysinski, 2006: 274).

El sujeto literario, llámese escritor/a, narrador o actante, también transita entre el poder que lo constituye y lo subordina. El escritor/a está subordinado al poder del discurso que lo constituye, el narrador al punto de vista del escrito/a, y al actante a la acción de la trama, en cualquiera de los tres casos "el sujeto se convierte en un signo, en un espacio, donde otros signos aparecen y se hacen respetar" (Krysinski, 2006: 280). En el caso

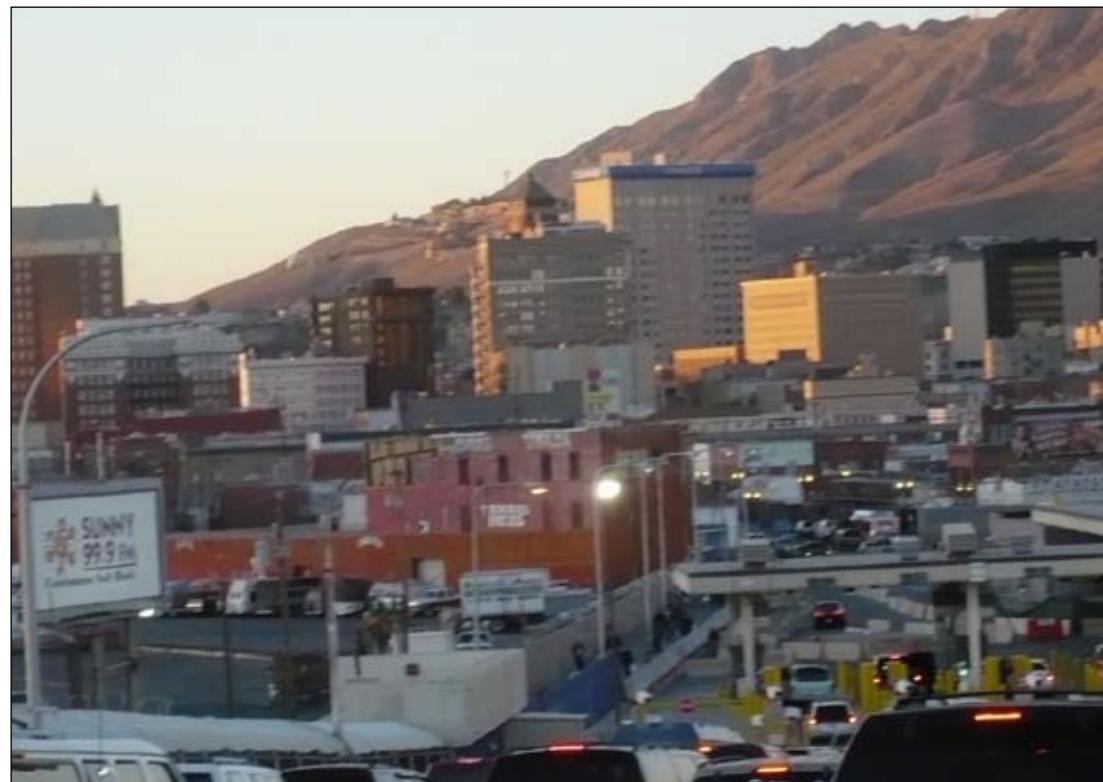
de la literatura, el sujeto cumple el papel de "destinatario de lo real" a través de la transmisión de los mensajes, cuyo contenido es mayoritariamente idiosincrásico pues el sujeto se debate entre lo que es real y lo que no lo es. Para el sujeto literario, entonces, "lo real no es dialógico" pues la realidad como tal no se puede transcribir, por lo que la transforma en discurso. Un discurso que, paradójicamente, constituye al sujeto como ente social y, de acuerdo al contenido o a la forma de la obra, lo diferencia. Un sujeto que al mismo tiempo es causa y efecto (Krysinski, 2006: 282). El discurso del sujeto literario, entonces, se conoce como narración, pues ésta funciona como "un dispositivo del lenguaje, complejo, que da forma a enunciados narrativos, discursivos y dialógicos", que indica la posición del sujeto en la comunidad donde se desenvuelve, ya sea social o literaria (Krysinski, 2006: 283). En los siguientes capítulos estudiaré los diferentes tipos de discursos y formas de narrar de los sujetos chicanos y transfronterizos, con base en un muestra compuesta por tres escritores chicanos y tres escritores transfronterizos, respectivamente, que me permitirá conocer "la diversidad y la dinámica discursiva" del sujeto en el texto literario, pues si bien es cierto que al sujeto lo determinan múltiples factores, como los que hasta ahora he mencionado, también lo es el hecho que es necesario reconocer "las incidencias del sujeto en los discursos de la obra que lo instalan en ella como sujeto de la escritura y como sujeto en la escritura", con la intención de comparar entre "la problematización y la tematización del sujeto" (Krysinski, 2006: 285).

Distinguir entre la problematización y la tematización del sujeto en la obra literaria es indispensable para abordar la literatura fronteriza y para elaborar el análisis comparativo entre la escritura chicana y la escritura fronteriza pues, por un lado, la problematización del sujeto consiste en que el sujeto como "autor-creador" organiza "un universo axiológico coherente y referible a una subjetividad problemática en expansión cognitiva" (Krysinski, 2006: 286). La problematización del sujeto chico es hacerse de una voz propia dentro

de la comunidad estadounidense, mientras que la problematización del sujeto transfronterizo es confrontar los procesos de urbanización y producción a los que se enfrenta. La tematización del sujeto, por su parte, consiste en manipular y mediar “los códigos estéticos, culturales y literarios”, e incluso en tematizar la búsqueda de su identidad, “de su yo y su interioridad lo mismo que su inconsciente”, como lo hacen tanto los sujetos chicanos como los sujetos transfronterizos, pues si bien es cierto que los chicanos construyen una identidad con base en múltiples elementos socioculturales, también lo es el hecho que esta identidad es inseparable de una retórica del sí mismo frente al otro. Mientras que los transfronterizos, al contar con una identidad permeable y adaptable, que evoluciona en un espacio abierto gracias a la multiplicidad de factores con los que diariamente conviven, transgreden los límites de sí mismos y de los géneros que los norman. En consecuencia, el sujeto literario relativiza la literatura entendida como un sistema unitario donde “no hay poesía ni novela, sino discursos del sujeto en la novela o el poema; por lo tanto, “la literatura está siempre en devenir bajo la influencia del sujeto, cuyo discurso la redetermina cada vez” (Krysinski, 2006: 286).

Como se puede observar, en este capítulo he trazado dos ejes temáticos principales para elaborar el análisis literario de la escritura chicana y la escritura fronteriza. Estos dos ejes son la performatividad discursiva y el fenómeno urbano, ambos se apoyan en la doble articulación del lenguaje y están constituidos por diferentes sujetos liminales que deconstruyen el discurso para crear uno propio a través de la literatura. Evidentemente estos dos ejes son incommesurables por lo que los siguientes capítulos abordaré algunas variables que se desprenden de éstos, las cuales he seleccionado con base en la repetición y la distinción. Es decir, elegí aquellos elementos que tienen una presencia constante en los textos seleccionados y que son propios de la escritura chicana o fronteriza. Por ejemplo, un elemento común entre ambas es la utilización del spanglish, mientras que un elemento que las diferencia es

el insulto como mecanismo constitutivo del sujeto, y, por lo tanto, el discurso que instituyen estos sujetos para hacerse presentes y para darle continuidad a su existencia mediante la literatura.



El Paso, Texas. Foto: Roxana Rodríguez



Ciudad Juárez, Chihuahua. Foto: Roxana Rodríguez



El Paso-Ciudad Juárez. Foto: Roxana Rodríguez



El Paso-Ciudad Juárez. Foto: Roxana Rodríguez

Escritura chicana: alegoría del paraíso perdido

*Así como la fe del buen ladrón
abrió las puertas del paraíso,
el pueblo cristiano tiene la facultad
de regresar a la patria perdida,
de donde antaño el hombre fue exiliado.*
León el Grande

¿Por qué alegoría del paraíso perdido? Porque el paraíso perdido, entendido como el territorio o la tierra que vendió México a los Estados Unidos con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848) o aquél que abandonaron los migrantes mexicanos para buscar mejores condiciones de vida en el “otro lado”, sólo existe alegóricamente y forma parte del imaginario cultural de los chicanos. La alegoría de este territorio vendido o abandonado se ha constituido paulatinamente a lo largo de los años y ha permeado la identidad colectiva de la comunidad chicana con las leyendas o las fábulas que les contaban sus padres o abuelos cuando eran niños; con los lugares que han conocido en sus viajes a México; con las costumbres y tradiciones que decoran su escritura; con el idioma con el que se refieren a su parte mexicana; y con la incansable evocación de sus orígenes prehispánicos. Paradójicamente, esa evocación es sólo una idea, un motivo, un tema de su escritura porque en ningún momento pasa por su mente regresar al México que “añoran” por una cuestión fútil: en México no podrían tener la misma calidad de vida que tienen en Estados Unidos porque el movimiento chico no es prioridad para las instituciones mexicanas (académicas ni gubernamentales), como tampoco lo es su trabajo artístico. En este sentido, resulta más conmovedor hablar alegóricamente de lo que se ha perdido, que representar su condición de comunidad minoritaria a un nivel de interlocución equiparable con la de su *alter ego* estadounidense, pues ésta sería menos redituable en cuestión de movimiento social y de expresión artística. No es casualidad, entonces, que la literatura chicana esté circunscrita desde sus inicios por los referentes mexicanos (costumbres, tradiciones, lugares de culto, entre otros), como se podrá observar en el análisis de tres escritores/as chicanos/as que he tomado como muestra para exemplificar el trabajo literario chico del sur de Estados Unidos.

¿Por qué tres escritores? y ¿qué características consideré para la selección? Tres es el número que parte de la idea de división o de repartición.

Con división me refiero no solamente a la geográfica, también a la genérica, porque en esta investigación un hombre está en medio de dos mujeres, una mexicana en medio de dos chicanos, una poeta en medio de dos cuentistas. Además, la unión de dos culturas (mexicana-estadounidense) conforman una tercera (mexicoamericana), como sucede con la unión de dos idiomas (español + inglés = *spanglish*). Los parámetros de selección que tomé en consideración para escoger a los/as tres escritores/as chicanos/as fueron los siguientes: que fueran chicanos por nacimiento o por convicción; que radicaran en el sureste de Estados Unidos y escribieran en/desde su frontera; que los tres fueran contemporáneos; que por lo menos uno/a de ellos/as fuera reconocido/a a nivel internacional por su trayectoria literaria; que su propuesta estilística enfatizara el establecimiento de puentes entre las diferentes comunidades, a través de un diálogo que no sólo incluyera cuestiones de identidad, sino también de diferencia de género y de preferencia sexual; que el espacio de escritura en el que estuvieran inscritos sus textos fuera ideológico, más que físico, debido a que la frontera de los chicanos no necesariamente es la que los impide cruzar de uno a otro lado (como sucede con los migrantes mexicanos) sino su propia identidad y la representación de sí mismos frente al otro.

La conjunción de dichos parámetros arrojó la selección del trabajo literario de los siguientes escritores/as: Sandra Cisneros, Daniel Chacón y Selfa Chew. Los tres están comprometidos con su comunidad y están conscientes de la importancia de su labor creativa en un momento particular de la historia del movimiento chicoano. Los tres son contemporáneos y escriben en/ desde su frontera ideológica y hacen hincapié en la imperiosa necesidad de representarse mediante la escritura, ya sea con cuentos o con poemas. Dos de ellos escriben en inglés, y los tres hacen uso del *spanglish* para referirse a las tradiciones mexicanas. En los tres está presente la tradición oral y los referentes culturales de sus padres o abuelos mexicanos. Finalmente, los tres

construyen puentes con su escritura entre las dos culturas que los constituyen como sujetos; cada uno con un estilo particular y con una particular visión de su propia identidad. Sin más preámbulos, en las siguientes páginas realizaré el análisis monográfico de cada uno de estos/as escritores/as. Por cuestión de espacio y te tiempo, sólo me limitaré a analizar algunos textos que también fueron escogidos tomando en cuenta los parámetros antes mencionados. De tal forma, subdividiré este capítulo de la siguiente manera: 1) representación ideológica del espacio en Sandra Cisneros; 2) reflejo y refracción de "lo mexicano" en Daniel Chacón; 3) perspicaz mirada de la experiencia en Selfa Chew. El orden de los subtemas no sigue ninguna condición lógica-temporal, sólo formal, por lo que primero realizaré el análisis literario de algunos cuentos de Sandra Cisneros y de Daniel Chacón, y, finalmente, de la poética de Selfa Chew.

La representación ideológica del espacio en Sandra Cisneros

Y siempre que aparece el axolote
se dibuja el misterio del Otro,
de lo diferente, de lo extraño;
pero se dibuja en su forma primitiva,
larval, esquemática: por lo tanto,
aterradora en su sencillez.
Roger Bartra

Adentrarse en la escritura de Sandra Cisneros (Chicago 1954) es abrir los sentidos a un sin fin de significaciones simbólicas que enaltecen una literatura polifónica, en sentido figurativo e ideológico, propio de una mujer consciente de sus tradiciones, herencias y costumbres mexicanas y, principalmente, de su compromiso social con los más desprotegidos, llámense

migrantes, mujeres, niños, pobres, entre otros, independientemente del país donde se encuentren, pues si bien es cierto que su larga trayectoria artística le ha servido para enfrentar con mayor humildad los retos, también lo es el hecho que el haber vivido en lugares como Bosnia, Francia y San Antonio, Texas, donde actualmente radica, le ha dado una visión más amplia de la situación que enfrentan los que menos tienen y que, paradójicamente, no es tan diferente en uno u otro extremo del mundo. Así, la obra de Cisneros parte de una denuncia tácita de la calidad de vida, el racismo, la pobreza y las injusticias que padece la comunidad mexicoamericana en el sureste de Estados Unidos, que pasa inadvertida gracias a la maestría con que escribe sus textos, alternando, casi siempre, la lírica con la prosa, y utilizando otros tantos recursos figurativos que le dan contundencia a un estilo desinhibido, irónico y, sobre todo, melancólico, porque en toda su obra siempre está presente el referente mexicano, pues, aunque nació en Estados Unidos, es hija de hilanderos mexicanos que la educaron con base en la tradición de su tierra. No es casualidad, entonces, que Cisneros teja con precisión el presente con el pasado, la cultura de dos países y los recuerdos familiares mediante una escritura propia de quién ha sabido entender la contradicción que le imputa la frontera que habita.

Las protagonistas de sus textos son, por lo general, mujeres que narran desde su cotidianidad las evocaciones de su pasado y el trajín de su día a día en San Antonio, Texas, una ciudad pobre, como las que se encuentran en el otro lado de la frontera, en el lado mexicano, donde la gente, mayoritariamente, bilingüe, ha constituido un lenguaje propio: el spanglish, reflejo de su biculturalidad. Cisneros, como casi todos los escritores chicanos, se apropia de esa dialéctica léxica y enriquece su escritura sajona con la sonoridad y el colorido del español.³² Siguiendo la cadencia de su ritmo, es

32. Liliana Valenzuela, la traductora al español de varios libros de Cisneros, afirma que los escritores chicanos como Cisneros "han incorporado palabras y sintaxis españolas, con su innovación poética del lenguaje, con la perspectiva de los ojos inocentes con que un niño

evidente que la alusión sentimental hacia sus ancestros casi siempre está indicada con palabras en español, como cuando se refiera a sus abuelos, a los lugares de culto (la Basílica de Guadalupe), o a los nombres propios de sus personajes (Esperanza, Micaela, Celaya, Alicia, Meme, Gil, entre otros). El spanglish ha revolucionado la escritura de un grupo minoritario asentado en la franja fronteriza de dos países que ha sido sometido durante mucho tiempo y ha encontrado una vía de representación en el lenguaje que ellos mismos configuran para expresar lo inexpresable en cualquiera de los dos idiomas que los constituyen e identifican como mexicoamericanos o chicanos. En este sentido, la conjunción de estas dos lenguas implica, más que anexar "extranjerismos" a su léxico, incorporar alusiones simbólicas de referentes míticos, sentimentales, ideológicos y espaciales.

Cisneros aprendió desde muy pequeña que la herencia no se olvida (ni se niega) mientras exista la memoria de los más viejos y, sobre todo, el interés de los más jóvenes para preservar las tradiciones. De tal suerte, no se puede negar que en cada uno de sus libros, ya sea de cuento, poesía o novela, está presente la referencia autobiográfica de la infancia en compañía de su abuelos cuando visitaba México, la descripción de los coloridos lugares donde crecieron sus padres, o la alusión detallada de los familiares que le enseñaron a respetar al otro, a ser consciente de las necesidades de su comunidad y, principalmente, a vanagloriarse de sus orígenes, como se puede observar en sus obras más representativas: *Bad Boys* (1980, poesía), *My Wicked Wicked Ways* (1987, poesía), *Loose Woman* (1994, poesía), *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991, relatos), *The House of Mango Street* (1991, novela) y *Caramelo* (2002, novela), entre otras tantas que se han hecho acreedoras a reconocimientos y premios internacionales. Sandra Cisneros es, en este sentido, la escritora con más presencia a nivel local e internacional de los

contempla una cultura extraña y familiar a la vez, con sus íntimos retratos de los mundo mexicano, mexicoamericano y estadounidense" (Cisneros, 1996: colofón).

escritores que he seleccionado para esta investigación, pues su literatura ha llegado a países europeos hispanoparlantes, principalmente España, gracias a la traducción (del inglés al español) de sus principales obras, y a la distribución de sus libros. De tal forma, tal como sucede con el análisis de la obra de Luís Humberto Crosthwaite, tratar de abarcarla toda me llevaría más de una tesis, pues las aristas desde donde se puede abordar su escritura son infinitas, por lo que sólo utilizaré tres relatos de su libro *Woman Hollering Creek and Other Stories* (traducción de Liliana Valenzuela, *El arroyo de la llorona y otros cuentos*, 1996), para evidenciar el espacio ideológico en cuatro niveles: 1) referentes intertextuales en la construcción identitaria del sujeto mexicoamericano; 2) asunción de fe como parte del imaginario colectivo; 3) condición social de la mujer chicana en la comunidad estadounidense; y 4) dimensión ideológica del espacio.³³

El arroyo de la llorona y otros cuentos está dividido en tres secciones: I) "Esa Lucy mi amiga que huele a maíz", de donde tomo un relato: "Mericanos", un cuento que sucede en menos tiempo del que dura una celebración religiosa en la Basílica de Guadalupe, narrado por una niña chicana que está de visita en México y que, junto con sus dos hermanos, acompañan a su abuela a misa. II) "Una santa noche"; III) "Érase un hombre, érase una mujer", de esta sección utilzo dos cuentos: "Nunca te cases con un mexicano", narra la historia de una pintora que con nostalgia describe los momentos que pasó

33 Sandra Cisneros, *El arroyo de la llorona y otros cuentos*, Vintage español, Nueva York, 1996. Ésta es la edición de la que parto para elaborar el análisis. Para fines prácticos de esta investigación sólo pondré entre paréntesis la página en donde se puede consultar la cita. He decidido utilizar la traducción de Valenzuela porque es la versión que pude conseguir. Trataré de respetar el cambio de código que Cisneros constantemente utiliza en su escritura para evidenciar el sentimiento de pertenencia a un grupo particular, para jugar con el lenguaje o como un estilo propio; sin embargo, como bien dice Valenzuela, al traducir cualquier expresión original compuesta por inglés y español, el efecto deseado se desvanece; por lo que la traductora decidió buscar otros lugares en el cuento "donde pudiera insertar una combinación español-inglés que comunicara al lector que se trataba de un personaje bilingüe o que sugiriera este tipo de humor o ironía" (Cisneros, 1996: colofón). En este sentido, estoy consciente que trabajar con la traducción coarta mucho el margen de acción porque ya existe un filtro previo que matiza determinados giros lingüísticos que pueden ser contundentes en el texto; sin embargo, como la intención de esta investigación es analizar el espacio, es posible realizar un estudio exhaustivo de éste en el texto traducido, como se verá a continuación.

con su amante, al que no termina por olvidar, por lo que años después acaba acostándose con su hijo en un claro afán de continuar con el recuerdo de un amor imposible e impostado. "Milagritos, promesas cumplidas", compuesto por veintiséis peticiones y ofrecimientos colocados a los pies de uno o varios santos en alguna (o varias) iglesia(s) por diferentes hombres y mujeres que les solicitan dinero, trabajo, salud, entre otras cosas un poco más complicadas como recuperar el amor del marido u obtener un grado académico, a cambio de realizar algún "sacrificio o manda".

Referentes intertextuales en la construcción identitaria del sujeto mexicoamericano

Diversos son los elementos que se pueden encontrar en la obra de Cisneros para referirme al proceso de construcción identitaria en el que se ven inmersos los chicanos, y del que ya expuse diferentes teorías en el primer capítulo de esta investigación. Estos elementos son tan perceptibles como las referencias intertextuales a tiras cómicas, tanto mexicanas como estadounidenses, hasta las constantes alusiones familiares y el rol que cada integrante juega en el hogar; así como la referencia a los lugares de origen de sus padres, lugares que tienen un referente simbólico para la comunidad chicana por ser lugares de culto católico religioso o prehispánico, como Aztlán, lugar mítico de la cultura azteca en donde los mexicoamericanos ubican el origen primigenio de la cultura que enarbolan.³⁴ Entre otros elementos que

34 En náhuatl Aztlán significa "lugar de la blancura" o "lugar de las Garzas" [azta, pájaro blanco; tlan (tili), lugar de origen]. Según la mitología mexica es el nombre del islote (algunos teóricos afirman que se ubica en Nayarit) desde donde partieron los aztecas con destino al Valle de México, donde el dios Huitzilopochtli les ordenó que se asentaran (un lugar donde estuviera una piedra y sobre esa piedra un nopal y sobre el nopal un águila devorándose una serpiente) y donde fundaron Tenochtitlán. Para los chicanos, el lugar mítico de Aztlán ha sido el estandarte que enarbola sus orígenes desde la Firma del Tratado de Guadalupe en 1848; posteriormente, lo retoma el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (años sesenta) para conformar un movimiento social y político que lucha en contra del racismo, la explotación y

se irán develando, casi todos ellos con una significación religiosa, como se puede observar en los cuentos que a continuación analizo.

El primero de ellos es "Mericanos", un relato que está dividido en tres secuencias y sucede de forma lineal en menos de lo que dura la misa en la Basílica de Guadalupe. La primera secuencia se desarrolla cuando Micaela, la segunda hija de tres, se encuentra junto con sus hermanos, Junior y Kiks, esperando en la puerta de la iglesia a que salga la "abuela enojona que está adentro echando pesos en la money box para las ofrendas endelante del altar de la Divina Providencia" (18), mientras va describiendo todo el trajín exterior. La segunda secuencia inicia cuando la protagonista ya no quiere jugar con su hermano menor a los súper héroes y decide ir a buscar a su abuela; en ese momento cambia el escenario y Micaela empieza a describir el interior de la iglesia y el movimiento de la gente hasta que se aburre y la abuela la envía nuevamente afuera con sus hermanos. La última secuencia inicia cuando estando en el exterior de la iglesia, Micaela se da cuenta que Junior está hablando con una señora que no es de ahí por la forma como viste ("Aquí las señoras no vienen a la iglesia con pantalones") y porque habla un español "demasiado grande para su boca". La señora le ofrece un montón de chicles al hermano mayor, y le pide que le tome una foto a ella y a su esposo. Junior les toma la foto y en inglés les grita a sus hermanos que si quieren chicles ("Hey, Michele, Keeks. You guys want gum?"). La mujer sorprendida volteó para decirle "¡Perou, you speak English!", a lo que Junior contesta "Yeah, we're Mericans". Y Micaela o Michele (su alter ego) concluye diciendo: "Somos mericanos, somos mericanos y allá la abuela enojona reza" (21-22).

Este es un relato breve que basa su contundencia en el desenlace, en una simple frase infantil que dice mucho de la identidad de un sujeto que

demás conductas antiinmigrantes de la comunidad estadounidense.

inconscientemente experimenta la ambivalencia de crecer en la frontera sur de Estados Unidos y ser hijo de inmigrantes mexicanos. "Mericanos" puede ser la contracción de "mexicoamericano", y la evolución del término chico. En la forma como ellos mismos se denominan va implícito el proceso de construcción identitaria, y el reflejo del desarrollo que han alcanzado dentro de la sociedad estadounidense, logrando, cada vez, mejores oportunidades de desarrollo, gracias a la movilidad social y política. Es de admirar, en muchos casos, como esta biculturalidad le ha permitido a la comunidad mexicoamericana encontrar eco a sus demandas sociales y políticas en ciertas expresiones artísticas, como la literatura, pues los artistas y escritores/as mexicoamericanos/as están conscientes del compromiso social que tienen con su gente, con su comunidad y con sus orígenes. De tal forma, la misma forma de autonombrarse hace plausible hablar de una literatura rica en contenidos intertextuales que fungen como los eslabones que unen las dos culturas a las que pertenecen y veneran: la mexicana (de sus padres y abuelos) y la estadounidense (de su día a día). Esta situación es menos evidente en los escritores/as mexicanos/as pues no tienen necesidad de establecer vínculos con ninguna comunidad, si bien es cierto que algunos de ellos/ellas también son portavoces de los maltratos a los que se enfrentan los inmigrantes, los eslabones que tienden son con un futuro inmediato, propio de la globalización, y no con un pasado cercano porque muchas de las ciudades fronterizas son tan jóvenes que no tienen historia (como tampoco tenemos memoria los mexicanos en general), apenas empiezan a escribirla.

"Mericanos" tiene una gran variedad de elementos simbólicos y de imágenes que enriquecen contundentemente el trabajo narrativo; las descripciones de la protagonista son tan detalladas y casi todas incuran en el modelo sensorial,³⁵ donde los mismos verbos cobran significación, pues casi

35 El modelo descriptivo sensorial es uno de los modelos organizativos suplementarios de los que se vale un narrador para generar la ilusión de que los objetos descritos, incluyendo los espacios, están delimitados por ciertas características o cualidades tangibles o intangibles

todos aluden, por lo menos en el interior de la iglesia a actitudes de los devotos, como se puede observar en el primer párrafo del cuento: "Encendiendo una veladora e hincándose, encendiendo e hincándose. Persinándose y besándose el pulgar. Pasando, pasando el rosario de cristal entre sus dedos. Murmurando, murmurando, murmurando" (18). El gerundio de los verbos da la sensación de indefinición en varias acciones como rezar el rosario, para Micaela es una actividad que nunca termina porque está consciente que la abuela le pide a Dios por toda la familia: "Hay tantas oraciones y promesas, tantas gracias-a-Dios que dar en el nombre del esposo, de los hijos y de la única hija que tuvo que nunca van a misa"; por lo que, debe pasar más tiempo concentrada en las suplicas que realiza por los suyos, pues la abuela, a diferencia de Micaela, cree fielmente que puede interceder por ellos, como lo hizo la Virgen de Guadalupe por su hijo.³⁶ De tal suerte, la oración se alarga considerablemente cuando empieza a repasar uno a uno los nombres de todos:

Por el abuelo que no ha creído en nada desde las primeras elecciones del PRI. Por mi Daddy, el Periquín, tan flaco que necesita su siesta. Por la Tía Güera que sólo hace unas horas estaba almorzando unos tacos de seso y cabrito en la lonchería después de irse de party toda la noche en la Zona Rosa. Por el tío Chato, la oveja negra más negra—Siempre recuerda a tu Tío Chato en tus oraciones. Y Tío Baby —Tú ve por mí, Mamá— a ti Dios te escucha. (18)

(cuando en realidad siguen la organización lógica de quien escribe), como puede ser un espacio físico, el interior de un cuarto o, en este caso, el interior de la iglesia; así como un espacio abstracto, como el espacio de fe que ocupa los pensamientos de la abuela o de Micaela. Los diferentes tipos de modelos descriptivos que menciona Luz Aurora Pimentel en su libro *El espacio en la ficción*, abarcan descripciones tan simples como las dimensionales (arriba/abajo, adentro/afuera, de este lado/del otro lado), a situaciones más complejas que se relacionan con los espacios de la conciencia y que se ven reflejados en las figuras retóricas como metáforas, analogías, comparaciones, entre otras.

36 Octavio Paz enfatiza el culto a la Virgen de los mexicanos por un motivo meramente de refugio, pues es ella quien vela por los desamparados, los desprotegidos, los pobres y, no es casualidad, que los chicanos se sientan identificados y cobijados por la Virgen de Guadalupe: "El culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres sino una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material. Y hay más; Madre Universal, la Virgen también es la intermediaria, la mensajera entre el hombre desheredado y el poder desconocido, sin rostro: El Extraño" (Paz, 1969: 77). En el caso de los mexicoamericanos el extraño resulta ser el otro, el estadounidense o el mexicano, por lo que buscan un refugio constante en las plegarias que le hacen a la Virgen de Guadalupe.

En este fragmento existen ciertos elementos que le dan ubicuidad espaciotemporal al relato, el primero de ellos es la alusión al PRI (Partido de la Revolución Institucional), partido político mexicano que gobernó el país, cerca de setenta años continuos, hasta el año 2000. El segundo es la Zona Rosa, lugar de antros, bares y restaurantes en el centro de la Ciudad de México que se puso de moda desde finales de los años sesenta (y que actualmente vuelve a tomar un segundo aire, sobre todo por la afluencia de la comunidad gay). Ambas referencias hacen hincapié a la utilización de nombres propios que representan dos circunstancias aisladas que dan contundencia al espacio donde se desarrolla el cuento y a la situación sociopolítica del momento.³⁷ Sin embargo, no es sino hasta el siguiente párrafo donde la protagonista, gracias al uso de las isotopías descriptivas,³⁸ logra darle contundencia al tiempo en el que está narrado el relato y al lugar en donde se desarrolla, aunque en ningún momento afirma que se trata de la Basílica de Guadalupe, sólo se complace en describir sus alrededores:

Tenemos que quedarnos cerca de la entrada de la iglesia. No debemos acercarnos a los vendedores de globos, tampoco a los de esas dizque pelotas con el hilo que se estira. No podemos gastarnos nuestro domingo en gorditas ni en comics de la Familia Burrón ni en esos pirulís transparentes de dulce que hacen que todo parezca un arcoíris cuando miras a través de ellos. No podemos escaparnos y pedir que nos saquen la picture montados en los

37 El uso de nombres propios y comunes en los modelos descriptivos hacen posible que el espacio diegético referido sea contundente gracias al uso de valores semánticos e ideológicos del mundo extratextual, pues, por un lado, "el nombre propio es lugar de convergencia de multitud de significaciones culturales e ideológicas que se adhieren a él por asociación, adquiriendo así una dimensión aferente, o connotativa, de significación"; mientras que el nombre común es susceptible de descomposición semántica o referencial, de acuerdo a las partes que constituyen el objeto designado. En este sentido, el nombre propio carece de extensión y el nombre común "se caracteriza tanto por su extensión como por su comprensión"—extensión se refiere al conjunto de los objetos que designa y comprensión al conjunto de los rasgos comunes que comparten dichos objetos— (Pimentel, 2001: 33).

38 El uso de las isotopías, ya sea tonales o descriptivas, es un recurso que utilizan casi todos los escritores de esta investigación para darle contundencia al espacio ficcional, gracias a que la isotopía se encarga de darle coherencia semántica al texto escrito mediante la redundancia de "ciertas unidades de significación contextuales que le dan homogeneidad y coherencia al discurso" (Pimentel, 2001: 89).

caballitos de madera. No debemos subir pa'arriba por los escalones del cerro que 'ta detrás de la iglesia y jugar a la roña por el cementerio. Prometimos quedarnos aquí mismo, donde la abuela enojona nos dejó. Hasta que se le dé la gana regresar. (19)

Para darle continuidad al espacio en el que está narrado el relato, la protagonista alude a los "comics de la Familia Burrón". Tira cómica creada por Gabriel Figueroa que surge a finales de los años cuarenta y que representa a las familias mexicanas de clase baja que luchan por sobrevivir ante la deblace económica de su familia y de su comunidad, por lo que constantemente se enfrentan a situaciones chuscas o cómicas, sobre todo Borola, la esposa de don Ramón, un hombre honesto y trabajador, que recurre a ciertas artimañas femeninas para evitar que los desalojen de su casa.³⁹ La *Familia Burrón* es un referente obligado para todos aquéllos que estamos inmersos en la ciudad de México, pues representa, satíricamente, la realidad de quienes habitamos esta ciudad. En este sentido, no resulta extraño que Cisneros recurra a estos referentes intertextuales (como lo hace en su momento Rosario Sanmiguel en su cuento "Paisaje en verano", cuando se refiere a Kalimán) para ubicar la historia en el tiempo real, así como ciertas peculiaridades de la familia mexicana que los chicanos sólo conocen por medio de las historietas y, en este caso, se erigen como un lazo simbólico con el paraíso perdido de sus padres.

Hasta ahora son varios los indicios que hacen pensar el tiempo en el

39 La *Familia Burrón* es una parodia de la familia mexicana de clase baja que está compuesta por varios hijos, y todos viven bajo un mismo techo, como todavía se acostumbra; es la representación de la familia "muegano", donde el padre bonachón y mandilón cumple los deseos de su esposa mandona y clasista, así como de sus tres hijos. Estos personajes dan vida a los personajes de una historieta de más de tres mil episodios que se publicó por primera vez en 1948: "Don Regino, hombre de nobles sentimientos, sumamente responsable y muy serio, dueño de la peluquería "El Rizo de Oro"; doña Borola Tacuche, dicharachera y fiestera, que se pavonea ante los demás, como si fuera de la alta sociedad; sus hijos el Tejocote, Macuca y Foforito, hijo del pepenador Susano Cantarranas, quien fue tomado en adopción por los Burrón. Todos ellos habitantes del callejón del Cuajo, número chorrocientos chochenta y chocho, vivienda que en su momento estuvo a punto de ser derrumbada y que fue defendida, a capa y espada, por la noble y aguerrida familia". Para más información, consultar la entrevista, "Casi un siglo con Gabriel Vargas", que le hizo el periodista Jorge Pulido al caricaturista en: <http://www.supermexicanos.com/vargas/Entrevista.html>, <http://www.supermexicanos.com/vargas/quien.htm>. (Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2007).

qué puede estar narrada la acción; sin embargo, existen otras dos referencias intertextuales que le dan contundencia al tiempo en el que se desarrolla la acción, y que se encuentran en párrafos posteriores: la primera, es la alusión que hace el hermano menor a un súper héroe estadounidense: "Soy Flash Gordon. Tú [Micaela] eres Ming el Despiadado y las Gentes de Lodo" (20). Lo que me permite afirmar que el cuento se desarrolla en los años ochenta, pues si bien es cierto que Flash Gordon surge en 1934, no es hasta 1979 que se lleva a la pantalla chica la serie de este súper héroe cuya misión consiste en salvar a la "Tierra del mal".⁴⁰ La segunda es la referencia que Micaela hace del Llanero Solitario (Lone Ranger), una referencia también espacial, porque las hazañas de este personaje se desarrollan en Texas: "Dejo a Kiks corriendo en círculos—Soy Lone Ranger y tú eres Tonto. Dejo a Junior acuclillado y voy a buscar a la abuela enojona" (20). Si bien el Llanero Solitario surge en 1933, no es hasta 1966 que se emite una serie de dibujos animados y en 1980 una película más de este afamado personaje y su compañero Tonto.⁴¹ La alusión a estos dos personajes o héroes estadounidenses no sólo tiene una relevancia temporal, sino también como constructo identitario porque delimita las influencias a la que están expuestos los hijos de migrantes y, simbólicamente, cada una de las tiras cómicas antes mencionadas representan, la supremacía del poder, los súper héroes y la conquista del "bien" sobre el "mal" en nombre de la verdad (cualquier parecido con la realidad es coincidencia). Mientras que la *Familia Burrón*, simboliza lo mexicano, la fe y la solidaridad familiar.

A simple vista, las características de estos referentes parecen disímiles entre los dos países; sin embargo, con el uso de estas referencias intertextuales, Cisneros encuentra una forma de tender puentes entre ambas culturas, identificando de forma ficticia los puntos desde donde parten cada

40 Para más información sobre Flash Gordon, consultar la página: <http://flashgordon.cinecin.com/index.htm> (fecha de consulta, 10 de diciembre de 2007).

41 Para más información sobre el Lone Ranger: <http://www.endeavorcomics.com/largent/lr1.html> (fecha de consulta, 10 de diciembre de 2007).

una de las influencias que han delimitado la ideología de la comunidad mexicoamericana, y dibuja un mapa figurativo, y poliédrico, de los centros de acción desde donde se puede abordar su escritura. Por otro lado, el uso de referentes intertextuales también es una forma de poner distancia entre el narrador y el relato, y lograr un efecto irónico en el discurso, mediante el que puede denunciar, de forma velada, ciertos comportamientos sociales e ideológicos, tanto de un lado como del otro de la frontera.

El resto de la descripción que se puede observar en el relato se basa en el modelo dimensional (arriba/abajo, adelante/atrás, derecha/izquierda), pues es el que permite ubicar el templo donde se desarrolla la acción: ya sabemos que la iglesia a la que se refiere Micaela está en la ciudad de México, y ciertos indicios clave aluden a que ésta puede ser la Basílica de Guadalupe, como "los caballitos de madera", donde los turistas posan con un sombrero de charro y un jorongo para tomarse la foto del recuerdo (son propios del bosque de Chapultepec o de la Basílica, anteriormente también se encontraban en el zócalo). Sin embargo, el elemento determinante de espacialidad está dado cuando la protagonista menciona que no pueden subir por "los escalones del cerro" que están "detrás de la iglesia". El cerro mítico al que se refiere es al Tepeyac —cerro que da vida al milagro religioso donde la Virgen de Guadalupe se le aparece a Juan Diego (1531) y su imagen queda plasmada en el manto de rosas que el indígena llevaba consigo, como una insignia de la aparición que debía mostrar a los sacerdotes de ese tiempo para que erigieran el templo católico en ese preciso lugar—, ubicado al norte de la ciudad de México. Más adelante existe otro elemento temporal que le da contundencia al espacio diegético referido, pues mientras los tres hermanos esperan afuera, Kiks juega a volar y Micaela cree que su hermano "se está imaginando que es uno de los voladores de Papantla, como los que vimos desprenderse, con sus plumas de colores, girando y girando desde un bien alto palo el día del Happy Birthay de la Virgen" (19). Celebración

que se realiza cada 12 de diciembre en la Basílica (día que fue indurado el recinto); una fiesta de culto nacional donde se dan cita millones de peregrinos que vienen desde diferentes partes del país, y del extranjero; y se realizan diferentes actividades de sincretismo religioso, como sucede con la presentación de danzantes aztecas o de los voladores de Papantla (o danza de los pájaros).⁴²

Un dato curioso que me llama la atención es que Cisneros decide recrear sus historias entre San Antonio, Texas y la ciudad de México, especialmente, como también lo hacen otros escritores chicanos (Daniel Chacón es uno de ellos, como se verá más adelante). Contrario a las descripciones de los escritores fronterizos, quienes hacen más evidente el constante cruce entre uno y otro país y su modelo dimensional más sobresaliente es el que se describe de este lado y/o del otro lado de la frontera, y en ningún momento hacen alusión al centro de la República Mexicana y mucho menos a la ciudad de México; los mexicoamericanos casi nunca se refieren a los estados fronterizos del norte de México, pero sí al Distrito Federal, quizás porque es el lugar donde se encuentra centralizada la cultura y los lugares de culto, no sólo de la iglesia católica, también de la cultura Azteca, comunidad prehispánica de la que los escritores chicanos, y la comunidad chicana en general, hacen suyos ciertos elementos míticos para construir su identidad y ubicar su orígenes, principalmente, en Aztlán.

42 El rito de los voladores de Papantla consiste en que cuatro hombres se dejen caer de un poste que los sostiene gracias una cuerda amarrada a su cuerpo y envuelta alrededor del palo. La cuerda se desenvuelve poco a poco conforme los voladores descienden. El número de vueltas realizadas por los cuatro hombres en torno al poste es de cincuenta y dos (trece vueltas por cada uno). El número trece corresponde al número de meses en el calendario Maya y el número cincuenta y dos es el número de semanas en un año. Una quinta persona, el músico (o cabo), está sentado en la cumbre del poste sobre una estrecha plataforma en madera, y juega del tambor y el surco. La plataforma gira también, así el cabo puede señalar los cuatro puntos cardinales. Esta danza espectacular es una ceremonia espiritual antigua que se puede observar en algunos lugares de la ciudad de México como la Basílica o el Museo de Antropología e Historia; así como en su lugar de origen, Papantla (Tajín), en el estado de Veracruz. El significado de esta ceremonia totonaca se cree alude a un rito de fertilidad.

Asunción de fe como parte del imaginario colectivo

De manera sorprendente he comprobado que si los mexicanos somos religiosos, los chicanos lo son más, o por lo menos así se puede apreciar en las obras literarias de ambos lados de la frontera, pues en la escritura chicana existen más referentes textuales a los símbolos, santos y lugares de culto católico que en el caso de los escritores fronterizos. Situación que se debe, como ya se mencionó en capítulos anteriores, a la necesidad de asirse de los orígenes, de las tradiciones y de las costumbres mexicanas de sus ancestros, las cuales representan lo que no son pero los identifican con una comunidad particular y minoritaria en Estados Unidos. De tal suerte, los referentes católicos religiosos presentes en la obra de Cisneros representan la asunción de un espacio que sólo existe en la fe de quienes lo invocan, y, paradójicamente, es tan inasible que las descripciones se dan cita de manera alegórica al interior de la narración, mediante la yuxtaposición de la figuración irónica y los modelos descriptivos de tipo lógico-lingüístico, dimensional y sensorial.

“Mexicanos” es un cuento subjetivo que permite abordar la idiosincrasia del mexicoamericano desde diferentes posturas, y dado que me interesa desarrollar principalmente el espacio de fe, la alusión o las referencias que existen empiezan desde que Micaela observa en el exterior de la iglesia a los penitentes que entran, ya sea hincados o cargando “pesados retratos de la Virgen y arcos de flores mientras los músicos tocan esa música de juguete con sus pequeñas trompetas y tambores” (19). La penitencia de los pecadores que se saben impuros y abandonados a su suerte, como los chicanos, pues han tenido que deconstruirse para poder representarse como sociedad minoritaria al interior de Estados Unidos. Es así como el monólogo interior en el que incurre Micaela gira alrededor de lo que observa en la iglesia (tanto afuera como adentro) y las interrupciones, en forma de dialogo indirecto, sólo sirven para

darle movimiento al texto. Un elemento que no puede faltar para cerrar el ciclo de las alusiones espaciotemporales y para darle contigüidad al espacio de fe es la constante referencia a la imagen de la Virgen de Guadalupe y a los milagros que giran alrededor de ésta, como se observa en el siguiente fragmento:

La Virgen de Guadalupe espera adentro protegida por un grueso vidrio. También hay un crucifijo de oro que se quedó bien crooked como el tronco de un mesquite porque alguien echó una bomba una vez. La Virgen de Guadalupe está en el altar mayor porque es un *big* milagro; el crooked crucifijo en un altar de aladito porque es un *little* milagrito.

Los milagros a los que alude la narradora se vinculan con una doble deixis de referencia desde donde se puede abordar el relato: los milagros y la realidad, así como la distancia que existe entre ambos. Distancia delimitada por una acción de fe que no se cuestiona, sólo se acata, como sucede tanto con la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, como con el atentado que sufrió la Basílica en 1921. En ningún momento se pone en duda si estos hechos realmente ocurrieron, y, mucho menos, se cuestiona si son un milagro o no; Micaela simplemente lo da por hecho y sólo se limita a ordenarlos de acuerdo a la importancia que tienen cada uno de estos eventos desde su perspectiva infantil. Para ella es más importante la Virgen que el crucifijo por obvias razones: la Virgen de Guadalupe es la madre de todos los mexicanos y, por lo tanto, de todos los chicanos; de tal forma, la madre está primero que todos y se debe respetar por sobre todas las cosas. Mientras que el crucifijo representa el éxodo metafórico de la comunidad chicana, pues si bien es cierto que los chicanos de primera y segunda generación no son inmigrantes porque nacieron en Estados Unidos, siguen cargando con la cruz de su comunidad que les fue impuesta por la comunidad dominante, debido, principalmente, al racismo, la exclusión

étnica y la explotación. Una última acotación, en este punto es posible hablar de la existencia de una analogía entre el dogma trinitario católico, y el culto a la Virgen de Guadalupe: la Virgen es al padre, lo que el hijo a la comunidad chicana, mientras que el Espíritu Santo se encarga de darles fuerza y servirles de guía en el camino a la salvación, ya sea individual o colectiva, dentro de la comunidad estadounidense.

Siguiendo con el cuento de "Mericanos", una vez que Micaela se encuentra dentro de la iglesia, describe, mediante el monólogo interior, las sensaciones y los olores que va experimentando, así como la infraestructura del recinto; y, mediante el uso de metáforas y analogías, va descifrando el culto a lo divino y a lo profano. Las descripciones sensoriales que la narradora utiliza, aunada a una presunta ignorancia o inocencia infantil de quién cuestiona lo incuestionable —porque desde pequeña le inculcaron a no dudar, a tener fe en la Virgen porque es la "madre morena" que cuida y protege tanto a los que están aquí, como a los que viven allá— le da un toque irónico a sus reflexiones, gracias al distanciamiento presuntamente lógico que debe existir en una niña que no entiende por qué la abuela (como tanta otra gente) pasa tanto tiempo "perinándose y desperdinándose", como se observa en el siguiente fragmento:

¿Por qué huelen las iglesias como lo de adentro de una oreja? ¿Cómo a incienso y a oscuridad y a velas en vidrio azul? ¿Y por qué huele a lágrimas l'agua bendita? La abuela enojona hace que me arrodille y junte las manos. El techo es alto y las oraciones de las gentes suben, suben y chocan como globos. (20)

Ciertamente el fragmento parece no tener una relación lógica-lingüística porque el monólogo interior de la narradora se ve interrumpido abruptamente por un movimiento físico de la misma (arrodillarse y juntar las manos en señal de oración) que corta súbitamente la posible reflexión de

quien está leyendo para, de manera contundente, terminar con la ilusión de los creyentes tan rápido como cuando a un niño se le escapa de las manos el globo de gas. "¿Por qué huelen las iglesias como lo de adentro de una oreja?", el uso de la analogía indica que el peculiar olor del recinto es propio del olor humano, lo que permite desmitificar lo sagrado del lugar, haciéndolo más profano. Mientras que la relación entre incienso(aire)-oscuridad(tierra)-luz(velas/fuego) se refiere al camino, según la religión católica, que debe seguir todo creyente al asumir la fe: somos polvo y, al llegar a este mundo de oscuridad, venimos a sufrir pues la iluminación está en el más allá, en el paraíso anhelado, y al que sólo se puede acceder a través de la rendición de la culpa (auto-impuesta), pues somos pecadores por naturaleza y nuestro destino final será el infierno (fuego) si no actuamos conforme a los preceptos religiosos.⁴³ Finalmente, el agua representa el cuarto elemento de la creación, y la ceremonia de bautismo; aunque en este caso la analogía con las lágrimas va más allá, pues se refiere al llanto de quienes han perdido a sus seres queridos, como sucede con la abuela enojona que ha visto partir a sus hijos y a sus nietos para el otro lado. De tal forma, la asunción de la fe de quienes, como su abuela, están entregadas en corazón a la Virgen, y a la religión católica, porque es lo único de lo que se pueden asir para no perder la confianza en que el sacrificio de los hijos que se fueron repercutirá en una mejor calidad de vida para sus nietos, aunque no por eso dejen de reprobar la situación de ilegalidad en la que se encuentra:

Debe haber una lista larga larga de parientes que no han ido a la iglesia. La

43 De acuerdo a lo que menciona Georges Minois en su libro *Historia del infierno. De la antigüedad a nuestros días*, uno de los teólogos que racionalizó de forma más completa el infierno es santo Tomás de Aquino, aunque con ciertas dificultades, debido a que sus cuestionamientos incurren en ambigüedades. Aun así, la idea que se creó del infierno es la que prevalece hasta nuestros días, pues afirma que: "Los condenados sufren dos tormentos: la pena de la condenación y la pena de los sentido. La primera, puramente espiritual, es inimaginable pero terrible: es la conciencia de estar separado de Dios para siempre; la segunda tiene como instrumento el fuego; un fuego creado especialmente por Dios para quemar al mismo tiempo cuerpos y almas" Minois, 2004: 85).

abuela enojona teje los nombres de los muertos y de los vivos en una larga oración adornada con los nietos nacidos en aquel país bárbaro de costumbres bárbaras. (21)

“País bárbaro de costumbres bárbaras”. El término bárbaro es utilizado en esta oración con una doble connotación: los bárbaros que conquistaron México: una clara alusión a los españoles barbados que llegaron a América y que colonizaron el continente erradicando en su totalidad las culturas prehispánicas y dejando en su lugar el culto religioso de la fe y de los reyes; por otro, los bárbaros sajones que igualmente han colonizado el continente mediante otros métodos, como el ideológico, la discriminación, la explotación, el racismo y, en las últimas décadas, a través de las políticas antiterroristas que no reprimen los hechos violentos sino la diversidad de creencias, en nombre de una verdad total y absoluta (por no decir también absurda) que enarbola el actual gobierno estadounidense en nombre de la globalización, y que consiste en desarticular todos los mecanismos de construcción social que inhiban el desarrollo de los países de primer mundo, como sucede con los países de asiáticos y de Medio Oriente.

Es evidente que el distanciamiento entre la narradora y el texto está determinado con el simple hecho de negarle un nombre propio a esos bárbaros, incluso cuando a través del diálogo indirecto refuerza la veracidad de la denuncia de ciertos hechos violentos en los que incurren ciertos sectores de la comunidad estadounidense, y de los que ya se ha hecho mención en capítulos anteriores. De tal forma, lo único que tienen los mexicoamericanos y su familiares mexicanos para no ceder ante los embrujos de la desesperación al ver sus sueños frustrados, es la fe y sus santos o vírgenes, ídolos de veneración y culto que no han sido conquistados por los bárbaros, porque si bien es cierto que la institución católica mexicana es resultado de un sincretismo religioso (propio de las culturas prehispánicas), la conquista ideológica estadounidense

no ha podido, todavía, adentrarse en el culto religioso.

En otro de los cuentos, “Milagritos, promesas cumplidas”, es más evidente la fe ciega de los creyentes católicos en los santos y la Virgen de Guadalupe, principalmente, y, a su vez, la naturaleza de la comunidad mexicoamericana. Estos “milagritos” se ponen a los pies o sobre los mantos de las efigies religiosas, y pueden ir acompañados por fotografías u otros objetos que guarden alguna relación con la persona que escriba la petición. Los milagros que re-escribe Cisneros son un conjunto de peticiones-ofrecimientos “recogidos” de diferentes iglesias ubicadas a lo largo de la frontera de Texas, y conforman veintiséis peticiones que dan pie a diferentes interpretaciones retóricas (si dejamos de lado el asunto de la fe), pues cada una es como una microhistoria, por lo que he seleccionado sólo algunas cuantas para dilucidar ciertos indicios de cómo el espacio de fe es un referente obligado en la escritura chicana y, a su vez, permite construir, de manera más concreta, su ideología:

Milagritos,
promesas cumplidas

Exvoto donado según lo prometido

El día 20 de diciembre de 1998 sufrimos un terrible accidente a mitad del camino a Corpus Christi. El bus en que íbamos que se patina y que se volteó cerca de Robstown y una señora y su niña se mataron. Gracias a La Virgen de Guadalupe estamos vivos, todos nosotros milagrosamente ilesos y sin cicatrices visibles, sólo que tenemos harto miedo de ir en bus. Dedicamos este retablo a la Virgencita con nuestro afecto y gratitud y nuestra fe eterna.

Familia Arteaga
Alice, Texas
G.R. (Gracias Recibido) (129)

Este es el primer “milagrito” de los veintiséis que conforman el relato escrito de forma atípica, porque si bien es cierto que el collage es una manera de diseñar los cuentos, el hecho de escribir sólo “milagritos” e indicar, con

la tipografía, ya sea utilizando sólo mayúsculas, subrayados o claves para que nadie pueda descifrar el mensaje, donde termina y empieza otro, es una diferente manera de representar el espacio diegético y una trasgresión satírica de la institucionalidad católica. En este primer milagro es claro que la familia en cuestión demuestra su agradecimiento a la Virgen de Guadalupe por haberlos protegido de sufrir algún incidente más grave, como le sucedió a la señora y su hija que también viajaban en el mismo "bus". En este "milagrito" es posible observar la devoción de la familia por la Virgen, y la importancia de ofrecerle algo a cambio de sus cuidados, porque lo que no se pueden permitir es estar en deuda con la Virgen ni con ningún otro santo, pues no saben cuándo puedan necesitar de un nuevo milagro. Esta es una conducta típica del mexicano y del chicano devoto, pues en ellos siempre está presente la creencia de que existe un castigo supremo, inculcada para mantener a los fieles en el "camino recto", si no se le rinde devoción a los santos.

En otro "milagrito" se puede observar cómo la madre de una familia humilde que perdió gran parte de sus bienes en un incendio no permite que su hija asista a la escuela, pues al ser la mayor se debe quedar en casa a ayudar.⁴⁴ El hecho de que las hijas se dediquen a cuidar de la madre, en lugar de hacer su vida, es parte de ciertas costumbres mexicanas que van en desuso, aunque ésta en particular sigue vigente en algunas zonas rurales o de provincia, y merman la libertad de las mujeres al no poder decidir sobre su propia vida, pues les hacen creer, desde muy niñas, que ellas tienen que sacrificarse para que sus hermanos/as puedan desarrollarse:

Querido San Martín de Porres,
Por favor, mándanos ropa, muebles, zapatos, platos. Necesitamos cualquier

⁴⁴ De hecho, existe un película ubicada en la zona fronteriza de México, a principios del siglo XX, que ilustra esta situación, titulada *Como agua para chocolate* (1992), dirigida por Alfonso Arau y basada en la novela del mismo nombre de la escritora Laura Esquivel que narra los obstáculos por los que pasan Tita y Pedro para estar juntos pues al ser Tita la hija menor de Elena, debe quedarse a cuidar de su madre, según lo dictan las costumbres de esa época.

cosa que no pida de comer. Desde el incendio hemos tenido que volver a empezar y el cheque de incapacidad de Lalo pues no alcanza. Zulema quiere terminar la escuela pero yo le digo pues olvídate de eso. Ella es la mayor y su lugar está en la casa ayudándonos le dije. Por favor, haz que vea la razón. Ella es todo lo que tenemos.

Te lo agradece,
Adelfa Vázquez
Escobas, Texas (130)

En este caso, el hecho de que Adelfa le pida a San Martín de Porres que su hija desista de terminar la escuela para ayudarla en la casa es parte del discurso dominante que enfatiza que la mujer debe dedicarse a las labores del hogar, pues al ser un sujeto que depende del hombre, como en este caso de la incapacidad de Lalo, no le es permitido realizarse profesionalmente. Afortunadamente, esta situación está en desuso y, como se puede observar en varias partes de México, incluyendo en la frontera norte, la mujer ha empezado a hacer valer sus derechos; sin embargo, al estar todavía tan arraigado el sentimiento de culpa en las mujeres que prefieren valerse por sí mismas (debido a tantos años de sumisión a cuestas), cuando se atreven a engañar a su marido, quizá porque ya no lo aman, o porque nunca lo amaron y sólo se casaron por necesidad (presión social, embarazo, etc.), la mujer se siente obligada a regresar con él, como se puede observar en la siguiente petición:

Padre Todopoderoso,
Enséñame a querer a mi esposo otra vez. Perdóname.
S.
Corpus Christi (133)

En el siguiente "milagrito" se puede observar el sincretismo cultural, ya no sólo religioso, de la comunidad mexicoamericana, al adorar a ciertas

personalidades políticas que han servido como influencia, y, en algunos casos, como estandarte en los movimientos sociales y políticos de los chicanos en los años sesenta; así como las referencias mexicanas que conforman el imaginario cultural de los hijos (sobre todo de primera y segunda generación) de inmigrantes mexicanos asentados en Estados Unidos, quienes tienden los puentes entre una cultura y otra. Dichas referencias cobran sentido gracias a la tradición oral que permite, en la mayoría de los casos, preservar la historia de su comunidad y convertir en héroes a ciertos personajes míticos como José Doroteo Arango Arámbula, mejor conocido como Francisco o Pancho Villa, "El Centauro del Norte", uno de los dirigentes de la Revolución Mexicana, que durante las primeras décadas del siglo XX se convirtió en el prototipo del mexicano en el extranjero:

Oh Benditos Poderosos, Blessed Powerful Ones,
 Ustedes que han sido coronados en el Cielo y que están cerca de nuestro Divino Salvador, imploro su intercesión ante el Todopoderoso en mi favor. Pido por la paz espiritual y la prosperidad y que los demonios en mi camino que son la causa de todos mis males sean extirpados para que ya no me atormenten. Veán favorablemente esta petición y bendíganme para que pueda seguir glorificando su nombre con todo mi corazón--santísimo Niño Fidencio, mi gran General Pancho Villa, bendito Don Pedrito Jaramillo, virtuoso John F. Kennedy y santo Papa Juan Pablo. Amén.

Gertrudis Parra
 Uvalde, Texas (132)

Ahora bien, ¿qué relación existe entre Pancho Villa y John F. Kennedy, por qué Gertrudis Parra decide adorarlos como si fueran santos y elevarlos al mismo nivel del Papa Juan Pablo? Como ya se mencionó anteriormente, este es un recurso para asirse de la fe de manera objetiva, algunas veces de manera profana, pues con el simple hecho de inmortalizar e idolatrar a los personajes públicos se la da contigüidad al espacio diegético referido. En este caso, el espacio referido es el espacio de fe en el que inciden la mayor

parte de la comunidad mexicoamericana. Un espacio sincrético donde la necesidad de pertenecer y saberse parte de una cultura es tan contundente que los elementos de identificación simbólica son todos aquellos que forman parte del imaginario cultural de la comunidad chicana y que pueden ser de carácter religioso, mítico, social o político. Además, en este caso, el apellido Parra tiene una doble significación: por un lado, es el nombre de uno de los bandidos duranguenses más temidos de finales del siglo XIX, Ignacio Parra, que se encargaba de despojar a los terratenientes de esa zona del país, y a quien se le unió Francisco Villa, antes de que iniciara la revolución; por otro lado, también alude al pueblo donde fue asesinado "El Centauro del norte", Hidalgo del Parral, Chihuahua. En este sentido, no importa a quién se adore, si no la fe que se tiene para elevarlos a un nivel de divinidad, siempre y cuando se vean realizadas sus peticiones, ya sea como milagros o como quimeras, pues algunas veces son tan reveladoras de la cultura en la que están inmersos los mexicoamericanos, que la contundencia del escrito deja boquiabierto a cualquier lector ajeno a esta tradición y cultura, como se observa en el siguiente "milagrito":

Milagroso Cristo Negro de Esquipulas,
 Te ofrezco este retrato de mis niños. Wáchelos, Dios Santo, y si le quitas el trago a mi hijo te prometo prender velitas. Ayúdanos con nuestras cuentas, Señor, y que el cheque del income tax nos llegue pronto para pagar los biles. Danos una buena vida y que les ayudes a mis hijos a cambiar sus modos. Tú que eres tan bondadoso escucha estas peticiones que te pido con todo mi corazón y con toda la fe de mi alma. Ten piedad, Padre mío. Mi nombre es Adela O.

Elizondo
 Cotulla TX

En este fragmento se advierten varias de las características del sujeto mexicoamericano que se mencionaron en el primer capítulo de esta investigación. La primera de ellas es la alusión al alcoholismo como problema

social, pues no es casualidad que Cisneros se refiera a esta situación, ya que por mucho tiempo el migrante mexicano ha sido catalogado como borracho y bonachón, flojo y malhechor. Esto tiene sentido porque el índice de alcoholismo en gran parte de las zonas rurales de México es alto —producto de diferentes factores sociales como la pobreza y la ignorancia— y la gente que emigra está acostumbrada a beber cotidianamente como una forma de olvidar el hambre, el frío o los problemas familiares. El segundo elemento se refiere a las condiciones de vida en las que se encuentran los pobladores fronterizos, algunas veces dependen de las ayudas del gobierno estadounidense, otras del poco dinero que puedan llegar a ganar como trabajadores temporales y que tan pronto como lo reciben se lo gastan en una borrachera. Finalmente, un tercer elemento es el idioma, el uso del spanglish resulta igualmente significativo en la construcción de identidad del sujeto mexicoamericano porque sintetiza la unión de dos culturas; sin embargo, en este caso no sólo alude a los migrantes mexicanos, sino a todos aquéllos que llegan a Estados Unidos por la frontera de México, pero vienen de otras partes de centro o latinoamericana, como los migrantes guatemaltecos —centroamericanos que comparten muchas tradiciones y costumbres con los mexicanos del sur desde los tiempos de las culturas prehispánicas, como la maya—, pues el Cristo Negro de Esquipulas es la imagen que veneran los fieles en la Basílica de Esquipulas, en la ciudad del mismo nombre en Guatemala.

Un último milagro que me interesa reproducir ejemplifica la historia de los homosexuales mexicoamericanos que llevan una doble vida por temor o falta de valor para enfrentar su realidad social, y que prefieren mantener oculta su preferencia sexual y las posibles relaciones sentimentales-amorosas por temor a las represalias familiares, religiosas o sociales de su comunidad. Estas relaciones “prohibidas”, escondidas y “recremables” entre personas de un mismo sexo son producto de un discurso dominante donde, según Butler, el dolor (poder) de la culpa inhibe, e incluso prohíbe, la homosexualidad —la

culpa entendida como elemento coercitivo de determinadas conductas, inculcado principalmente por la religión católica para controlar a las sociedades—, por lo que resulta significativo el hecho que se describa la relación entre dos hombres que están separados, desde una posición silenciada, debido a las implicaciones sociales que tienen las preferencias sexuales de los homosexuales en comunidades católicas, tradicionalistas y machistas como la mexicana y mexicoamericana:

M3l1gr4s4 Cr3st4 N2gr4 d2 2sq53p5l1s,
T2 p3d4, S2ñ4r, c4n m3 c4r1z4n p4r f1v4r, c53d1 1 M1n52l B2n1v3d2s qu2 2st1
h1c32nd4 2l s2rv3c34 2n 2l 2xtr1nj2r4. L4 1m4 y n4 s2 q52 h1c2r c4n t1nt1 tr3st2z1,
v2rg52nz1 y d4l4r d2 1m4r 2n m3.

B2nj1m3n T.
D2l R34 TX

[Milagroso Cristo Negro de Esquipulas,
Te pido, Señor, con todo mi corazón por favor, cuida a Manuel Benavides que
está haciendo el servicio en el extranjero. Lo amo y no sé qué hacer con tanta
tristeza, vergüenza y dolor de amor en mi corazón.

Benjamín T.
Del Río TX]

En este “milagrito”, la posición velada de la homosexualidad entre Benjamín y Manuel —que con el juego tipográfico enfatiza la necesidad de resguardar en secreto su relación afectuosa— tiene connotaciones negativas claramente definidas puesto que “el servicio en el extranjero” que realiza Manuel se refiere al servicio militar. Institución que hasta hace muy poco tiempo empezó a ventilar y a defender a los homosexuales, principalmente por presiones sociales y de los mismos integrantes de la milicia. En este sentido, como afirma Butler, “la homosexualidad no se repudia por completo porque se le considera, pero siempre se le considera como ‘entretenimiento’, se le presenta como una figura del ‘fracaso’ de lo simbólico para constituir plena

o finalmente sus sujetos sexuados, pero también se le presenta siempre como una rebelión subordinada que no tiene el poder de rearticular los términos de la ley gobernante"; por lo que es indispensable que se generen políticas que desmitifiquen la identificación del sexo con lo socialmente establecido (Butler, 2002: 16-21). Sin embargo, estas políticas desmitificadoras tardarán en aterrizar en ciertas comunidades por la presión social que imponen ciertos constructos religiosos que están más allá de las obligaciones y derechos personales, y que difícilmente se pueden transgredir, debido a la connotación divina y suprema que enarbolan, como es la fe en la religión católica y en sus poderes coercitivos que están claramente tipificados a través del pecado y, por consiguiente, de la culpa.

El espacio de fe al que he hecho alusión en esta parte es sólo un pincelazo de lo que se puede observar en otros escritores/as chicanos/as que también recurren a la religión católica para exemplificar uno más de los factores culturales que marcan el imaginario colectivo de los sujetos mexicoamericanos, resultado de una larga tradición de la cultura mexicana que se reproduce en su totalidad y le da contundencia y veracidad al espacio diegético referido. En el caso de los textos antes comentados se logra este efecto mediante las isotopías tonales que permiten elevar a un nivel de deidad las ilusiones referenciales de los creyentes católicos mexicoamericanos, logrando así que la impresión de lo real se vea privilegiado por lo visual, gracias al uso excesivo de los adjetivos calificativos como "Padre Todopoderoso", "Bendito Santo", "Milagroso Cristo Negro", "Santísima Virgen de los Remedios", entre muchas otras alusiones superlativas a las deidades católicas que en el fondo representan la incertidumbre de una comunidad que ha sido violentada y dominada por varios discursos colonizadores, no sólo el estadounidense, sino también el católico (el de los primeros conquistadores), y que alude únicamente a la comunidad chicana, también a la mexicana y a la latinoamericana. De tal suerte, es evidente que existen muchos vínculos entre las culturas colindantes

que quieren rescatar los escritores/as mexicoamericanos pero quizás no han encontrado eco en los escritores/as fronterizos/as por un motivo en particular: los escritores/as mexicoamericanos/as siguen construyendo, recreando y reescribiendo su historia; mientras que los escritores/as transfronterizos/as se enfrenta a una realidad diferente que consiste en abrirse camino como artistas a nivel internacional, desligándose del sistema literario nacional, que tampoco los consideraba parte importante de la cultura mexicana.

Condición social de la mujer chicana en la comunidad estadounidense

El dominio y la injerencia del hombre sobre la mujer es tan contundente en las comunidades chicanas (y mexicanas) debido a que ésta se identifica como tal siempre y cuando dependa de un hombre y de una familia, como afirma Carla Trujillo, escritora chicana, en el texto "Chicana Lesbians: Fear and Loathing in the Chicano Community": "For many Chicanas, our identification as women, that is, as complete women, comes from the belief that we need to be connected to a man." De tal suerte, la mujer no debe ser mejor que el hombre, debe estar para salvaguardar el bienestar de éste y de su familia por encima de su propio bienestar para gozar de los privilegios legales, sociales y religiosos, porque ha sido educada para no pensar en sí misma —"We are socialized to undervalue ourselves, as well as anything associated with the concept of self"—, y por mucho tiempo se le ha hecho creer que es una propiedad más del patriarca: "Historically, women have been viewed as property. Though some laws have changed, ideologically little else has. Upon marriage, a father feels he can relinquish "ownership" and "responsibility" of his daughter to her husband" (Trujillo, 1991: 187-188).

En este sentido, varias de las escritoras chicanas, como Sandra Cisneros (y fronterizas, como Rosario Sanmiguel), narran las vivencias de mujeres sumisas, ignorantes, maltratadas y engañadas por el marido, al que no se atreven a dejar por inseguridad, no necesariamente económica, sino por miedo a la soledad, al abandono y al qué dirán. Paradójicamente, es un abandono que vive en ellas, pues son mujeres que han dejado su país, su familia, sus tradiciones, su lengua; son mujeres que han abandonado pero que no quieren ser abandonadas; por lo que algunas escritoras prefieren revertir la condición de la mujer como sujeto de segunda, extrapolando su papel social y enfatizando que también son libres de elegir su destino, como sucede con Clemencia, la protagonista del relato titulado “Nunca te cases con un mexicano”: un cuento cuyo tema sirve para denunciar de manera velada diferentes sucesos de exclusión y de racismo que enfrentan los mexicoamericanos en la comunidad estadounidense, entre otros factores que analizaré a continuación.

En primera instancia, me interesa destacar que de este cuento se puede abstraer una gran cantidad de información socio-histórica, por lo que la manera en como está diseñado es un tanto compleja y no es casualidad que la escritora haya decidido dividirlo en diez secciones tipográficamente señaladas con dos líneas que indican donde inicia y termina cada sección. Sin embargo, en algunas ocasiones, debido al uso de las retrospecciones e iluminaciones, es posible advertir ciertas inconsistencias en la ilación del cuento que llegan a confundir al lector. El título del cuento “Nunca te cases con un mexicano”, está directamente relacionado con una parte importante de la historia, precisamente la que se refiere a los orígenes mexicanos de la protagonista, y alude a la aversión que tenía la madre de Clemencia por los hombres mexicanos, y por la comunidad mexicana en general, debido a que la familia mexicana de su difunto marido constantemente la humillaban pues la consideraban un sujeto de segunda clase por el hecho de ser chicana.

Clemencia creció con la idea que su madre le había inculcado sobre los hombres mexicanos y nunca se fijó en ningún migrante (ni mexicano ni puertorriqueño ni colombiano). De tal suerte, después de ansiar “pertenercer a un hombre. Llevar puesto ese anillo de oro en la mano izquierda y que me llevara sobre su brazo como una joya fina, brillante a la luz del día”; así como de sufrir varios desencuentros amorosos, Clemencia se enamora perdidamente de un estadounidense casado de quien fue amante por varios años hasta que se dio cuenta que él nunca dejaría a su mujer por ella, ni por ninguna otra mexicoamericana, dando a entender que las mexicanas y las chicanas tampoco son dignas de un hombre estadounidense; por lo que, en un afán de venganza, decide enamorar al hijo de éste, dándole así un giro a la historia y al título mismo.

El relato inicia con dos premisas clave para entender el cuento en su totalidad: la primera alude a la diferencia que existe entre los chicanos y los mexicanos, afirmando “que no es lo mismo” ser descendiente de mexicanos y haber nacido en Estados Unidos, que haber nacido en México. La diferencia estriba, como se verá más adelante, en la manera cómo Clemencia construye su identidad y se relaciona con los demás. La segunda premisa se refiere precisamente al rol de la mujer en la sociedad: si bien es cierto que parte de la tradición que se le inculca a las mujeres mexicoamericanas consiste en que su deber social es casarse y tener hijos, Clemencia decide lo contrario a muy temprana edad, irrumpiendo conscientemente el “deber ser” de la mujer mexicoamericana:

Yo nunca me voy a casar. Con ningún hombre. He conocido a los hombres demasiado íntimamente. He sido testigo de sus infidelidades y los he ayudado a éstas. He desabrochado y desenganchado y accedido a sus maniobras clandestinas. He sido cómplice, he cometido delitos premeditados. Soy culpable de haber causado intencionalmente dolor a otras mujeres. Soy vengativa y cruel y capaz de cualquier cosa. (74)

La contundencia de la palabra “nunca”, indicada en cursivas por la escritora, es determinante, pues es el punto de referencia a partir del cual se desarrollan los modelos descriptivos de la dimensión ideológica de este cuento, y que alude, precisamente, al papel de la mujer como ente social dentro de la comunidad mexicoamericana. En este fragmento es evidente que el papel trasgresor de la narradora atenta contra las tradiciones familiares y socioculturales, e incluso contra las mismas mujeres, pues la protagonista confiesa, situación inusual, haber agredido a otras mujeres —“Soy culpable de haber causado intencionalmente dolor a otra mujeres”—, situándose en una posición de igualdad ante el hombre que irá matizando conforme avanza el relato pues esta intención de simular cierta “paridad” entre géneros es malentendida y criticada en muchos casos por la misma sociedad mexicoamericana que juzga con rigor y desprecio a la mujer que se atreve a transgredir su destino, considerándola incluso una “vendida”, como menciona Trujillo: “The Chicana feminist who confronts this subversion, and critics the sexism of the Chicano community, will be called vendida if she finds the “male defined and often anti-feminist” values of the community difficult to accept” (Trujillo, 1991: 188).

La imagen de la mujer vendida es una clara referencia simbólica a la figura mítica de la Malinche, princesa azteca llamada Malintzin Tenepal que sirvió de guía y traductora de Hernán Cortés, e históricamente se le recrimina por haber ayudado a los españoles a colonizar el territorio mexicano. La Malinche fue una mujer indígena que supuestamente se vendió cuando se hizo amante de Cortés y traicionó a su pueblo. Según Octavio Paz, la Malinche es “la chingada” —palabra de múltiples significados según la intención de la misma, pero por lo general se utiliza peyorativamente para denigrar a las mujeres—, la que se entrega, se vende, se prostituye, se denigra ante el colonizador.⁴⁵ A diferencia de la concepción que se tiene de la

45 “Si la chingada es un representación de la Madre violada, no me parece forzada asociarla

Malinche entre los mexicanos, ésta se ha convertido en un personaje mítico —principalmente de las escritoras— en la comunidad chicana, porque es un símbolo de emancipación, contrario al discurso misógino de Paz, pues si bien es cierto que el hecho de concebir históricamente a la Malinche como un personaje significativo en la conquista española sobre el pueblo azteca, esto ha permitido a muchas teóricas chicanas deconstruir ese discurso y adaptarlo a su realidad, como menciona Emma Pérez, escritora chicana, en “Sexuality and Discourse: Notes From a Chicana Survivor”:

Paz's phallogocentric discourse casts the Oedipal-conquest-triangle. The triangle symbolizes sociosexual-racial relations between Chicanos and Chicanas and among the white women and white men who oversee the dilemma. It is a metaphor which historically or culturally inaccurate is not the issue here. The point is that a symbol unconsciously perceived by Paz, who imposed the psicodrama of conquest upon the Chicano, who in turn inflicts misogyny in the image of “La Malinche” upon Chicanas/Mexicanas. But Paz cannot be held responsible for the conquest, he merely interprets his history from masculinist ideology. (Pérez, 1994: 167)

De tal suerte, en “Nunca te cases con un mexicano” la alusión a la Malinche tiene una connotación emancipativa y reivindicativa de la mujer mexicana o chicana, pues representa a la mujer independiente, traductora de día y pintora de noche que da vida a Clemencia; también alude al prototipo de la mujer mexicana de cabellos y ojos negros, piel morena, y de rasgos indígenas. Una mujer que cautiva a los hombres por su belleza autóctona, como sucede con Drew, el amante de Clemencia, quien afectuosamente la

a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdonan a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdonan su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados”. (Paz, 1969: 78)

llama Malinalli (otra acepción de Malinche) con la intención de mitificar un amor imposible:

Drew, ¿te acuerdas cuando me llamabas tu Malinalli? Era una broma, un juego privado entre nosotros, porque te veías como un Cortés con esa barba tuya. Mi piel oscura junto a la tuya. Hermosa, dijiste. Dijiste que era hermosa y cuando lo dijiste, Drew, lo era.

Mi Malinalli, Malinche, mi cortesana, dijiste y me jalaste hacia atrás por la trenza. Me llamabas por ese nombre entre traguitos de aliento y esos besos en carne viva que dabas, riéndote desde esa barba negra tuya. (81)

Las isotopías descriptivas (Cortés-barba, Malinalli-cortesana-trenza) y tonales (piel oscura, traguitos de aliento, barba negra) de este fragmento permiten configurar una *metáfora hilada* que tiene la particularidad de proveer de dimensión virtual a un suceso de la narración que, en este caso, es propio de la evocación de la protagonista. Es decir, gracias al uso de las metáforas se logra un efecto de permanencia en la relación afectuosa que existe entre Clemencia y Drew, aunque ésta ya sea parte del pasado, debido a que las isotopías son ajena al contexto en el que está inscrito el relato y permanecen como algo virtual, pues están supeditadas al campo semántico de un mismo tropo que, en este fragmento, alude a la diferencia de razas, no como un factor de exclusión sino de conjunción. Además, la unión de estas dos isotopías también sirve para configurar un conjunto de significados simbólicos presentes en el texto que no siguen un orden cronológico ni jerárquico, pero que permiten ubicar el espacio diegético en el que está inscrito el texto y, a partir de éste, identificar diferentes elementos socioculturales de la escritora que me interesan destacar como la construcción social de la mujer en la comunidad chicana.

En este sentido, Clemencia es la cortesana de Drew y nunca será su mujer, porque él ya tiene una familia y está casado con una "Barbie pelirroja"

a quien nunca abandonará. En este momento de la narración Clemencia se da cuenta que Drew nunca se casará con un mexicana —"Saber perder. Una jovencita como yo. No había yo entendido... responsabilidades"—, porque no está a la altura de lo que la sociedad estadounidense demanda, y revierte la intención del título del cuento cuando asume que su madre tenía razón al afirmar: "Nunca te cases con un mexicano. Nunca te cases con un mexicano. Nunca te cases con... una mexicana. No, por supuesto que no. Ya entiendo. Ya entiendo" (88). El uso de la antífrasis, además de poner en evidencia el valor negativo de casarse con un mexicano/a —o mexicoamericano/a— mediante la naturalidad con que repite la frase, permite advertir, a manera de iluminación, que finalmente Clemencia entiende el sufrimiento de su madre cuando la familia mexicana de su padre la humillaba por ser chicana:

Supongo que lo hacía [su madre] para evitarnos a mí y a Ximena el dolor que ella sufrió. Habiéndose casado con un mexicano a los diecisiete. Habiendo tenido que aguantar todas las groserías que una familia en México le puede hacer a una jovencita por ser del otro lado y porque mi padre se había rebajado de nivel al casarse con ella. Si se hubiera casado con una mujer del otro lado, pero blanca, otra cosa hubiera sido. Eso sí hubiera sido un buen matrimonio, aun cuando la mujer blanca fuera pobre. Pero qué podría ser más ridículo que una joven mexicana que ni siquiera hablaba español, que ni siquiera era capaz de cambiar los platos en la comida, doblar bien las servilletas de tela o colocar correctamente los cubiertos. (76)

En este fragmento está claramente tipificado el racismo de los mexicanos para con los mexicoamericanos; esta es una situación velada porque no se habla ni se denuncia, pero la realidad es que la comunidad mexicana en general es racista y clasista. Racista porque repudia denigra y segregá constantemente a los migrantes, tanto a los que se van de mojados a Estados Unidos, como a los extranjeros que se asientan en México por cuestiones políticas o personales; un ejemplo tangible de esta situación es la

hostilidad contra ciertas comunidades como la china e inclusive contra las comunidades indígenas de diversas zonas del país. Clasista porque desdeña a los de menor poder adquisitivo, así como a los de menor nivel de educación o "cultura", y privilegia a los que simulan ser de otra raza, sobre todo si parecen europeos o estadounidenses, aunque sean pobres, porque se cree que ellos ayudarán a "mejorar la raza" ("Si se hubiera casado con una mujer del otro lado, pero blanca, otra cosa hubiera sido"). Desafortunadamente esta situación habla de la ignorancia en la que seguimos inmersos como sociedad y la que difícilmente se podrá revertir mientras continúe el dominio ideológico estadounidense, promoviendo una forma de vida que dista considerablemente de la mexicana, mediante los medios electrónicos. Otro aspecto que quisiera resaltar es el hecho que la madre de Clemencia se considere mexicana ("Pero qué podría ser más ridículo que una joven mexicana que ni siquiera hablaba español"), a pesar de haber nacido en Estados Unidos y de hablar inglés. Esto se debe a que los lazos familiares y las tradiciones que se reproducen de generación en generación son tan fuertes que constituyen una parte importante en la construcción identitaria del sujeto chicoano.

Una característica de la escritura de Cisneros es el uso de la figuración irónica como mecanismo para denunciar ciertas conductas o comportamientos machistas o racistas de la sociedad. En el fragmento anterior se puede observar que este efecto se logra mediante la paradoja al enunciar las labores cotidianas, actividades que pueden parecer incluso absurdas, y que toda mujer debe saber realizar, pero con las que no está familiarizada la madre de Clemencia —"que ni siquiera era capaz de cambiar los platos en la comida, doblar bien las servilletas de tela o colocar correctamente los cubiertos"—, para generar un efecto irónico en el texto que sirve para denunciar a la mujer que se caracteriza por ser abnegada, sumisa y conocedora de las reglas sociales. Cisneros también utiliza la ironía

para evitar que las denuncias sociales sean tan obvias —pues este recurso retórico sirve para referirse a lo que no se quiere denunciar tácitamente, como se observará más adelante. Esta situación da pie a que la narradora haga referencia al espaciotemporal de su infancia para enfatizar la dimensión ideológica del espacio diegético referido:

En la casa de mi madre los platos siempre se apilaban en el centro de la mesa, los cuchillos y tenedores y cucharas parados en un bote, sírvanse. Todos los platos despostillados o cuarteados y nada hacía juego. Y sin mantel, siempre. Y con periódicos sobre la mesa cuando mi abuelo cortaba sandías y qué vergüenza le daba a ella cuando su novio, mi papi, venía a la casa y había periódicos sobre el piso de la cocina y sobre la mesa. Y mi abuelo, un señor mexicano fornido y trabajador, decía Pasa, pasa y come, y partía una tajada grande de esas sandías verde oscuro, una tajadota, no era codo con la comida. Nunca, ni aun durante la Depresión... Mi abuelo había sobrevivido tres guerras, una mexicana, dos americanas y sabía lo que era pasarlo sin comer. Sí sabía. (76)

En este párrafo el sistema descriptivo dominante es el más simple: el del inventario, que, aunado al modelo dimensional, sirve para resaltar la pobreza del hogar en el que creció la madre de Clemencia: al centro de la mesa los platos y cubiertos, platos despostillados y cuarteados, periódicos sobre el piso y sobre la mesa que algunas veces servían también como mantel. De tal forma, el modelo de organización espacial, basado en la codificación del hogar, provee de identidad a los personajes del relato: personajes típicos en su mayoría, dadivosos y buenos anfitriones como es costumbre en las familias mexicanas. Además, gracias al uso de los referentes históricos que también están inscritos en este fragmento —las "dos guerras americanas" (que pueden ser la guerra de intervención norteamericana y la guerra mundial)— es posible advertir el éxodo que vivió el abuelo; el mismo que experimentaron los primeros inmigrantes después de 1848. La referencia extratextual también hace alusión a las épocas donde prevalecieron los programas migratorios

implementados por los gobiernos de ambos países, así como a los momentos clave en la construcción de la frontera como actualmente la conocemos (hechos históricos que comento en el primer capítulo).

En párrafos posteriores es posible advertir un cambio en el discurso de Clemencia, y en la voz en la que está escrito el relato, pues ya no se refiere al sufrimiento de su madre en tercera persona, sino al propio, alternando la primera con la segunda persona, cuando se percata de que su relación con Drew ha terminado, y, como el dolor del abandono es tan fuerte, prepara el camino para que el hijo de él pueda ser su amante cuando sea mayor, en un claro afán de venganza: "He esperado pacientemente como una araña todos estos años, desde que tenía diecinueve y él era sólo una idea revoloteando en la cabeza de su madre y soy yo quien le dio permiso e hice que sucediera, te das cuenta". Y es, precisamente, a su joven amante a quien le cuenta toda su vida en las noches que están juntos, ella pensando en Drew e imaginándose que su amante podría ser su hijo, dando lugar a una situación casi incestuosa que revitaliza la incertidumbre de una mujer dolida que sólo encuentra alivio en el dolor ajeno:

Quiero decirte esto por las noches cuando vienes a verme. Cuando estás hablas y hablas sobre qué tipo de ropa te vas a comprar y de cómo eras antes cuando entraste al *high school* y cómo eres ahora que ya casi terminas. Y de cómo todos te conocen con un rockero y de tu banda y de la nueva guitarra o el coche, pero no necesitas un coche, verdad, porque yo te llevo a todas partes. Podrías ser mi hijo si no fueras tan güerito. (83)

No sólo en el dolor que le puede causar a Drew, sino, principalmente, en el dolor que le puede causar a Megan, su esposa, pues finalmente ella es la que supuestamente le impide casarse con Drew, por lo que prefiere hacerla sufrir mientras pueda porque sabe que él nunca será suyo. Es claro que la frustración de Clemencia no sólo se debe al abandono de Drew, sino a lo que

esto implica: nuevamente el rechazo y la frustración de saberse abandonada y de no pertenecer más que a ella misma; lo que, paradójicamente, le da fuerzas para herir a otras mujeres que no son como ella, en un claro afán de vengar a toda su raza de la discriminación y de los prejuicios que han sufrido como comunidad:

Sólo sé que estaba acostada con tu padre la noche en que tú nacista. En la misma cama en que fuiste concebido. Estaba acostada con tu padre y me importaba un carajo aquella mujer, tu madre. Si hubiera sido una morena como yo, me habría costado un poco más de trabajo vivir con mi conciencia, pero como no lo es, me da lo mismo. Yo estuve ahí primero, siempre. Siempre he estado ahí, en el espejo, bajo su piel, en la sangre, antes de que tú nacieras. Y él ha estado aquí, en mi corazón, desde antes de que te conociera. ¿Entiendes? Él siempre ha estado aquí. Siempre. Se disuelve como flor de Jamaica, explota como una cuerda reducida al polvo. Ya no me importa lo que está o no está bien. No me importa su esposa. Ella no es mi hermana. (83)

En esta última oración — "Ella no es mi hermana" — se puede observar el comportamiento de complicidad que existe entre la comunidad mexicoamericana y que guarda una estrecha relación con la conformación de los barrios chicanos, donde no se puede traicionar a la familia impostada que los protege, los cuida y les provee de un sentimiento de pertenencia — como también menciono en el primer capítulo de esta investigación; por ello, Clemencia afirma que si Megan hubiera sido "una morena", una mexicoamerica, quizá hubiera considerado ser la amante de su marido pues estaría traicionando a su propia familia. Evidentemente, en esta circunstancia se advierte otra situación contradictoria: no es parte de la naturaleza de Clemencia generar dolor, sólo actúa en respuesta a una acción, o a varias acciones pasadas, y por eso alude al espejo — "Siempre he estado ahí, en el espejo, bajo su piel, en la sangre, antes de que tú nacieras" —, en un calor afán de metaforizar la construcción de su propia frontera. Una frontera que

existe antes de que ella naciera pero que no dividía a dos países de forma arbitraria, por lo que afirma que ella siempre ha pertenecido a ese territorio, y, por lo tanto, su sangre indígena no debería de ser repudiada ni minimizada por los convencionalismos sociales que le impiden a un estadounidense casarse con una mexicana. Hasta aquí es posible advertir una actitud irreverente, pero sólo es una máscara, pues finalmente Clemencia padece un terrible sufrimiento al saberse abandonada:

Una vez, borracha de margaritas, le hablé por teléfono a tu padre a las cuatro de la madrugada, desperté a la perra. Bueno, chirrió. Quiero hablar con Drew. Un momento dijo en su inglés de salón más educado. Un momento. Me reí de eso durante semanas. Que pendeja de pasar el teléfono al tamal dormido a su lado. Discúlpame, cariño, es para ti. Cuando Drew murmuró bueno me estaba riendo tan fuerte que apenas podría hablar. ¿Drew? Esa perra estúpida de tu esposa, le dije, y es todo lo que pude decir. Esa idiota idiota idiota. Ninguna mexicana reaccionaría así. Discúlpame, cariño. Me cagué de la risa. (84)

La actitud despectiva de Clemencia no es más que el último recurso del dolor, y la risa sarcástica no esconde nada sino que potencializa el sufrimiento de quien ha sido abandonado. En este caso, las figuras retóricas como la metáfora, la hipérbole ("tamal dormido", "pendeja", "perra estúpida"), la antífrasis ("inglés de salón más educado"), la reticencia ("ninguna mexicana reaccionaría así"), entre otras, no hacen más que encrucijar la situación de Clemencia, pues lo que podría resultar "cómico" sólo reproduce el desasosiego de quien se encuentra en el limbo, en la frontera o al margen de una situación que se le ha salido de control.

Hasta ahora he mencionado sólo algunas características de la condición social de la mujer en la comunidad chicana, casi todas giran alrededor de la identidad comunitaria y heredada por la cultura mexicana por lo que resultan insuficientes para identificar las diferencias que pueden existir

entre la literatura chicana y la fronteriza, pues, como se podrá observar en el siguiente capítulo, algunas de las protagonistas de Rosario Sanmiguel están caracterizadas de forma similar a las de Cisneros, por lo que es indispensable, para marcar una diferencia entre la escritura de ambos países, abordar el espacio ideológico en el que están inscritos los textos chicanos.

Dimensión ideológica del espacio

Para abordar con más precisión el espacio ideológico en el cuento "Nunca te cases con un mexicano", es conveniente aludir a la figuración irónica, pues Cisneros, como otros escritores/as chicanos/as, constantemente se destruye para recrear sus propias historias, lo que produce en sus textos un efecto paródico de sí misma, cuya intención consiste en alterar la expresión lógica de determinados referentes, que, en este caso, pueden ser los mismos que la constituyen como mexicoamericana. En este sentido, las anomalías o desvíos en el mensaje que inscribe la escritora son producto de diversos recursos retóricos, como pueden ser la paradoja, la metáfora, la antífrasis, entre muchos otros que se pueden observar en su escritura. A continuación voy a enunciar algunas de ellas, escribiendo en cursivas la figura retórica a la que me esté refiriendo:

[Clemencia] Cómo me gano la vida depende. A veces trabajo como traductora. A veces me pagan por palabra y a veces por hora, según el trabajo. Eso lo hago durante el día y de noche pinto. Haría cualquier cosa en el día para seguir pintando. (78)

En este párrafo se pueden observar dos situaciones: la primera tiene que ver con la transformación camaleónica de Clemencia, de día traduce

o, como menciona en un párrafo siguiente, es "maestra suplente para el Distrito Escolar Independiente de San Antonio"; mientras que de noche es ella misma, hace lo que más le gusta que es pintar, no puede tenerlo todo, por lo que divide su día en dos momentos: el del alba que le da para comer y el nocturno que le da placer. La segunda situación tiene que ver con esta dualidad en la que está inmersa, incluso en su día a día, por lo que el uso de la hipérbole en la última oración genera una excesiva artificiosidad en la frase ("haría cualquier cosa") que produce un efecto irónico en quien lo dice al simular que en verdad estaría dispuesta a sacrificarse con tal de seguir pintando, situación que, como se observa en el siguiente fragmento, no es tan verídica pues ella misma, como artista, se siente incomprendida:

De cualquier ángulo que lo veas, lo que hago para ganarme la vida es una forma de prostitución. La gente dice, "¿Una pintora? Qué interesante" y quieren invitarme a sus fiestas, quieren que decore el jardín como una orquídea exótica de alquiler. ¿Pero acaso compran arte? (78)

En este caso la figuración irónica es mucho más clara pues es posible advertir, por un lado, el uso metafórico en dos puntos: cuando se refiere a su trabajo como una forma de prostitución y cuando se refiere a ella misma como una orquídea exótica. En ambas situaciones, la metáfora matiza una realidad: el arte no es negocio, y está de moda exportar (o producir) artesanía o telares mexicanos para adornar las casas. La siguiente figura retórica que se observa es la parodia cuando imita a la gente que afirma que su trabajo es "muy interesante", cuando en realidad no pueden creer que una mexicoamericana sea artista. La tercera figura retórica de este párrafo es la lítote, pues al momento de preguntarse "¿Pero acaso compran arte?", la narradora asume una presunta ignorancia cuyo efecto genera una impropiedad en el tono para referirse a una realidad contada. La

misma realidad a la que se refiere en el siguiente párrafo pero de forma más directa:

Soy anfibio. Soy una persona que no pertenece a ninguna clase. A los ricos les gusta tenerme cerca porque envidian mi creatividad; saben que eso no lo pueden comprar. A los pobres no les importa que viva en su barrio porque saben que soy tan pobre como ellos, aunque mi educación y mi modo de vestir nos mantengan en mundos distintos. No pertenezco a ninguna clase. Ni a los pobres, cuyo barrio comparto, ni a los ricos, que vienen a mis exposiciones y compran mi obra. Tampoco a la clase media, de la que mi hermana Ximena y yo huimos. (78)

La metáfora de la *anfibio* es una referencia intertextual al libro de Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, en el que se analiza la concepción de nación y los juegos de poder en los que está inmerso el mexicano.⁴⁶ Salvo que en el caso de Cisneros la metamorfosis es mucho más representativa porque se refiere a la construcción identitaria de una comunidad que por sí sola no tiene ningún referente histórico de donde asirse, por lo que la narradora extraña a su cotidianidad esta ambivalencia en la figura de Clemencia: la pintora que no es de aquí ni es de allá; no pertenece a ninguna clase como tampoco pertenece a ninguna cultura y ha aprendido a vivir con eso, pues finalmente el no ser-pertenecer es lo que le permite construirse una identidad propia a través de su discurso, de su vestimenta y de su comportamiento anfibio.

46 En este texto Roger Bartra utiliza la metáfora para referirse al mexicano como un axolote [nahuaatl: *axolotl*-"juego de agua", que posteriormente se convierte en salamandra], pues "su misteriosa naturaleza dual (larva/salamandra) y su potencial reprimido de metamorfosis son elementos que permiten que este curioso animal pueda ser usado como una figura para representar el carácter nacional mexicano y las estructuras de mediación política que oculta" (Bartra, 1987: 23). En este estudio de lo mexicano, Bartra se adentra en "las formas de subjetividad socialmente aceptadas" que suelen interpretarse como parte de la cultura nacional y nacionalista de los mexicanos, por lo que constantemente recurre al uso de las metáforas biológicas para evidenciar que dicha subjetividad "está compuesta de muchos estereotipos psicológicos y sociales, héroes, paisajes, panoramas históricos y humores varios" (Bartra, 1987: 16), que también reproducen los mexicoamericanos.

En secciones posteriores, gracias al uso de la retrospección, es posible advertir la ilusión que le provoca a Clemencia convertirse en artista, pues además de ser una actividad creativa que la diferencia de su madre y de su hermana, le permite un margen de acción distinto al que tienen otras mujeres que prefieren quedarse en casa a cuidar de su familia, sin importar las carencias y adversidades que deba enfrentar para lograr su objetivo, por lo que no es casualidad que sus principales referentes artísticos sean Frida Kahlo y Tina Modotti. Como tampoco es coincidencia que Cisneros recurra constantemente a describir los lugares que habitan sus personajes, no sólo en este libro, también en *La casa en Mango Street*, pues para ella es muy importante rescatar lo sagrado del hogar, como el lugar de introspección e inspiración: un sitio acogedor que le recuerde sus orígenes y del que pueda asirse para representarse a sí misma como mujer-escritora-mexicoamericana. En este sentido, el modelo descriptivo espaciotemporal del departamento, y sus alrededores, que habitan Clemencia y su hermana sirve para representar la dimensión ideológica de los personajes en dos niveles diferentes y bipartitos: interior/exterior y día/noche; en ambos casos es posible advertir e identificar las factores que coadyuvan a la construcción identitaria del sujeto chicano, y de los que también ya hice alusión en el primer capítulo de esta investigación. A continuación analizaré el párrafo que hace referencia al adentro/afuera:

Estaba dispuesta a sufrir con mi cámara y mis pinceles en ese apartamento horrible que rentamos por \$150 cada una porque tenía techos altos y esos tragaluces de vidrio que nos convencieron que tenía que ser nuestro. No importaba que no hubiera lavabo en el baño y que la tina pareciera un sarcófago y que la duela del piso no embonara y que el pasillo pudiera esparzar a los mismos muertos. Pero esos techos de catorce pies de altura bastaron para que firmáramos el cheque del depósito en ese mismo instante. Todo nos parecía muy romántico. Ya sabes dónde están, en Zarzamora encima de la peluquería con los postres de Casasola de la Revolución Mexicana. Letrero en neón de BIRRIA TEPATITLÁN a la vuelta de la esquina, dos cabras dándose de tumbos y todas esas panaderías mexicanas, Las Brisas para huevos rancheros

y carnitas y barbacoa los domingos, y malteadas de leche y fruta fresca y paletas de mango y más letreros en español que en inglés. Creíamos que era magnífico. El barrio se veía lindo de día, como Plaza Sésamo. Los niños jugando rayuela en la banqueta, mocosos benditos. Y las tlapalerías que todavía vendían plumeros de avestruz y las familias enteras que desfilaban a la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe los domingos, las niñas con sus vestidos esponjados de crinolina y sus zapatos de charol, los niños con sus zapatos Stacy's de vestir y sus camisas brillantes. (78-79)

En este fragmento la dualidad interior/exterior permite identificar los elementos que le dan contundencia tanto al espacio diegético referido, como a la dimensión ideológica de la protagonista y su hermana, pues, por un lado, tenemos que la descripción interior del apartamento que habitan, cuya magia está dada por los techos altos y la iluminación que le proveen los tragaluces, simboliza la casa donde crecieron: una casa antigua y pobre, donde tampoco había lavabo interior y los pisos de madera poco a poco se iban pudriendo. Una metáfora del paso del tiempo, de los recuerdos y de los familiares que habitan en el otro lado, en el lado mexicano. Mientras que todos los referentes exógenos hacen alusión a la cultura que abandonaron pero que han vuelto a recrear a imagen y semejanza de la anterior. En este sentido, durante el proceso de construcción identitaria del sujeto chicano no es suficiente con la transformación del espacio, también es necesaria la destrucción del orden anterior, aunque, paradójicamente, la reconstrucción de sí mismos sea una copia del original, pues para los mexicoamericanos recuperar el pasado significa escribir su propia historia y decidir sobre su propio futuro.

Los modelos descriptivos que imperan en este fragmento son el dimensional (arriba/abajo, derecha/izquierda, de un lado/del otro) y de inventario. El primero actúa en un nivel físico que permite trazar el espacio donde se ubica el departamento ("encima de la peluquería", "a la vuelta de la esquina") para darle contundencia al espacio diegético referido. Mientras

que el segundo trabaja en un nivel ideológico al inventariar varios de los referentes simbólicos que conforman el imaginario colectivo de la comunidad mexicoamericana (Revolución Mexicana, Plaza Sésamo, Nuestra Señora de Guadalupe, zapatos Stacy de vestir) que transitan entre las costumbres heredadas por sus ancestros y las costumbres que han ido adquiriendo como comunidad en su entorno estadounidense. En este sentido, el modelo dimensional le da un plano formal al relato, mientras que el modelo de inventario le provee una postura ideológica al discurso que es indispensable destacar para poder elaborar un análisis comparativo intercultural entre dos escrituras colindantes. Ahora bien, en el siguiente fragmento es posible advertir el antagonismo que existe entre el día y la noche, pues si bien es cierto que en el día los "mocosos" dan vida, color y sonoridad al barrio, en la noche éste se transforma en un campo de batalla que pertenece a un pasado al que no quieren regresar Clemencia ni su hermana, pero que enfatiza su realidad chicana:

Pero en la noche no se parecía en nada a donde crecimos, en el lado norte. Las pistolas resonaban como en el viejo Oeste y yo y Ximena y los niños acurrucados todos en un misma cama con las luces apagadas, oyendo todo y les decíamos, Duérmanse niños, sólo son cohetes. Pero sabíamos que no era así. Ximena decía, Clemencia, tal vez deberíamos volver a casa. Y yo contestaba, ¡Cállate! Porque ella sabía que no había hogar al cual regresar. No con nuestra madre. No con aquel hombre con quien se había casado. Luego que Papi murió, era como si ya no importáramos. Como si mi madre estuviera demasiado ocupada en sentir lástima por sí misma, no sé. No soy como Ximena. Todavía no lo he resuelto después de tanto tiempo, ni siquiera ahora que nuestra madre falleció. Mis medios hermanos viven en aquella casa que debió haber sido nuestra, mía y de Ximena. Pero eso es —¿cómo se dice?— Para qué llorar sobre leche quemada ¿o desparramada? Ni siquiera sé cómo se dicen los refranes, aunque nací en este país. En mi casa no decíamos jaladas como éasas. (79)

El choque brutal de ambos mundos enmarcados por el tiempo en

el que se desarrolla la acción, ya sea entre el día y la noche, es mucho más contundente gracias al uso de espacios antagónicos: aquéllos que se parecen al lugar de origen, donde sobresalen los letreros en español, las luces neón, la comida típica y el folclor; y los que distan mucho de la violencia, incertidumbre e inseguridad a la que Clemencia no se pudo acostumbrar y de la que prefirió huir junto con su hermana y sus sobrinos. En este sentido, la narradora crea, en primera instancia, una fuerte ilusión de realidad mediante la descripción interior/exterior y después la subvierte violentamente con la ambivalencia entre lo que sucede, sobre todo anímicamente en los personajes, entre el día y la noche. Ambas situaciones sirven para liberar la dimensión ideológica del relato, por lo que primero es necesario recrear el espacio diegético y consolidar el marco de la acción, para, posteriormente, revalorizar la significación del discurso narrado.

“Nunca te enamores de un mexicano” no cuenta con un desenlace propiamente, porque cada una de las historias secundarias que conforman el relato se van develando como anécdotas, mientras que la historia central —la relación de Clemencia y Drew— sólo es un pretexto para enmarcar diferentes sucesos históricos que permiten abordar la construcción ideológica de los personajes, principalmente la de Clemencia, quien, al final, en un dejo de agotamiento, deja salir a la mujer sensible y enamorada que ansía volver a estar en los brazos de su amado, pero que se conforma con el cariño de su joven amante, y se regocija en el clamor de saberse viva pues no pierde la esperanza de que algún día alguien más la acogerá en sus brazos y le hará más llevadera la incertidumbre de no pertenecer a nada ni a nadie:

Los seres humanos me pasan por la calle y quiero estirarme y rasguearlos como si fueran guitarras. Algunas veces la humanidad entera me parece bella. Quiero simplemente estirar la mano y acariciar a alguien y decirle Ya, ya, ya pasó, cariñito. Ya, ya, ya. (91)

El optimismo enfático de este último párrafo contrasta con los diferentes estados anímicos por los que transita Clemencia durante el relato; y la intención, más allá de ser irónica, representa la vulnerabilidad y la necesidad de pertenencia que tiene una comunidad que no ha podido o no ha sabido mostrarse tal como es, con esa ambivalencia, duplicidad e incluso híbrides de cultura e identidad, frente al otro, llámeselo mexicano o estadounidense. No obstante, la escritora deja la puerta abierta y tiende la mano para que quien desee asirse de ella, en un claro afán de tender puentes entre culturas colindantes que sólo las separada un puente, una frontera, un río, pero que hasta la fecha no han sabido resarcir sus diferencias.

Como se ha podido observar hasta ahora, el análisis de la representación ideológica en los tres cuentos seleccionados de Sandra Cisneros ha sido posible gracias a la identificación de los espacios en los que están inscritos sus relatos, los cuales están íntimamente ligados con una realidad fronteriza a la que ya me referí en capítulos anteriores, y que sirven como punto de referencia para comparar dos literaturas colindantes. En este sentido, los cuatro niveles de significación en los que es posible advertir la representación que hace Cisneros de la comunidad chicana (intertextualidad, fe, condición social de la mujer, dimensión ideológica), así como los hechos socio-históricos en los que cimienta su discurso, permiten adentrarnos en los espacios culturales, algunos míticos, otros reales, en lo que viven inmersos los mexicoamericanos, y que distan considerablemente de los espacios de escritura en los que construyen sus historias los escritores fronterizos.

Reflejo y refracción de “lo mexicano” en Daniel Chacón

Cualquier contacto con el pueblo mexicano,
así sea fugaz,
muestra que bajo las formas occidentales
laten todavía las antiguas creencias y costumbres.
Estos despojos, vivos aún, son testimonio
de las culturas precortesianas.
Octavio Paz

La obra de Daniel Chacón (California) se caracteriza por ser el espejo de una comunidad que ha heredado una cultura y la ha adecuado a su realidad. Un espejo que sirve para representarse frente al otro y para consolidar la identidad que con los años han ido construyendo los mexicoamericanos o chicanos, ya sean de primera o segunda generación. En este sentido, el reflejo y la refracción de “lo mexicano” en los textos de Chacón aluden, como también se puede observar en la escritura de Cisneros, a la metamorfosis que experimentan los personajes en sus obras, sobre todo cuando habitan, o transitan, entre una u otra frontera (ya sea física o psicológica), situación que los convierte en seres camaleónicos que copian o se apropián de identidades impostadas para lograr sus objetivos. Una transformación que, paradójicamente, sugiere el renacer de una cultura oprimida y segregada que sustenta su propia ideología en la hibidez de sus referentes culturales, religiosos y sociales. Aunque, si bien es cierto que la alusión a dichos elementos no es tan nítida en los textos de Chacón como en la obra de Cisneros, también lo es el hecho que hay una constante que enfatiza ciertos referentes significativos que sirven, principalmente, para darle contigüidad al espacio ideológico, como la alusión a los milagros, a la creencia en el azar y la buena fortuna, a Aztlán y a diferentes lugares turísticos (y míticos) de la ciudad de México, como las pirámides de Teotihuacán, la Basílica de Guadalupe, el zócalo capitalino, el castillo de Chapultepec, la Zona Rosa, entre otros más.

Abordar la escritura de Chacón implica adentrarse en textos realistas que logran su contundencia gracias a la descripción de diferentes espacios, tiempos, recuerdos, sensaciones y momentos, cuya ilación, en algunos casos mejor lograda que en otros, sirve para enfatizar la necesidad que tiene la comunidad mexicoamericana de tender puentes entre los lugares que son parte de sus orígenes mexicanos, y los lugares que habitan. Además, la escritura de Chacón tiene la peculiaridad de ser precisa y administrada, lo que en algunas ocasiones provoca que la descripción de los escenarios sea gris y sombría, disminuyendo así el efecto camaleónico, físico y anímico, de los personajes que transitan de un lado al otro de la frontera. Una característica más de la narrativa de este escritor mexicoamericano es que, a diferencia de otros escritores, no utiliza el *spanglish*, no recurre a palabras o diálogos en español, sólo cuando se refiere a los nombre propios de sus personajes (Juan, Miguel, Pancho, Lorena, entre otros), o a los nombres propios de las comunidades de las que migraron (Michoacán, Jalisco, Tijuana, etc.), quizá con la intención de identificarse como un escritor de habla inglesa en el sistema literario estadounidense o para darle un giro a la percepción que se tienen de la literatura chicana.

Chacón ha participado en diferentes revistas estadounidenses, y ha colaborado en distintas antologías como la que está pronta a publicarse intitulada *The Last Supper of Chicano Heroes* (by José Antonio Burciaga). En el 2005 escribió una novela titulada *and the shadows took him*; en el 2002 colaboró con diferentes artistas chicanos en la edición del material auditivo titulado *Zoot-Suit*, coordinado por Luis Valdez, que consta de diferentes series teatrales; y en el 2000 publicó *Chicano, Chicanery*, libro conformado por doce cuentos y un epílogo, que lo consagró como escritor mexicoamericano, y del cual tomo cuatro cuentos para analizar su escritura: "Godoy Lives", "Ofrenda", "The Biggest City in the World" y "Aztlán Oregon".⁴⁷ Los modelos

47 Daniel Chacón, *Chicano, Chicanery*, Arte Publico Press, Texas, 2000. Ésta es la edición de la

de descripción que sustentan estos tres cuentos son, principalmente, el lógico-lingüístico, el dimensional, el sensorial y, en menor medida, el del inventario. La identificación de cada uno de éstos me permite analizar el espacio ideológico de su escritura en dos niveles: 1) el reflejo de muchas de las conductas y costumbres transmitidas por sus familiares mexicanos en la construcción identitaria del sujeto chico; 2) la refracción de éstas en la caracterización de sus personajes y en la motivación de sus traslaciones.

Reflejo de la idiosincrasia mexicana

La asunción de fe en los designios del destino es una de las peculiaridades de la comunidad mexicana y mexicoamericana. La superstición, la brujería, la astrología y la intuición, aunado a la devoción, son los mecanismos subjetivos de los que nos valemos los mexicanos para tomar decisiones día a día, porque hemos aprendido a confiar, con resignación, en lo divino, pues nos hemos negado el derecho a tener "deseos propios", debido a la mentalidad servil que heredamos de nuestros antepasados, producto de una constante dominación y colonización (religiosa, ideológica y, en las últimas cuatro décadas, multimedial) que, auspiciada por los gobiernos paternalistas y demagogos, ha evitado que la sociedad civil rompa con dichos parámetros de conducta y empiece a construir un discurso crítico y analítico de sí mismo, como lo están haciendo los teóricos y artistas chicanos.⁴⁸ Chacón enfatiza esta situación en el cuento que analizaré a continuación mediante la figura

que parto para elaborar el análisis. Para fines prácticos de esta investigación sólo pondré entre paréntesis la página en donde se puede consultar la cita.

48 Podría ampliarlo en este punto, pero como no es tema de la investigación, valdría la pena retomar lo que dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: "Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas. Ambas son lo mismo. Por eso toda explicación puramente histórica es insuficiente —lo que no equivale a decir que sea falsa" (Paz, 1969: 65). Si se quiere ampliar la información sobre la ideología del mexicano, también se puede consultar el libro de Roger Bartra, *La Jaula de la melancolía*.

del narrador omnipresente que consigue reproducir los pensamientos en los que incurren sus protagonistas para alcanzar sus objetivos, que, en este caso en particular es el afamado “sueño americano”. Además, es fiel a las historias que lo han marcado desde niño y conoce perfectamente a su comunidad, por lo que copia las conductas y comportamientos de los migrantes a imagen y semejanza para caracterizar a sus personajes.

“Godoy Lives” es el primer relato que me interesa analizar para señalar las características antes mencionadas. A grandes rasgos, este cuento narra la historia de un mexicano que se va de mojado al otro lado en busca de mejores oportunidades de desarrollo para poder mantener a su mujer y a sus dos hijos; por azares del destino le consiguen un trabajo redituable en un rancho cerca de San Diego, conoce a una mujer de la que se enamora, le heredan una fortuna y... vive feliz por el resto de su vida. En primera instancia este relato nos hace creer en la suerte del principiante, del bonachón, del responsable padre de casa que de verdad ama a su familia, pero conforme avanza la historia nos percatamos que Juan, el protagonista, sabe aprovechar las oportunidades que se le van presentando en el camino, sin reparar en sus actos (ni en sus mentiras) y sin mirar para atrás; hace *tabula rasa* con su vida, como sucede regularmente con muchos otros migrantes que también abandonan a su familia mexicana, pues no pueden dejar desaprovechar esa oportunidad que, seguramente, no conseguirán en México. Hasta este punto coincido con la representación del migrante que el escritor desea retratar; sin embargo, el personaje no logra transmitir ningún sentimiento; simple y sencillamente pasa de largo porque el narrador omnipresente es quien lleva la batuta de los actos, y, desde el principio desvía su punto de vista. Esto se puede observar un par de veces a lo largo del relato, como cuando Juan se despide de María, su esposa, y el narrador enfatiza la frialdad con que ella lo trata, ya que en ningún momento demuestra aflicción por su partida, y posiciona a Juan en un papel de víctima, quizá con el afán de que, al finalizar el cuento, el lector

evite sentir lástima por María, o para que sea cómplice de él:

“I'll be back,” he said to María.

“I know you will,” she said.

“I'll send money when I find work.”

“I know you will,” she said. She placed an open palm on his face. “You are a good man, Juan. I know you'll do what's right.”

He looked into her eyes, disappointed that he could not find in them a single tear. She smiled sadly, like a mother sending her child off to school.

“Go, Juan,” she said. “Don't make this harder than it needs to be.” “I can't help it.” She hugged him in her strong, bony arms. She smells of body odor. “Don't do this. Be a man,” she said firmly. (6)

Si bien es cierto que el elemento central de la historia no es la familia que Juan abandona en Michoacán, sino llegar a la “tierra prometida” y asentarse ahí para conseguir mejores condiciones de vida, las alusiones posteriores a ésta son sólo evocaciones que no esclarecen lo que realmente sentía Juan por su esposa mexicana, pues el narrador sólo se limita a mencionar, en forma de reproche, las lágrimas que no derramó María cuando su esposo se fue: “She hadn't even cried when he left. She was probably glad he was gone.” (15) Recurso retórico que me parece poco fiable pues el narrador no puede sustentar una acción en la expresión facial de la cara de un personaje, y evitar entrar de lleno en la subjetividad del protagonista, cuando, efectivamente, en la cultura mexicana al hombre no se le permite llorar —“Don't do this. Be a man,” she said firmly.—, porque es el fuerte, el macho, y el sentimentalismo no es parte de su personalidad, sino de las mujeres. En palabras de Octavio Paz, el macho es “un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía. La hombría se mide por la vulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior” (Paz, 1969: 28). Esta situación coarta la intención y la fuerza del personaje porque el escritor no logra la contundencia en su caracterización y queda duda de si realmente

Juan es un sinvergüenza o es un personaje plano y típico que se deja manejar como marioneta por el narrador. Además, en este caso, la participación de la mujer como ente social queda reducido, porque por un lado el escritor le da una presencia importante al inicio del relato, denunciando incluso una constante en el comportamiento sumiso de las mujeres que se quedan a cuidar de los hijos, pues son quienes deben de proveer de educación, sustento y cariño, esperanzadas en que en algún momento el hombre volverá; y, por el otro, le quita esa proyección cuando reduce su participación a una simple expresión facial.

“Godoy Lives” comienza cuando el primo de Juan consigue la “green card” del difunto Miguel Godoy —de ahí el título del cuento—, y se la da para que pueda entrar a Estados Unidos, por Tijuana, y buscarse un trabajo que le permita mantener a su familia desde allá. Cuando Juan llega a la frontera se acuerda de ciertos consejos que le dieron para cruzar “la línea” —parecidos a los que Luis Humberto Crosthwaite comenta en *Instrucciones para cruzar la frontera*, que analizaré en el siguiente capítulo—, y que se relacionan específicamente con el comportamiento y actitud de los oficiales migratorios, los cuales se pueden dividir en dos tipos: los de descendencia mexicana u afroamericanos, y los estadounidenses. Los primeros son los peores porque tienen que demostrarle al otro que son fieles al país que pertenecen, por lo que la forma en como “auscultan” al migrante puede ser hasta ofensiva. Los segundos son más dóciles porque no tienen que demostrarle nada a nadie: “Pick a white officer, he heard, because the Mexican-American, the Chicano INS officers had to prove to the white people that they were no longer mexicans.” (6) Estando en “la línea”, tres oficiales revisan las identificaciones —“a white woman, and two white men”. Juan decide formarse en una de las filas donde se encuentra uno de los “oficiales blancos” para que revise sus papeles, como se lo habían indicado; sin embargo, abruptamente éste termina su turno y lo sustituye un oficial chicano que le cuestiona los motivos por los que lo debería

dejar pasar: “The chicano looks down at him. ‘Why should I let you through,’ he demanded in English.” Situación que lo descoloca y empieza a imaginarse lo peor; no obstante, cuando el oficial mexicoamericano ve su identificación lo reconoce como su primo consentido de la infancia, Miguel Godoy:

“What’s your name?” he [el oficial] asked in Spanish.
 Juan took a deep breath and said, “Miguel Valencia Goo Poo.”
 “What?” asked the officer, chest inflating with air.
 Juan was sure he’d be grabbed by the collar and dragged out.
 He tried again: “Miguel Valencia Godoy.”
 “What’s the last name?”
 Sweat trickled down his back.
 “Godoy?” he offered.
 “Where are you from?”
 “Jalisco,” he remembered.
 The officer put the ID card on the counter and said, with a big smile, “Cousin! It’s me!”
 He had said it in Spanish, but the words still had no meaning to Juan. (7)

Pancho, el oficial chicano, le dice a Juan que lo espere hasta que acabe su turno para llevarlo a su casa. Juan piensa que se ha equivocado y se imagina a María en su tumba, vestida de negro y reprochándole por no hacer las cosas bien: “Juan pictured María wearing a black dress and veil, standing over his grave, not weeping, just shaking her head, saying, ‘dumb Juan. Why can’t he do nothing right?’” (8-9) Incrédulo, no sabe si huir o aguardar, pues todavía no puede creer la suerte que ha tenido. Después de varias horas, Pancho y Juan salen de la oficina de migración y se encaminan a la casa del oficial, que vive cerca de San Diego, para que “su primo” conozca a Lorena, su esposa, y a sus dos hijas. En el camino, Pancho le comenta a Juan (Miguel) que le tiene una sorpresa, que será revelada al final del cuento, nuevamente Juan se inquieta y le pregunta sobre ésta, pero Pancho guarda silencio. Dicha situación genera que el escritor agote el recurso fantástico de la supuesta sorpresa desde muy temprano en la narración, y provoca que el desenlace

sea pobre y falto de fuerza, porque el clímax está sustentado, en su totalidad, en la dichosa sorpresa que consiste en reunir a la madre de Godoy con su hijo "aparecido":

"Hey, cousin. Listen to me," Pancho said. "You'll never guess the surprise I have for you."

"What is it?" Juan asked.

Pancho laughed an evil laugh.

"You'll see," he said.

"Can you give me a hint?"

"You won't be disappointed. So, tell me, where have you been these last years?" (9)

Inmediatamente Juan le comenta que no está casado, recuerda que es un detalle de la vida del difunto Miguel Godoy. El oficial se alegra pues, sabiendo que "su primo" heredará una fortuna, quiere presentarle a la hermana de Lorena para que se case con ella. Situación que sirve para que Juan piense en su esposa y para que, a manera de evocación, mencione cómo conoció a María en el zócalo de su pueblo un domingo por la tarde. La inserción de la evocación de este suceso resulta muy forzada porque inhibe el diálogo en el que están inmersos Pancho y Juan, y, evidentemente, no se relaciona con el contexto de la historia, mas es un pretexto para recordar el "paraíso perdido" mediante la reminiscencia de una vieja costumbre mexicana que consiste en que la gente soltera asista los fines de semana, después de la misa dominical, al parque o zócalo principal del pueblo y le de varias vueltas al kiosco de la plaza; los hombres en una dirección y las mujeres en sentido contrario para cuando se encuentren de frente puedan cortejarse mutuamente:

As was the custom, the unmarried young people walked in a circle at the center of the plaza, girls in one direction, boys in another, and although several

girls were available, most of the boys eyed Maria, and when they passed her, they threw confetti in her long black hair, or their offered their hands to her, but she walked by each of them, looking at Juan the entire time. He, in turn, looked over his shoulder at the tiled dome of the cathedral, convinced she was looking past him. Since she was rejecting so many others, he decided it wouldn't be so bad when she rejected him, so he was determined to throw some confetti in her hair. When she was right beside him, he raised his clenched hand, but when he opened it, he realized he had nothing. *What a fool I am!* He cried to himself. But Maria brushed out the confetti already in her hair and offered him her hand. So excited, he wasn't sure with which hand to take hers, extending one, withdrawing it, extending the other, so she took control. She grabbed his arm and led him Hawai from the circle. (9-10)

En este fragmento es posible advertir dos situaciones: la primera consiste en dar a conocer la tradicional forma de cortejar entre hombres y mujeres en algunas partes de provincia (todavía vigente), gracias al uso del modelo descriptivo dimensional ("people walked in a circle at the center of the plaza, girls in one direction, boys in another"), además de retratar la ideología de la gente que habita en los pequeños pueblos o provincias, donde el punto de reunión sigue siendo la catedral de la comunidad y las mujeres crecen con la creencia de que se deben casar y formar una familia, por lo que no es raro escuchar que muchas de ellas estén disponibles ("and although several girls were available"), pues han sido educadas para cortejar al otro, ya sea con las miradas o los movimientos; en este caso, con solo un movimiento de mano es suficiente para mandar un mensaje de aceptación al otro.

La segunda situación que me interesa comentar se refiere a la personalidad insegura y servil del protagonista —"What a fool I am! he cried to himself"—, que el narrador destaca desde el principio en diferentes ocasiones, quizás con la intención de enfatizar la suerte que tuvo al conseguir tan fácilmente un trabajo, una casa y una mujer en Estados Unidos, o para representar al mexicano común y corriente, inseguro de sí mismo, traidor y astuto que, en vez de creer en su potencialidades, se aboca al azar y deja

su suerte en manos del destino —“Since she was rejecting so many others, he decided it wouldn’t be so bad when she rejected him, so he was determined to throw some confetti in her hair”—, incluso en manos de quien ostenta el poder. Octavio Paz define este tipo de conductas y comportamientos como la “moral de siervo”, debido a la relación que existe entre la sujeción entre iguales y a la manera de relacionarnos con el otro, principalmente con el poderoso:

La desconfianza, el disimulo, la reserva cortés que cierra el paso al extraño, la ironía, todas, en fin, las oscilaciones psíquicas con que al eludir la mirada ajena nos eludimos a nosotros mismos, son rasgos de gente dominada, que teme y que finge frente al señor. Es revelador que nuestra intimidad jamás aflore de manera natural, sin el acicate de la fiesta, el alcohol o la muerte. Esclavos, siervos y razas sometidas se presentan siempre recubiertos por una máscara, sonriente o adusta. Y únicamente a solas, en los grandes momentos, se atreven a manifestarse tal como son. Todas sus relaciones están envenenadas por el miedo y el recelo. Miedo al señor, recelo ante sus iguales. Cada uno observa al otro, porque cada compañero puede ser también un traidor. Para salir de sí mismo el siervo necesita saltar barreras, embriagarse, olvidar su condición. Vivir a solas, sin testigos. Solamente en la soledad se atreve a ser. (Paz, 1969: 64)

La suerte de Juan continúa, Pancho le consigue un trabajo muy bien remunerado y libre de impuestos en un club hípico. Un trabajo extraordinario para Juan si consideramos que, a pesar de no saber nada de caballos, sus aspiraciones, antes de cruzar la frontera, consistían en conseguir un trabajo en la pizca. Trabajo que, según Pancho, sólo lo hacen los mojados, y sarcásticamente se burla de él —“That’s a wetback work”—, y no deja que “su primo” se niegue a aceptar la oferta que le propone el administrador del club. Días después, Juan conoce a Elida, la hermana de Lorena y desde el primer momento se enamoran. En poco tiempo Juan ha ahorrado más dinero de lo que había previsto, se siente feliz y afortunado de estar en el otro lado y,

en un momento de introspección, recuerda a su familia, otra vez de manera forzada, por lo que decide dejar todo y regresar con ellos:

Finally, as he was walking around the back of the stables, he saw him at a Picture table, eating lunch with his family, his wife and two kids, a little boy and a little girl. They weren’t talking as they ate, but it was such a picture of happiness that for the first time in a long time, he thought of his own kids, Juan Jr., the baby, and he felt a great loss for his Maria.

What was she going to do without him? The right thing to do would be to take the money he had already earned, perhaps earn a little more, and send it to Maria. Wherever she was at that moment, whatever she was doing, there was no doubt in her mind that he was going to come back. He had to quit seeing Elida. (16)

Como se puede observar en este fragmento, el retrato que el escritor hace de la mujer mexicana es significativo porque, como es costumbre, ella se tiene que conformar con los poco o nada que tenga para mantener a sus hijos y, sólo después de que han pasado varios meses de no tener noticias de sus esposos deciden buscarse la vida. Son muy pocos los casos de mujeres que consiguen un trabajo cuando sus esposos se van de mojados porque creen, devotamente, que volverán a estar con ellas o, por lo menos, que les enviarán el dinero prometido. Esta situación trae como consecuencia que muchas de las mujeres dejen a sus hijos con los abuelos y migren a las ciudades para trabajar como empleadas domésticas o, en su defecto, en las maquiladoras fronterizas para estar más cerca de su marido. También logra representar el momento de debilidad del migrante que añora a su familia, pero sólo como un espectro, pues está consciente que en México no conseguirá un empleo bien remunerado, por lo que, aunque la culpa puede más que él y, por un instante, decide regresar. En el siguiente cuadro, cuando se encuentra nuevamente con Elida (una mujer joven, sin hijos, y mexicoamericana) le promete amor eterno, en vez de decirle la verdad, dando por concluida la

historia con su vida pasada y guardando en un cajón los recuerdos de una familia abandonada.

Al finalizar el cuento, cuando Pancho va a recoger a la madre de Godoy que vive en El Paso para que se encuentre con su hijo, a quien no ve desde que su padre lo desheredó debido a ciertos problemas que tuvo en su juventud con otro hombre—presumiblemente el verdadero Miguel Godoy era homosexual—, Lorena le comunica a Juan la sorpresa que Pancho le anunció desde el principio del cuento con la intención de prevenirlo, pues como “su madre” ya es una mujer senil, difícilmente lo reconocerá, y prefiere advertirlo para que no se sorprenda cuando la vea, creyendo que anímicamente le puede afectar encontrarse con ella. Juan nuevamente se imagina lo peor—“The world fell on him. It was over. A mother always know who her son was.”—, pero Lorena, al ver su rostro desencajado, le dice que debe estar preparado para cualquier eventualidad:

“There's something else. And this is it. I mean this is really it. This is why I'm telling you what Pancho's doing. I think you need to be prepared.”

“What?” he said.

“It's been a long time since you've seen her.” She paused, as if the words were too difficult. “Miguel, your mother is getting very senile.”

“How senile?” he said, perking up.

“She forgets things sometimes. People sometimes. And...” (18)

En este momento, la contundencia del clímax es relativa porque el escritor ya ha utilizado ese recurso en un principio: plantear una situación adversa para el protagonista que se resuelve favorablemente, como cuando Juan se enfrenta con el oficial, su supuesto primo, en el cruce fronterizo. Por lo que todo indica que el desenlace también será favorable para Juan, y el escritor se ve forzado a utilizar un elemento extraordinario que le de mayor contundencia a la historia: la herencia que su madre le tiene reservada. Sin

embargo, el narrador da indicios de la presencia de este elemento durante el relato cuando Pancho menciona que el dinero no debería de ser un problema para Juan, pues sabe de antemano que su madre le heredará una importante suma de dinero, provocando que la historia pierda fuerza y caiga en lo artificioso. Por lo que, en el desenlace, Lorena también lo advierte de esta situación a manera de consuelo por si la madre no logra reconocerlo:

“But after he [el padre de Miguel Godoy] disowned you, she [la madre] never gave up on you. She knew she would see you again. She's been saving things for you. After your father died, he left, well, quiet a bit of money.”

“How much?”

“A lot, Miguel. You don't even have to work if you don't want. She's been saving it for you. I only tell you this because I want you to be prepared. I told Pancho it wasn't a good idea to no tell you first. But he was so excited about the, you know, the... Well, he wants you to be happy.” (18-19)

Este diálogo tiene dos lecturas, la primera ciertamente habla de la buena fe de Lorena para prevenir a Juan de la desilusión que le puede causar ver a su madre en ese estado; la segunda tiene que ver con los intereses económicos de Pancho, aunque el escritor no logra enfatizar esta situación de manera natural, es evidente que sólo le interesa el dinero de “su primo”. De esta forma, Juan recobra su seguridad en la soledad de su habitación, como menciona Paz, pues sólo sin testigos se atreve a verse en el espejo y a reconocerse con su nueva identidad, como Miguel Godoy, mientras espera el momento en el que se encuentre con “su madre”, pues está seguro de que la suerte que hasta ahora lo ha acompañado seguirá presente en un futuro: “He looked at himself in the mirror. “He saw staring at him Miguel Valencia Godoy. Clean-shaven, handsome, leanbodied, confident.” (19)

El espacio diegético en el que se desarrolla el relato “Godoy Lives” alude precisamente a un espacio ideológico, como también se puede

observar con la obra de Cisneros, donde los personajes continuamente se reconstruye para representarse ante el otro, logrando un efecto camaleónico, o anfibio, cuya constante transmutación es producto de una identidad incompleta, mas no a la falta de ésta, pues es un hecho que la comunidad mexicoamericana ha luchado por hacerse de un voz social, cultural y política que enfatice sus necesidades por encima del bien común de una sociedad voraz. En este sentido, no es casualidad que los relatos de Chacón agoten estos espacios, pues el proceso de construcción identitaria de la comunidad mexicoamericana seguirá vigente hasta el momento en el que la representación de sí mismos no sea reflejo del otro, sino la consolidación y aceptación del mestizaje de varias culturas.

Refracción de “lo mexicano”

Daniel Chacón, consciente de la devoción que tiene el pueblo mexicano por las festividades, y con un afán de promover las tradiciones de sus antecesores en la comunidad mexicoamericana, escribe un relato titulado “Ofrenda”, en alusión a los altares que se exponen el “día de muertos”, cada 1 y 2 dos de noviembre.⁴⁹ Aunque esto es sólo un pretexto para denunciar la

49 El mexicano es un pueblo ritual que se da tiempo para celebrar a los suyos, muertos o vivos. Las fiestas nacionales, religiosas, patronales, de barrio, de cumpleaños, bodas, bautizos, quince años, entre otras más, son parte de las costumbres que traspasan fronteras. Las fiestas se caracterizan por el derroche de colorido y sonoridad, así como por la abundante comida y bebida, reflejo de la riqueza natural y gastronómica que existe en el país. Las fiestas desconocen clase social o nivel económico, todos los que se aprecien de ser mexicanos tienen algo que festejar, el dinero no es un problema cuando se trata de rendir devoción a determinado santo o a la virgen de Guadalupe, como tampoco lo es para hacer la fiesta de “quince años” de las niñas, o para venerar a nuestros muertos cada año. La suntuosidad de las fiestas populares, según Paz, es el reflejo de la pobreza en que vive una nación: “Los países ricos tienen pocas: no hay tiempo, ni humor. Y no son necesarias; la gente tiene otras cosas que hacer y cuando se divierten lo hacen en grupos pequeños” (Paz, 1969: 43). Las fiestas sirven para compartir, para dejar de lado el aislamiento cotidiano; son el pretexto perfecto para los excesos, para abrirmos frente al otro, para demostrar nuestros sentimientos. La fiesta es una forma de atrevernos a ser lo que anhelamos y sirve para enfrentarnos con nosotros mismos y con nuestros miedos.

desintegración familiar en la que incurre un sector importante de la comunidad mexicoamericana; así como la hostilidad que a diario enfrentan los niños chicanos en las escuelas estadounidenses, donde existe una clara división, no sólo entre razas, también entre clases sociales y grupos de poder que se van formando y van coartando la libertad de los otros mediante el miedo a ser golpeados o excluidos. Esta situación también es plausible en algunas películas estadounidenses donde el grupo de los guapos y fuertes futbolistas es el que domina, mientras que el grupo de los nerds es el excluido, pero siempre hay alguien que logra trascender y hacer que lo respeten sin importar de donde viene. Lo mismo sucede con este cuento, pues el protagonista, con tal de defender lo que le pertenece, no tiene empacho en confrontar a sus compañeros, sin considerar las consecuencias, ganándose así el respeto de todos.

“Ofrenda” es un cuento corto narrado en primera persona por un niño de catorce años que vive con una familia adoptiva pues su madre murió cuando él tenía cuatro meses de nacido, su padre es alcohólico, y su hermano mayor está internado en un hospital en etapa terminal. Para analizar este cuento voy a dividirlo en dos secciones (aunque las secuencias del cuento son cuatro): la primera empieza cuando Vern, el hermano, le regala una foto en blanco y negro donde aparece su madre: una mujer joven, sexy y alta, con un bebe de dos meses en brazos. El protagonista apenas se reconoce en esa foto y queda impactado porque, además de no tener ningún recuerdo de su madre, ésta le parece bellísima y decide llevarla a la muestra de ofrendas de día de muertos que está realizando la profesora de español en la cafetería de la escuela, donde cada quien debe poner algo representativo de un ser querido que haya muerto. Ritual que desconoce mas lo entusiasma porque es una forma de rendirle culto a su madre muerta (y una analogía para recuperar una tradición olvidada):

One day Mrs Reinholt, The Spanish teacher, told us about the Day of the Dead. We would erect altars, she said, called ofrendas, and we would display them in the cafeteria as a class project. "Bring a photo of someone who died, that you were closed to," she said. On tables, around the photos, we would place things that the deceased liked while they were still among us. Things they like to eat or drink.⁵⁰ (38)

El protagonista no conoce lo que le gustaba a su madre, y decide hablar con Vern para preguntarle, pues al ser cinco años mayor cree que lo puede ayudar, pero éste ya no se siente con ánimos y sólo atina a decir: "I think she like grapefruit". Una respuesta muy vaga, por lo que le pide que le hable a su padre para preguntarle, pero Vern lo desanima diciéndole que si le habla, en caso de que esté sobrio, creerá que sólo lo busca para pedirle dinero. De tal suerte, después de hacer varios intentos por imaginarse a su madre y lo que le pudiera gustar, decide colocar en el altar lo que cree más conveniente:

I tried to picture mom opening presents under a Christmas tree, but couldn't picture what she would want to pull from the boxes. I decided, maybe she did like grapefruit, so that's what I put around her photo. I also placed bowles of candy, loaves of bread, and calaveras sugar skulls. The Spanish class had about twenty tables in the cafeteria.(38)

En este fragmento se pueden observar varias situaciones: la primera de ellas es la alusión a dos referentes culturales distintos ("Christmas tree"

50 El día de muertos es una ceremonia de contrastes donde el color naranja y magenta de la flor de Cempaxochitl, una flor que se únicamente en el mes de noviembre, contrasta con el duelo de los que se quedan. En estas fechas los panteones se llenan de gente que van a visitar a su difuntos, algunos se quedan toda la noche; mientras que los que están lejos ponen altares en sus casas con veladoras, flores, comida, bebida, fotos y algunas pertenencias personales del difunto/a. Estos altares u ofrendas son verdaderas obras de arte que reproducen el sincretismo religioso de un pueblo que se atreve a reírse de la muerte, con una risa sarcástica que sólo esconde el miedo y el respeto que le tenemos a la muerte; por lo que es normal jugar con ella, ponerle sobrenombres ("la calaca", "la huesuda", "la flaca", entre otros) y recrearla de diferentes formas, ya sea como un esqueleto elaborado con papel mache, un cráneo de azúcar o un pan de dulce que sólo se elabora en esas fechas.

versus "calaveras sugar skulls") que pertenecen a las dos comunidades que sirven como contexto para la recreación de los cuentos de Chacón y de otros escritores chicanos. Referentes que no se contraponen sino que se complementan en la construcción identitaria de una comunidad, por lo que no es casualidad que el escritor los haya puesto juntos en este párrafo, quizás con el afán de enfatizar el hibridismo en el que está inmerso como sujeto. La segunda alude al modelo descriptivo dimensional ("around her photo") que subraya la importancia de la madre muerta y a quien se le debe rendir luto, o tributo, según sea el caso. En este caso considero que es lo segundo, pues al ser una figura ausente en la memoria del protagonista, el simple hecho de tenerla presente, aunque sea en foto, es una manera de ensanchar los vínculos con sus orígenes. La tercera alude al modelo del inventario ("twenty tables in the cafeteria") que enfatiza, como si fuera un hecho sobresaliente utilizar tal cantidad de mesas de la cafeteria para el proyecto de la clase de español, la necesidad que tienen los chicanos de preservar sus costumbres y tradiciones mexicanas pues son una parte fundamental de su ideología.

En este punto de la historia termina la primera sección, la que se refiere a la tradición mexicana del día de muertos, pues, en realidad, como lo dije al principio, sólo es el pretexto para enfatizar dos situaciones que ya mencioné en los primeros capítulos de esta investigación: la primera consiste en la desintegración familiar que padece un sector importante de chicanos (o cholos), quienes, debido a cuestiones de segregación racial, así como a factores económicos, de educación, de violencia intrafamiliar, se ven obligados a abandonar sus hogares y a conformar barrios, pandillas, ajenas a sus familias, donde reproducen, paradójicamente, los mismos comportamientos y conductas que heredaron de sus padres; de tal forma, es común observar entre los más jóvenes conductas violentas y diferentes tipos de adicciones. Sin embargo, como el escritor no da demasiados elementos para analizar otras situaciones, supongo que con una clara intención de desmitificar el contexto

negativo en el que están inmersos los chicanos (resultado, en gran medida, del discurso dominante), como si Vern se enfermó de sida por infección venérea o sexual; si los dos padres eran mexicoamericanos, o sólo uno de ellos y cuál; a qué se dedicaba la madre o el padre. Datos que podrían parecer incluso morbosos, pero son importantes para darle contigüidad al espacio referido del relato. No obstante, esto no sucede así pues el escritor, contrario a lo que se podría creer es importante en el desarrollo de la trama, prefiere proporcionar el nombre de los padres adoptivos del protagonista: Mr. And Mrs. Martin, situación que demerita la responsabilidad de los padres biológicos (del padre) que no se preocupan por sus hijos y enaltece la seguridad social estadounidense. Situación que no está en tela de juicio, pero que confunde y contraría al lector, ocasionando que se pierda el supuesto realismo del cuento al no conseguir una clara definición ni caracterización de los personajes.

La segunda situación que me interesa destacar de esta sección consiste en la hostilidad a la que se enfrentan constantemente los mexicoamericanos, ya sea mediante insultos, burlas o violencia física (como menciono en el capítulo dos de esta investigación). Salvo que, en este relato, el protagonista está dispuesto a enfrentarse a sus acosadores gracias a la devoción que le tiene a su difunta madre, pues para los mexicanos y mexicoamericanos la madre (sea la madre biológica, o la espiritual, encarnada en la Virgen de Guadalupe, "la madre de todos los mexicanos") es sagrada y no se puede tocar ni en fotografía —aunque, paradójicamente, existen varias groserías que constantemente nos la recuerdan: "chinga tu madre", es la más usual en México. En este sentido, la situación familiar del protagonista sirve para que éste extrapole el sentimiento de pertenencia a alguien cuyo recuerdo se ha difuminado con el paso del tiempo y sólo le queda una fotografía como referente para no olvidarse de sus orígenes; por lo que es capaz de enfrentarse contra sus detractores con tal de impedir que le hagan algo a la foto de su madre.

La segunda sección en la que he dividido este cuento sucede durante el tiempo que dura la exposición de ofrendas y, en ésta, es posible advertir dos situaciones más: la primera se refiere al doble papel de la mujer en el cuento, pues no sólo es la madre, también es la mujer atractiva que despierta pasiones en los compañeros del niño; por lo que él se ve en la necesidad de cuidar incansablemente su altar mientras está en recreo para evitar que alguien le robe la foto. En este caso, independientemente del sentimiento filial, también existe una devoción física por la mujer, una mujer joven, bella y sensual, situación que provoca cierta excitación en varios de los adolescentes que ven la foto, como sucede con Jimmy Strunk, un alumno mayor, huérfano, gandaya y solitario, que toma la foto y hace un ademán de masturbación:

For two days I spent the entire lunch period before the ofrendas. The one time Raul Galivan talked me into going outside to watch some girls play volleyball, I felt my mother calling me to come back, so I left him in the sun and returned to the cafeteria. Before her altar, I felt peace, like resting in shadow. Except when Jimmy Strunk walked by. He would bend over her table and look at the photo, and he made a masturbation gesture with his fist.

En este fragmento es posible advertir, nuevamente, la devoción a la madre, pues si bien es cierto que el protagonista está en un momento de cambios hormonales y le anima ver a las niñas jugar voleibol, también lo es el hecho que la presencia de la madre le da cierta paz, pues es el único referente que tiene de su propia identidad, aun cuando ésta sea vista, a su vez, como un objeto sexual por otros jóvenes. Situación que sirve de antecedente para el desenlace de la historia y para referirme a la segunda situación que me interesa destacar y que se refiere, precisamente, a las vejaciones que enfrentan los niños chicanos (aunque no son los únicos) en las escuelas estadounidenses.

Algunos días después, cuando el protagonista entra en la cafetería, se

da cuenta que no está la foto de su madre y su mejor amigo, Raul Galivan le dice: "What do you expect", como si supiera que en cualquier momento podría pasar. El protagonista enfurece y grita abiertamente a todos los que en ese momento se encuentran en la cafetería: "Whoever took that photo, I'm going to kick your ass!" Raul trata de disuadirlo porque no sabe pelear, pero el coraje de perder el único referente que tiene de su madre le proporciona el valor necesario para recuperar la dichosa foto, mientras los demás alumnos sólo se conforman con mirar y con burlarse de él pues saben que no tiene la habilidad de enfrentarse a golpes con nadie:

Some of the varsity football players who sat together laughed. Then some of the cholos hanging out on the other side of the cafeteria laughed at me too. One yelled, "Oh, we're so scared."

But I was beside myself. "I'm not kidding. I'll make this my fucking crusade. I want that picture back." (39)

El modelo descriptivo dimensional de este fragmento permite darcuenta de los diferentes grupos de poder que encabezan el liderazgo de la escuela: en primer lugar, obviamente, están los alumnos de fútbol, pues además de ser uno de los deportes más importantes de Estados Unidos (junto con el béisbol y el básquetbol), muchos de los alumnos quieren pertenecer a este grupo porque son los que reciben mejores beneficios económicos y becas para ingresar a la universidad. Mientras que del otro lado están los cholos —que bien puede ser otro apelativo del chico o un sector mexicano con características diferentes, como se puede observar en el primer capítulo de esta investigación—, que se burlan del arrojo del protagonista. Quien hasta ese momento no repara en sus actos y está dispuesto a llevar "su cruzada" hasta el final. De pronto, se da cuenta que Jimmy Strunck es quien tiene la foto, y lo reta para que se la entregue, mientras los demás observan y ríen, pues es mucho menor que Jimmy. En la exaltación de la reyerta, observa la

foto y, como si fuera un milagro, imagina a su madre sonriendo y dándole ánimos para luchar:

Suddenly, I picture the photo. My mother cooed at me and smiled, her eyes Wide with awe, as if she held a miracle. Then she looked up at the camera, right at the lens. "Do it," she said. "Do it."
So warm. Like shadow. (40)

Jimmy, al ver la furia del otro, le entrega la foto y le dice que sólo era una broma. Regresa a su asiento y algunos de los ahí presentes se acercan a hablar con el protagonista o a darle una palmada en la espalda en señal de aceptación y de reconocimiento por el coraje que tuvo para enfrentarlo y para defender lo suyo. En esta especie de "milagro" que enfatiza el narrador es evidente la presencia de una figura retórica recurrente en los textos de Chacón: el manejo de los espejos, del retrato y de la refracción, pues si bien es cierto que la madre muerta no existe en la memoria del personaje hasta el momento en que Vern le entrega la foto, el hecho de tener un referente tangible de su imagen, la hace aparecer en un momento decisivo para él como si fuera el reflejo de una situación viva, quizás de un *deja vu*, quizás de una fantasía; finalmente, el objetivo se cumple y el espacio de la memoria queda reducido a la imagen refractada que tiene de la madre-mujer.

Encuentro de dos culturas

Tener claro el origen de nuestra cultura es parte integral de la construcción identitaria y social de cada comunidad, no es de a gratis que los gobiernos elaboren planes y programas de estudio a nivel básico o medio superior con materias que se aboquen a estudiar la historia de

cada país, aunque con algunas salvedades, pues cada gobierno cuenta la historia que le conviene, por lo menos así sucede en México. Ahora bien, la comunidad mexicoamericana no necesariamente cuenta con el referente histórico de su herencia mexicana en el sistema educativo estadounidense; en todo caso, siempre y cuando los padres así lo deseen, este referente se enseña al interior del hogar, lo que provoca, en la mayoría de los casos, dos situaciones paradójicas que Chacón logra transmitir en el siguiente relato titulado "The Biggest City in the World". Estas situaciones se refieren al desconocimiento que tienen los más jóvenes, hijos de chicanos de segunda y tercera generación de migrantes, por la cultura mexicana provocado por un desinterés personal, e incluso familiar, y promovida, en gran medida, por un discurso dominante que los obliga, inconscientemente, a cortar de tajo con los orígenes, y con el idioma de los padres (muchos de ellos ya no hablan español y mucho menos spanglish). Paradójicamente, cuando algunos de ellos se dan el tiempo de acercarse a sus orígenes se percatan de diferentes realidades que, de manera matizada, Chacón va indicando mediante el protagonista del cuento, como la riqueza cultural e histórica del mexicano, en comparación con la estadounidense; el sentimiento de libertad, seguridad y proyección individual que te brinda comprender y tener consciente el hecho de pertenecer a dos culturas que, por su cercanía, son complementarias; y aceptar la performatividad, resultado de esta hibridez, como una herramienta de adaptación y desarrollo individual.

En "The Biggest City in the World", Chacón narra la travesía de Harvey Gomez en la Ciudad de México, lugar en el que decide pasar sus vacaciones para conocer cómo es el México que ha estudiado y del que proviene su familia. En el aeropuerto se encuentra al profesor Rogstart, hecho que le parece sorprendente, pues es "la ciudad más grande del mundo"; sin embargo, para el profesor no lo es tanto pues considera que si ambos son estudiados de la cultura mexicana, no es una coincidencia que se encuentren en la cuna

de dicha cultura. A grandes rasgos, la historia narra las travesías por las que atraviesa Gomez en determinados puntos turísticos de la ciudad, donde casualmente coincide con el profesor Rogstart, quien, a su vez, funge como su guía en algunos escenarios estratégicos de la narración como el Centro Histórico, Teotihuacan y la Zona Rosa; sin embargo, al finalizar el cuento, su aventura se ve opacada cuando le roban todo el dinero con el que contaba para realizar su viaje.

El recurso narrativo más significativo de este cuento consiste en el trabajo descriptivo que realiza el narrador en diferentes niveles, principalmente el sensorial y el dimensional, que sirven para enfatizar el contexto donde se enmarca el cuento, la caracterización e ideología del protagonista y la percepción que se tiene de lo mexicano en el extranjero. La descripción sensorial se aboca no sólo a los lugares de la ciudad, sino también a la forma de vida y al prototipo del mexicano: indígena, mestizo, pobre y abusivo, con la que no estoy del todo de acuerdo, pero supongo que es la percepción que se puede llegar a tener en algunos casos, sobre todo cuando te bajas del avión y entras de lleno a otra dimensión multitudinaria y polifónica, como le sucede a Harvey:

Harvey Gomez stepped off the plane in México City and couldn't believe what he saw: Among the multitudes of *mestizos* walking through the airport was Profesor David P. Rogstart, followed by a little Mexican boy carrying his luggage...

Gomez tried to move faster, but the crowd was too dense. Then a little Indian woman, even shorter than him, stood right in front of him with sad eyes, a wrinkled face, and an empty palm extended for alms. "Por favor joven, regálame un taco."

"Yeah right," he said to himself as he twisted around her like a matador. Finally, he reached the professor. (21)

En estos dos primeros párrafos de la historia es posible advertir cierta

ignorancia y prepotencia por parte de Harvey para con los "mestizos" (palabra que no se utiliza desde la conquista para referirse a la gente, porque finalmente todos somos mestizos o, mejor dicho, mexicanos) e indígenas (que, de igual forma, quedan muy pocos, después de tantos siglos es difícil que se preserve una raza pura), que se irá matizando a lo largo del cuento, debido, en gran medida, a que entiende que mucho de lo que se dice del mexicano no es verdad; que lo insultos con los que ha crecido por ser chicano y de los que se quiere desligar negándose a sí mismo como mexicoamericano son sólo parte de un discurso dominante de exclusión y racismo que, paradójicamente, ha servido para posicionar una comunidad minoritaria al interior de la comunidad estadounidense. La reproducción de este discurso dominante se ve reflejado en una situación meramente racial que constantemente enfatiza Harvey y se refiere, por un lado, al tamaño físico de las personas, como si el hecho de ser más alto que los demás fuera un factor determinante en la asunción de poder o de clase social; como en la forma de vestir, algo que me parece meramente clasista y soberbio:

This beggar must have seen a rich man when he saw Gomez. Although the student was simple dressed in black canvas slacks, a pullover short whit the Polo emblem at the breast, and a confortable black shoes, each item of clothing, Gomez figured, probable cost more Money than the earned in a year. Still, he wasn't rich, and it seemed a crime to just give money away to this stranger. (22)

La descripción de la vestimenta y la comparación entre uno y otro sujeto es simplemente un recurso retórico para enfatizar la actitud prepotente del protagonista, y la diferencia cultural y económica que existe entre un país y otro. En este sentido, el trabajo descriptivo del narrador es contundente porque provoca en el lector un sentimiento de aversión contra Harvey, pues, como el mismo lo indica, es un comportamiento que no va con su

personalidad, quizá sea una forma de marcar distancia o una forma de negarse la oportunidad de reconstruir su propia identidad aceptando sus orígenes, porque, evidentemente, es una actitud que se contrapone con el estudiante de familia humilde, responsable y dedicado que ha ahorrado durante mucho tiempo para realizar este viaje:

After having saved Money for years and having won the Hispanic Scholarship Award from the Grape Growers of America Association, this was the first time that he was able to travel. His father, a postal worker, never had enough Money to help him with school, and, in fact, spent most of his life debt. (22)

Conforme avanza el relato el narrador va matizando la actitud de Harvey, en un afán de reconciliarlo con su pasado y, a la vez, para dar a entender que empieza a aceptar su condición de mexicoamericano y a reconocer la importancia que tiene preservar los lazos históricos y culturales entre las dos comunidades que consolidan su identidad. De tal suerte, después de pasar varios días encerrado en la habitación de su hotel, recuperándose del *jet lag*, pues es la primera vez que viaja en avión, decide pasear por la Zona Rosa, uno de los lugares específicamente construidos para el turismo estadounidense y europeo, sobre todo durante los años ochenta y noventa del siglo pasado, que, según Harvey, se parece a Beverly Hills, precisamente porque es un no-lugar (sin referentes culturales) donde se encuentran una gran variedad de tiendas de marcas reconocidas (actualmente la zona comercial de Polanco es más parecida a Beverly Hills que la Zona Rosa) que sirven como punto de partida para realizar una comparación entre dos formas de vida:

Alter two days, he rose from his bed, left the room, rode down the elevator, and stepped onto the street. The tunnel of brownstone buildings, crumbling yet dignified looked like a scene in Europe. Small trees and old street

lamps shaped like giant candles rose from the cracked sidewalks. He sighed contentedly. "A beautiful city," he said. Then he went back inside. The next day he was bored enough to leave his room and walk onto the Wide, busy avenue toward the golden angel and into the Herat of the Zona Rosa. The expensive shops, Gucci, Polo, Yves St. Laurent, relaxed him because they reminded him of Beverly Hills, a place he had once driven through. (24)

En este punto no me voy a detener a analizar o exemplificar el modelo descriptivo dimensional que enfatiza el espacio diegético referido, prefiero dejarlo para los siguientes fragmentos que me parecen más enriquecedores. Simplemente quiero utilizar este fragmento para contrastarlo con lo que el narrador describe más adelante sobre el cambio en la actitud y la percepción de Harvey sobre la cultura mexicana, que va modificándose conforme se va desligando de sus referentes estadounidenses y emprende el viaje hacia el centro de la ciudad, donde realmente se enfrenta consigo mismo y con su cultura, gracias a la presencia, por un lado, del profesor Rogstart que sirve como punto de comparación entre ambos personajes y enfatiza la necesidad que tiene el protagonista de asirse de su cultura mexicana; así como por las contingencias que debe enfrentar por no hablar español, las cuales parecen meras coincidencias, pero que, evidentemente, el narrador las trabaja con mucho tino para lograr el efecto deseado: confundir al protagonista sobre quién es realmente. Para eso recurre a una situación común en cualquier país; es decir, al abuso que cometan algunos taxistas con los pasajeros que no hablan el idioma oficial, en este caso el español:

He [Harvey] suspected that tourists didn't have to pay one hundred pesos more than what the meter read, which was, the cab driver had said, the price for Mexican citizens. He would have asked Profesor Rogstart how much he should have paid, but didn't want to appear naive. In fact, as a man with Mexican blood, he should be more knowledgeable than Rogstart, but he had only been to Tijuana one Friday night with a bunch of drunk friends when he was and undergraduate. What he knows about Mexico that was not

from a book or from Rogstart was what his grandparents had told him. They had described their tiny ranch in Michoacán, a place he had never seen but often dreamed of, sometimes imagining himself returning to reclaim their land. He pictures the townsfolk, men dressed in white cotton pants and huaraches, women in long dresses and flowers in their hair. (27)

En este fragmento es posible advertir varias situaciones, la primera de ellas, y que ya comenté, es el cambio en la actitud de Harvey, quien finalmente empieza a aceptar las desventajas de no conocer el idioma ni la cultura del país. La segunda es la comparación que realiza el narrador entre Harvey y el profesor Rogstart. Harvey, a pesar de ser descendiente de mexicanos, experimenta cierta aversión o miedo al adentrarse en la ciudad de México, quizá por los comentarios negativos que giran alrededor de ésta en los medios de comunicación. Mientras que Rogstar ha estado varias veces en la ciudad y se mueve con mucha ligereza. La segunda situación que me interesa enunciar es la mención que el narrador hace sobre Tijuana como lugar de entretenimiento y diversión para los estadounidenses, como también los es Ciudad Juárez, pues en estas dos ciudades fronterizas las leyes son mucho más permisivas que en San Diego o El Paso, por lo que muchas de sus calles (Avenida Revolución en Tijuana, o Avenida Juárez en Ciudad Juárez) están atestadas de burdeles, antros, restaurantes. Una situación que ya mencioné en capítulos anteriores y que enfatizaré en el análisis que realicé de las obras de los escritores fronterizos quienes en un afán de denunciar diferentes situaciones de abuso, violencia y explotación, escogen esos no-lugares (lugares de paso) como referentes para contextualizar y darle contundencia al espacio diegético de sus narraciones. Finalmente, en este punto del relato ocurre un giro en la historia porque, por primera vez, el narrador menciona de donde viene el protagonista y da a entender que es mejor aceptar la hibridez y reconciliarse con su pasado, aquel que le contaron sus abuelos y que forma parte integral de su identidad, pues no se puede desligar tan fácilmente de él

y, al parecer, tampoco lo desea, simple y sencillamente no ha sabido cómo vivir en esos dos mundos, ya que anhela recuperar esas tierras donde están sembradas las raíces de su cultura mexicana —“They had described their tiny ranch in Michoacán, a place he had never seen but often dreamed of, sometimes imagining himself returning to reclaim their land.” (27)

Otra situación que es posible advertir en ese relato es, por un lado, la referencia a Michoacán, el estado que durante mucho tiempo mantuvo el mayor nivel de migración del país; ahora ha sido superado por otros como Veracruz y Guerrero. Así como la percepción que todavía se tiene del mexicano en diferentes partes del mundo (no es exclusivo de los estadounidenses): “He pictures the townsfolk, men dressed in white cotton pants and huaraches, women in long dresses and flowers in their hair.” Considero que esta situación se debe, en gran medida, a la ignorancia de la gente, aunada a la influencia de los medios de comunicación, tanto nacional como internacional. Un ejemplo tangible son las telenovelas que exporta México, pues son los programas de televisión que más venden, algunas son de época, otras no, pero finalmente son un referente para el extranjero que visita nuestro país y, con asombro, se da cuenta que la diferencia y la desigualdad interna es brutal, y que los estereotipos que proyectan los medios de comunicación se quedan cortos con la diversidad y riqueza cultural. Asimismo, muchos de los estereotipos que todavía se tienen del mexicano en el extranjero son resultado del auge que tuvo la industria cinematográfica nacional durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, principalmente en Hollywood, donde contrataban artistas y actores mexicanos para representar a los indígenas, mestizos, mojados, chicanos o *latin lovers*; y de la industria cinematográfica fronteriza que continúan reproduciendo dichos estereotipos.⁵¹

51 Norma Iglesias Prieto realizó un estudio sobre la importancia del cine en la zona fronteriza titulado “Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo fronterizo”, donde enfatiza el auge de esta industria en el imaginario social de la gente y en la conformación de los estereotipos, pero que no se compromete con las problemáticas sociales de la región: “Se trata de una industria dominante,

Ahora bien, la descripción dimensional de los espacios y de los lugares de la ciudad de México que realiza el narrador para darle contigüidad al espacio diegético referido es sustancialmente enriquecedora y da fe de un conocimiento e interés real del escritor por la ciudad de México. Para los mexicoamericanos (y turistas en general) la ciudad de México dista mucho de lo que una persona que vive en el extranjero está acostumbrada a ver, pues por más grande que pueda ser una zona urbana de Estados Unidos, o de cualquier otra parte del mundo, salvo las grandes ciudades (Tokio, Nueva Delhi, Sao Pablo, Nueva York, París, Londres), ninguna se compara con la ciudad de México que, seguramente, ya no es la más grande del mundo ni la más caótica, pero tampoco es una ciudad uniforme o heterogénea, son muchas ciudades en una debido a la desigualdad económica y a los diferentes asentamientos culturales que han existido desde antes de la conquista y que todavía forman parte de la arquitectura urbana, como se puede observar en ciertas zonas como Paseo de Reforma, la Zona Rosa, el centro histórico, donde existen edificios de diferentes épocas, desde la prehispánica hasta la moderna (o posmoderna). En este sentido, el narrador elabora un mapa panorámico de la ciudad como se puede observar en el siguiente fragmento:

Out of the window of his high-raise hotel, he watched the golden angel. She stood on an ivory-colored base in the center of the traffic circle where Avenida de la Reforma meets Insurgentes, her arms raised to the heavens. These were large, wide avenues, the likes of which he had never seen except on postcards or in movies set in Paris. A stream of cars flowed around the circle from all directions, many of them green and white VW Bugs, taxis which from his

poco crítica de la problemática social, que se ha circunscrito a un conjunto de convenciones tanto cinematográficas como sociales, y que está fuertemente centralizada, por lo que no ha tenido una contraparte regional que permita contrastarla con miradas más íntimas e internas de la propia experiencia fronteriza” (Valenzuela, 199: 29). Este estudio se aboca exclusivamente al cine mexicano de carácter comercial producido desde 1938 hasta 2000, donde sobresalen películas que aluden a diferentes estereotipos: los mojados, los chicanos, los narcos, entre otros. De tal forma, el prototipo del mexicano que se exporta dista del mexicano que vive en el centro o en el sur del país.

window looked like toys. He could see, too, the rooftops of La Zona Rosa, the rich shopping district, and see could see the glass towers of the most expensive hotels sparkling over the dull-colored city. The sun, trying to burst through the blanket of smog, appeared like a vague circle in the gray sky. (23-24)

Este fragmento alude específicamente a la glorieta del Ángel de la Independencia que se encuentra sobre Reforma, una de las avenidas más importantes de la ciudad. En esta descripción sensorial y dimensional es posible advertir referentes de diferentes tipos que no sólo hablan de la ubicación física desde donde está posicionado el protagonista, sino también de los elementos posmodernos que conforman una cultura: un ángel dorado que abre sus brazos alados a dos grandes avenidas que sirven para conectar puntos importantes de intercambio económico y mercantil: Insurgentes por un lado y Reforma por el otro. En la primera avenida están asentados una gran cantidad de oficinas, restaurantes, bares y antros, mientras que en la segunda es posible observar casas de bolsa, hoteles lujosos y museos, que contrastan con la presencia de un aro grisáceo permanente en el cielo contaminado de la ciudad de México que, a pesar de tantos programas gubernamentales implementados para reducir la contaminación ambiental, ninguno ha funcionado porque, aunque parezca absurdo, todavía son muy socorridos los taxis, supuestamente ecológicos, de un modelo actualmente desaparecido en el resto del mundo ("el escarabajo" o "bolcho" de la VW). Esta situación alude a diferentes factores del folclor y la cultura del mexicano, pero no ahondaré en ello porque es tema de otra investigación. Además de este tipo de descripciones, el narrador utiliza otras que sirven para enfatizar los diferentes momentos históricos del país, desde la época prehispánica hasta la modernidad, reproducidos por los grandes muralistas mexicanos y expuestos en los museos del centro de la ciudad: "They went to the palace of the government and saw the Diego Rivera murals that depicted the "spanish conquest of Mexico." Así como para acentuar la riqueza cultural

y el colorido de zonas tan heterogéneas y contrastantes como el zócalo capitalino donde es posible advertir, en los cuatro puntos cardinales, edificios de diferentes épocas: "He [Harvey] spotted him [Rogstart] at the Aztec ruins which stubbornly stuck from the ground in the downtown plaza, the zócalo, between the ancient cathedral and the place of government." (28)

Las descripciones continúan a lo largo del relato, algunas con más detalle que otras, pero finalmente todas sirven para darle contigüidad al espacio diegético referido y para enfatizar la importancia que tiene el descubrimiento que Harvey Gomez ha hecho de la cultura mexicana en este viaje para recuperar el "paraíso perdido" y para reconciliarse con sus orígenes como sucede, a manera de analogía, al finalizar el cuento cuando se da cuenta que le han robado el dinero y enloquecido busca por todos lados hasta que el pánico lo abruma. En ese momento de la narración, Gomez enfurece contra la ciudad y los mexicanos, sólo piensa en regresar a su país porque no encuentra tranquilidad en el bullicio de la sociedad mexicana. Toma un taxi sabiendo que no tiene dinero para pagarla y en el trayecto imagina cómo darse a la fuga, hasta que vence el miedo que lo sobrecoge y se reconcilia con su yo interno cuando ve en el reflejo del espejo los ojos del taxista que se asemejan a los de su padre:

He looks in the rear view window at the cab driver's gaze, those large eyes, and the thought of his father. When Gomez had told him about the trip, his father who hardly ever had something good to say, was actually proud. Gomez could tell.

"I never been there," he told his son, unbuttoning his postal worker's jacket. "It's the biggest city in the world," Gomez said.

"Yeah, that's good," said the father. "Maybe you're not such a big dummy after all." (34)

Evocar el orgullo que siente su padre por él, y el cual nunca antes le había demostrado, le da fuerzas para seguir adelante con una visión

diferente de lo mexicano y de sí mismo: los temores se desvanecen y es capaz de experimentar un sentimiento de liberación interno que sólo se logra cuando te reconcilias contigo mismo. En este punto me parece interesante el trabajo narrativo del escritor porque si en el cuento anterior la madre fue la que provocó un cambio en el personaje, en este caso es el padre; nuevamente una figura de recogimiento interior que le da fuerzas para seguir adelante y, sobre todo, que enfatiza la necesidad que tienen los escritores mexicoamericanos para ensanchar los puentes entre las dos culturas que les han provisto una voz propia y una cosmovisión "mestiza" del mundo y de sí mismos gracias, en gran medida, a que han sabido representarse frente al otro de manera significativa.

Representación chicana

La delimitación y selección de los cuentos analizados hasta ahora ("Godoy Lives, "Ofrenda", "The Biggest City in the World") de Chicano, Chicanery, sigue una estructura lógica y cronológica de cómo ha sido el proceso de aculturación de la comunidad mexicoamericana a la sociedad estadounidense; de acuerdo a lo expuesto en capítulos anteriores ésta consiste en las siguientes etapas: adaptación, asimilación, representación. Este último punto es, desde mi perspectiva, el más significativo, pues a partir de que la comunidad chicana o mexicoamericana es capaz de representarse a sí misma frente al otro mediante la performatividad, incluso teatral, de su propia identidad, consolida una literatura propia (como también sucede en las demás disciplinas artísticas) con características particulares de una comunidad minoritaria que ya no se conforma con copiar, también empieza a desarrollar un estilo de escritura diferente —con el que se puede estar de acuerdo o no—, que enfatiza la necesidad de construir y de dar a conocer

una ideología híbrida que, en la medida en que se deconstruya a sí misma, será capaz de consolidar los espacios que ha ganado en ámbitos políticos y sociales desde los años sesenta del siglo pasado. En este sentido, el último cuento que me interesa analizar es "Aztlán, Oregon", gracias a que la historia rescata diferentes características de la comunidad chicana, del barrio, de la banda, de los cholos; así como la ideología de su gente mediante la figura de Ben Chavez, el protagonista del relato.

La historia inicia cuando Ben Chavez se encuentra con Mara Solorio (su compañera de trabajo) para platicar sobre los planes que cada uno tiene en la estación de televisión local de Portland, donde los dos son reporteros de noticias, y tienen que entregar diferentes propuestas de trabajo. Se les ocurre realizar un reportaje sobre bandas callejeras hispanas ("Hispanic street gangs") asentadas en Portland desde una perspectiva mucho más humana y que realmente represente la forma de vida de estos grupos sociales. Situación que Ben conoce a la perfección porque creció en el barrio y lideró algunas bandas de cholos. Además, desde joven se interesó por difundir los problemas de su comunidad, el movimiento chicano y por recuperar los territorios que supuestamente les arrebataron los gabachos a los mexicanos, principalmente aquellos que los chicanos identifican con Aztlán.

La descripción del espacio ideológico y de la conciencia se convierte en una constante en este relato porque, apartir de la subjetividad del personaje, la narración oscila entre ciertos comportamientos velados (de los que pocos escritores chicanos se atreven a cuestionar) y distintos referentes históricos intangibles que sólo existen en la conciencia de Ben y en el recuerdo de sus antecesores, pues al ser hijo de migrantes, de primera o segunda generación, enarbola un movimiento social antirracista que enfatiza un comportamiento violento y poco tolerante por parte de un número considerable de chicanos que incluso cae en la paranoia. Con esta situación no niego las prácticas

racistas de la comunidad estadounidense, sino ejemplifico la otra cara de la moneda de la ideología chicana que con cierta precaución trabaja Chacón y que se refiere específicamente al resentimiento social que experimenta un sector de la población chicana, como se puede observar en el párrafo inaugural de este cuento:

When white people in Portland stared at Ben Chavez as if they had never seen a Mexican, it pissed him off. He had fantasies about coldcocking them, feeling their noses explode on his fist. Pulling open the doors of the Cafe del Cielo walking in, sure enough, a white boy with round glasses and a head shaped like a pencil looked up from his book at Ben. It didn't occur to him that the guy might have recognized him from TV. (59)

Este primer párrafo esclarece la personalidad del protagonista desde un inicio: un sujeto violento que ha padecido la exclusión y el racismo por ser descendiente de mexicanos, y que ha llevado dicho resentimiento a niveles de autosegregación porque no se da la oportunidad de confiar en la gente blanca, por lo que prefiere aislarse y enarbolar un movimiento reivindicativo pero copiando las mismas conductas discriminatorias a las que ha estado expuesto. El recurso retórico más significativo de este párrafo me parece que es la parábola que alude a abrir las puertas del cielo ("Pulling open the doors of the Cafe del Cielo"), por la doble connotación que tiene: no es sólo el nombre del café, también es la entrada al relato y, principalmente, al lugar paradisíaco al que Ben ha logrado ascender en su carrera profesional, pero en el que no sabe estar porque inmediatamente se siente observado y acosado por terceros, comportamientos que posiblemente sólo ocurren en su mente y en su conciencia, pero que lo impulsan a actuar de manera negativa porque ya está programado a responder a cualquier tipo de agresión, aunque sea sólo una mirada. En este sentido, él mismo se va aislando de la gente que lo quiere ayudar como sucede con Mara y con Bran Myers, el jefe de ambos,

pues es tal su resentimiento que no sabe cómo manejarse entre la gente blanca, o entre la gente que como él también son migrantes pero provienen de una clase social diferente como su compañera de trabajo:

When Ben had been hired by the station, he had made it clear to his boss, Brad Myers, that he couldn't feel comfortable unless there were some brown people around, so Brad hired her [Mara]. Hispanic token number two. Ben believed that the only differences between her and the white people were her accent and last name. Her rich family from Nicaragua had fled to the U.S. before the revolution in 1979. Her skin was the color of weak tea, and her eyes were blue. She was brilliant because she saw everything through a camera. When she looked in Ben's eyes, even if she smiled and said something personal, he saw a director looking at him. (61)

El modelo descriptivo sensorial es el que predomina en este párrafo pues, además de caracterizar físicamente a Mara, da cuenta del espacio ideológico en el que está enmarcado el relato, enfatizando la inseguridad de algunos sujetos chicanos. En este sentido, es posible observar que entre Ben y los otros (los estadounidenses y demás migrantes) existe una brecha racial y social, pues no basta con que Mara sea nicaragüense y hable español para ser parte de su "comunidad", también debería de ser pobre. De tal suerte, a los ojos de Ben, ella está más cerca de los blancos y, por lo tanto, tiene más poder que él. Un poder impostado por sus prejuicios al que, inconscientemente, él se sujetó. Esta postura ideológica realmente le da un giro de trescientos sesenta grados al espacio ideológico que anteriormente he analizado, porque evidentemente la caracterización de este personaje no se relaciona con ninguno de los anteriores e incluso hace plausible otra realidad que hasta ahora sólo se había enunciado de manera velada, y es, precisamente, aquella por la que fue muy criticado Octavio Paz cuando escribió el texto intitulado "El pachuco y otros extremos", publicado en *El laberinto de la soledad*, y que alude precisamente a esta variante de

mexicanidad que se puede observar en las sujetos chicanos:

Algo semejante ocurre con los mexicanos que uno encuentra en la calle. Aunque tengan muchos años de vivir allí, usen la misma ropa, hablen el mismo idioma y sientan vergüenza de su origen, nadie los confundiría con los norteamericanos auténticos. Y no se crea que los rasgos físicos sean determinantes como vulgarmente se piensa. Lo que merece distinguirlos del resto de la población es su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan, de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarlos en cueros. Cuando se habla con ellos se advierte que su sensibilidad se parece a la del péndulo, un péndulo que ha perdido la razón y oscila con violencia y sin compás. (Paz, 1969: 12-13)

Salvo algunas acotaciones que me parecen un tanto excesivas, concuerdo con la intención descriptiva que Paz elabora de la performatividad chicana, pues si bien es cierto que se disfrazan para tratar de ser como los otros, una simple mirada los desnuda, como sucede con la mirada que Chacón hace de su comunidad en este texto donde la radiografía indica una situación divergente de esa lucha comunitaria que enfatiza deconstruirse a sí mismos para poder tender puentes entre comunidades que les permitan construir una identidad propia. En este caso sucede todo lo contrario, la brecha se ensancha por el complejo de inferioridad de Ben quien está mucho más familiarizado con la violencia como medio para hacerse de voz y voto dentro de su comunidad. Situación que incomoda a la comunidad estadounidense y difícilmente está dispuesta a aceptar, por lo que desde niño Ben tiene que aprender a lidiar con la segregación y la exclusión a un costo personal muy alto.

Nuevamente voy a dividir el análisis de este cuento en dos secciones para enunciar dos situaciones que si bien están íntimamente relacionadas es más fácil estudiarlas por separado, tomando en consideración el diseño del cuento: el espacio ideológico y la representación chicana. La primera

parte hace referencia al momento en que el protagonista recuerda cómo se inició en la defensa de los derechos de su comunidad y, el segundo, en cómo se desarrolla el reportaje que decide hacer junto con Mara y cuál es el resultado obtenido. Lo divido de esta forma porque me interesa rescatar dos contextos principales en lo que se enmarca el espacio ideológico del relato: por un lado, el resentimiento de Ben para con la comunidad estadounidense, a la que el constantemente llama de forma despectiva *gabachos* o *blancos*; por el otro, la frustración que experimenta cuando se da cuenta que la lucha que muchos como él enarbolaron en el pasado no tiene repercusiones en las nuevas generaciones porque éstos sólo se interesan en su propio bienestar y en copiar el modelo de vida dominante.

"Aztlán, Oregon" está conformado por cinco secuencias cuya narración intercalada se reduce a transitar entre el presente de la acción y las evocaciones del pasado, enfatizando cada cambio espaciotemporal de forma tipográfica. En algunos casos el cambio es forzado porque la retrospección irrumpre abruptamente la acción, como sucede con la cuarta secuencia. En ésta, el narrador omnisciente da información sobre la exclusión y el racismo que Ben experimentó en la escuela (*high school*) por ser cholo, a pesar de ser un estudiante aplicado y uno de los líderes del grupo, cuyo efecto retórico tiene la intención, a manera de iluminación, de marcar el inicio de su lucha social:

In High school, his teachers hated him. They judged him because he dressed like a cholo: baggy pants, crisp white T-shirts, and work boots. One woman request that he be transferred from her English class before she even read his writing. By the time he was a senior, now a leader in his gang, he was used to it. He attended school more for his personal amusement, he believed, than a desire to get educated, and he began to enjoy living up to their expectations of him. Mr. Shell hated him the most. He was the civics teacher, and from the first day he was short with Ben, threatening him with expulsion when he laughed at the wrong moment or said something the rest of the class

thought was funny. Mr. Shell didn't like that the students in class—the Chicanos at least—paid more attention to Ben than to him. (63-64)

En este párrafo se pueden observar dos características: la primera consiste en el énfasis que el narrador hace sobre el cholo, la forma de vestir y de actuar; mientras que la segunda se refiere a la ideología del personaje. La primera es exógena y general, mientras que la segunda es intrínseca y particular. La primera sirve para enfatizar las vejaciones que enfrenta la comunidad chicana en distintos ámbitos de interacción social; mientras que la segunda representa la manera de relacionarse con el otro. Ambas sirven para sustentar la historia y la caracterización del personaje. En párrafos posteriores el tono de la narración sigue el mismo camino de denuncia y crítica, aunque de manera inversa, ahora se cuestiona la paranoia de Ben, pues este recurso retórico es el trampolín que permite entrar de lleno en la representación del cholo; aunque el narrador agota el recurso muy rápido y el cuento pierde fuerza, como se puede observar en el siguiente párrafo cuando Ben entra en un hospital en busca de su madre que trabaja como enfermera y el narrador enfatiza la presencia de un guardia de seguridad que desconoce y duda de la presencia del adolescente:

He [Ben] walked across the hospital lawn through the parking lot where a fat security guard looked at him suspiciously. Ben walked cool, cholo style, his legs in front, his upper body falling behind, as if he were kicking back, and he had a tattoo on his forearm that said NSF, North Side Fresno. He was aware that the fat security guard was following him, so he walked like he owned the damn place down the ramp emergency, through the automatic doors, past a man screaming on the floor surrounded by a nurses and held down by orderlies. (65)

Nuevamente se puede observar en este párrafo una descripción física del cholo, una descripción dimensional del lugar, y el énfasis que el

narrador pone en la vigía que el guardia de seguridad realiza cuando se percata de la presencia de Ben, dando a entender que por la simple imagen física que proyecta no pertenece a esa zona geográfica de Portland, por lo que seguramente es un delincuente. La obviedad del tono demerita el trabajo narrativo y genera molestias en el lector porque no deja nada a su interpretación. En este sentido valido el trabajo de denuncia por parte del escritor, pero no coincido con la forma de llevar a buen término el trabajo narrativo de la acción.

El esfuerzo por elaborar la representación del cholo y por criticar el discurso dominante continúa, aunque de manera un tanto didáctica, por lo que se pierde el estilo literario que hasta ahora había caracterizado la escritura de Chacón. Un estilo que si bien es cierto no alcanza a distinguirse por una característica específica, pues apenas se empezaban a observar ciertos atisbos de ironía en algunas partes de sus relatos, éstos no siempre logran su contundencia y se pierden en la narración. Sin embargo, en este texto, Chacón definitivamente no logra consolidar ni darle veracidad al espacio diegético referido porque se deja llevar por la pasión, como también le sucede a Ben al finalizar el relato.

Ahora bien, además de cuestionar y criticar el racismo de la comunidad estadounidense es necesario hacer mención a los referentes históricos que constituyen el imaginario de Ben, aquéllos que enarbolaron algunos participantes del movimiento chicano de los años sesenta (e incluso algunos más en la actualidad), y que sirven como pretexto para deslegitimar el discurso eurocentrista dominante. Estos referentes consisten en recuperar los territorios conquistados por los gabachos que los chicanos identifican, míticamente, con el nombre de Aztlán, como también se puede observar en la cuarta secuencia del relato, cuando Ben se adhiere a la campaña política de una representante radical chicana llamada Marta Banuelos, quien

enarbola su plataforma invitando a los blancos a dejar Aztlán para los indios —“white people to go back to Europe and leave Aztlán to Indians.” A partir de este momento inicia la lucha social de Ben, pues está convencido que los problemas que actualmente enfrenta su comunidad son producto de la colonización y de la constante dominación y segregación estadounidense:

He [Ben] told them [banda de cholos] that gabachos had been running Aztlán since they took it from Mexico in 1848. Even before that, he explained, the Europeans of Mexico ran the lives of Indians, of brown people. And today things are just as bad. He gave them a few examples of injustices he had seen in his own barrio, police brutality, poverty, hard-working Chicanos accused of being lazy. They nodded their heads. (67)

Además de los referentes históricos que describe el narrador en este párrafo —los que ya estudié en el primer capítulo de esta investigación, como la firma del tratado de Guadalupe Hidalgo que consistió en vender gran parte del territorio mexicano al gobierno estadounidense en 1848; existen otros hechos en este fragmento que me parecen un tanto exagerados, pues si bien es cierto que los españoles erradicaron gran parte de la población indígena durante la conquista y al resto la sometieron con el pretexto de convertirla al catolicismo. En la actualidad me parece que no se puede hacer una comparación de tal magnitud entre los problemas que enfrentan a diario los chicanos y los problemas de los mexicanos porque estamos hablando de culturas que vivieron la colonización y el mestizaje de forma diferente (como diferente es la Historia que cada gobierno enseña a sus ciudadanos). Pero que, evidentemente, retrata una realidad hasta ahora desconocida de los chicanos y que es propiamente la que ocupa el espacio ideológico de la narración.

La segunda parte que me interesa resaltar de este cuento es, como ya mencioné, el reportaje que Mara y Ben elaboran sobre una banda de

cholos en particular, para lo cual pasan una semana completa con el líder de la banda, Rafa: conocen los lugares que frecuenta, la escuela, su casa, el barrio, el edificio abandonado, entre otros. Esta parte se desarrolla en la última secuencia del relato y en ella es posible advertir varias situaciones de la escritura de Chacón como que por primera vez cambia el uso idiomático de los personajes y recurre al uso del spanglish; enfatiza el carácter, la conducta violenta y represiva de los cholos; y describe el espacio ideológico que caracteriza a sus personajes. En esta última secuencia del relato es posible advertir cierto lirismo en la narración que sirve para encausar el desenlace de la historia gracias al uso de los diálogos entre Ben y algunos integrantes de la banda:

Ben approached the homies. “Wuz happening?” he asked. They looked him up and down, then they looked back at Mara. One of the boys had flaring nostrils and he was tall, dark, and thin: and as he leaned against the brick wall, he looked at Ben with suspicious eyes, and said, “What you want, man?” Ben guessed he was the leader. “Orale! That's Ben Chavez, man. The vato on the news,” said one of the gangsters, a small guy with a skinn face and shoulder-length hair that curled like Geri curls. “That's right,” Ben said. “What's your name? He asked the leader. “What you want, man?” “He wants to interview us, I betcha, homes. Huh, ain't that right? You're doing a store on gangs and shit, huh?” “Chicano street gangs,” he confirmed. “Chale, man. I don't want to be interviewed,” said the leader. (71-72)

En esta primera entrevista que Ben tiene con la banda de Rafa sobresale el uso de la variante dialectal que los cholos utilizan para comunicarse entre ellos, un tipo de código que es la llave de entrada para tener una conversación; no obstante, el mayor impedimento a vencer para obtener un reportaje o más información sobre la banda es demostrarles que pueden confiar en ti y

que no los vas a traicionar. Situación que Ben conoce no sólo por el hecho de también haber liderado una banda de joven, sino porque está consciente de la violencia, racismo, inseguridad que a diario experimentan los cholos, perpetrada por la policía local e incluso por otras bandas que defienden su territorio, su barrio, que es la transposición de la vida familiar llevada a la calle y regida por usos y costumbres diferentes que sólo ellos conocen. De tal suerte, Ben intenta identificarse con Rafa para que éste le conceda la entrevista quitándose la máscara que usa en la representación que hace de sí mismo frente al otro:

Ben felt the gold match heavy on his wrist, the neck tie tight around his collar. "Listen, ese," he said, removing his tie and stuffing it in his pocket. I'm from the barrio, too. Serio. I'm from *Califas*. Involved in this same damm shit. I wanna tell it like it is. White people don't know shit about us. I understand why you gays are in gangs, man. It's *pinche* society, *verdad*? Brown people don't have a chance in this white, racist society." (72))

Considero que este párrafo consolida el espacio ideológico del cuento y la caracterización del personaje, pues hace latente, por un lado, el resentimiento racial de los cholos, el sentimiento de inferioridad de una comunidad y la imposición de un discurso dominante; mientras que, por el otro, también alude a la unión que existe entre ellos, motivada, en muchos casos, por este sentimiento de impotencia y de rebeldía en contra del régimen y de una forma de vida que les ha sido negada pero a la que, paradójicamente, desean pertenecer. En este sentido, con el trabajo subjetivo y la caracterización de los personajes que el narrador realiza en este y en otros fragmentos del relato es plausible observar la movilidad ideológica y la performatividad del cholo; circunstancias que le sirven para transitar entre uno y otro lado, entre la denuncia y la aceptación, entre la crítica y la rebelión, entre la pertenencia y la exclusión. Situación que se logra gracias al uso del

modelo descriptivo del inventario, pues el hecho de hacer referencia al reloj de oro y a la forma de vestir del entrevistador, que dista considerablemente a la de sus interlocutores, enfatiza la brecha que existe entre ellos, pero que Ben insiste en resarcir, incluso de manera utópica, quizá por un sentimiento de impotencia, de frustración o de culpa, pues él ya forma parte de la sociedad blanca aunque no puede hacer nada para defender a su comunidad desde el escaparate televisivo, como era su intención.

Ahora bien, las expectativas que Ben tiene del reportaje que realiza con tanto ahínco durante una semana se ven mermadas por una situación que lo desconcierta, la cual consiste precisamente en que Rafa quiere lograr el "sueño americano" en su totalidad, ya no le basta con vivir en Estados Unidos, quiere formar una familia de verdad, no como la que tiene en el barrio, comprar una casa, ir a la universidad y convertirse en un hombre de negocios. Todo lo contrario a lo que Ben quería escuchar, que era precisamente la denuncia, la crítica contra la sociedad blanca que, desde su postura, es la responsable de que los chicanos se encuentren en ese estado de vulnerabilidad. Es importante remarcar el énfasis que elabora el narrador en esta doble lectura que se tiene de la comunidad chicana (la que juzga y la que es juzgada) porque al ser tan delgada la frontera que divide el sentimiento de pertenencia, de asimilación y de representación, es posible equivocarse en la interpretación. De tal forma, es necesario tener claro que mucho de lo que se dice sobre el "sueño americano" es resultado del discurso dominante (colonizar, eurocentrista, capitalista o como se le quiera llamar) pero también es el derecho que tiene cualquier ciudadano a obtener una mejor calidad de vida en cualquier país del mundo. En este sentido, hasta dónde Ben tiene o no la razón de juzgar a Rafa con tanta severidad, como se puede observar en el siguiente fragmento:

He [Ben] had wanted it to say something radical, but when Rafa got to the heart of what he wanted to say, Ben didn't want to hear it. Rafa had a dream of owning a house, having a wife and kids and "nice things." He had no consciousness of political struggle, no concept of the Chicano Movement. He didn't even know who Che was. Rafa said that if he could go to college he would want to major in business. He could see himself as a businessman, "making all kinds of money and shit." Whenever Ben tried to get what he thought of society into the interview—whenever he suggested that it was racist and responsible for the condition of Chicanos—Rafa looked at him funny, looked at Mara, and back to Ben. "Well, I don't know about that," Rafa would say, "but..." and he'd continue saying things that hurt Ben to hear. (73)

La situación entre Rafa y Ben no es tan contradictoria, Ben ya consiguió el confort que Rafa desea, pero no lo ve con malos ojos, porque él todavía cree y lucha por la reivindicación social de su comunidad. En este sentido, el narrador deja abierta la posibilidad de una doble interpretación del espacio ideológico que le da contigüidad al espacio diegético referido: la primera se refiere a la posibilidad que la comunidad chicana ya no crea en los referentes simbólicos que ha enarbolado durante décadas como Aztlán o el movimiento chicano, y esté resignada a padecer el racismo y a hacer responsable al otro por las vejaciones que a diario experimenta; la segunda alude a la posibilidad que hayan aceptado que la performatividad es la mejor herramienta que tienen para adaptarse a la sociedad estadounidense y para seguir su lucha reivindicativa desde otra trinchera que les de mayor presencia y les otorgue mejores resultados personales y sociales.

"Aztlán, Oregon", es un cuento cuyo espacio ideológico representa la otra cara de la moneda, ya no es la asunción del "sueño americano" ni la evocación del "paraíso perdido", sino la frustración que experimenta un personaje que ha luchado durante mucho tiempo por reivindicar la posición social de los mexicoamericanos hasta que se da cuenta que para muchos chicanos ya no es importante defender sus derechos frente al otro, sino pertenecer al sistema. De tal suerte, el desenlace del cuento resulta falso de

fuerza y de contundencia porque ya se vislumbraba desde mediados del relato una situación semejante: cuando Brad Myers, director de la televisora, felicita a Mara y a Ben por su trabajo, éste último termina batiéndose a golpes con Brad porque no acepta que su comunidad intente otras formas, que no sea el enfrentamiento, para pertenecer a la sociedad estadounidense, enfatizando así la intolerancia que también existe en la comunidad chicana.

Definitivamente, el estilo literario de Chacón cae en lugar común, no es posible advertir un estilo propio, lo que provoca que las historias carecen de fuerza poética, aun así, he de reconocer que logra cuestionar el verdadero sentido de lo chicano, de la lucha política que durante muchos años ha enarbolado el movimiento y, finalmente, nos muestra una realidad de la comunidad que pocos han aceptado: ya no son las víctimas sino los victimarios. Por lo que invita a su comunidad a replantearse la lucha y la posición social en la que se encuentran al interior de la comunidad estadounidense, pues no es con la autosegregación como lograrán sus objetivos sino con la representación de sí mismos, una representación ya no teatral sino fidedigna en la que lleven a cabo un proceso de deconstrucción que les permita vanagloriarse de sus orígenes mexicanos, enarbolar su hibridez cultural y tender puentes entre las culturas que los constituyen como sujetos.

Perspicaz mirada de la experiencia en Selfa Chew

Oye
Si es cierto
Como dice la gente
Que la vida escribe novelas
Entonces a la poesía no le queda otra
Más que ser exprimida sobre el papel por la Muerte
Xhevdet Bajraj

adentrarme en un espacio de escritura bastante más complejo de abordar, pero sustancialmente más sutil, pues es un escritora que sustenta sus poemas con imágenes lúdicas, descripciones detalladas, policromas y métricas que contrastan con la sordidez del tono e incluso con los lugares que dan vida a su poesía (barrios, avenidas, puentes, desiertos, bares, hoteles, entre otros topos que analizaré más adelante). Chew es un escritora disidente, contestataria, y, paradójicamente, mediadora; características que se pueden apreciar en el espacio de escritura ideológico y de memoria en los que están inscritos su poemas, resultado de experiencias personales y de anécdotas familiares gracias a que ha sabido potencializar su calidad de "extranjero permanente" o de "inmigrante eterno", no sólo como mexicana y chicana, también como descendiente de chinos y de indígenas oaxaqueños. De tal forma, la riqueza visual de su poesía es producto de un sin fin de referentes culturales que conforman su identidad; así como de su educación multidisciplinaria, pues al haber realizado estudios en artes visuales, comunicación, historia del arte y creación literaria, para Chew escribir un poema es como diseñar un póster:

Tienes unos segundos y un espacio muy limitado para decir lo que quieras decir, para expresar lo que quieras expresar. Especialmente porque son sentimientos, es la subjetividad lo que yo quiero transmitir, porque en este mundo de datos, de información, me molesta muchísimo que se usen estadísticas para sustentar opiniones. A mi me interesa mucho más lo subjetivo, no me interesa que se privilegie lo concreto sobre lo subjetivo.⁵²

Selfa Chew (y como se verá en su momento también Amaranta Caballero), es la excepción que rompe la regla pues no es chicana de nacimiento, lo es por convicción, y escribe desde y sobre la comunidad

52 Entrevista realizada a Selfa Chew el 16 de agosto de 2006 en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP). Las citas de Selfa Chew que utilizaré en adelante serán de dicha entrevista mientras no utilice las que corresponden a su libro de poesía que analizaré enseguida y que estarán claramente diferenciadas por la referencia bibliográfica

mexicoamericana (forma de vida, costumbres, tradiciones, racismo, discriminación, exclusión, entre otros), situación que enfatiza el hecho que la literatura chicana no necesariamente la escriben los escritores que nacieron en Estados Unidos y son hijos de migrantes mexicanos, sino quienes radican y escriben desde la comunidad que los acoge, ya sea por un interés personal o creativo por narrar desde sus propias fronteras. En este sentido, Chew escribe desde su posición de migrante para tender puentes entre dos comunidades que comparten tradiciones, costumbres e idioma. Dichos puentes, según la escritora, sólo se pueden construir "mediante el reconocimiento de lo común. Lo común es esta opresión, que es un producto del americano de origen europeo (eurocentrismo), quien propicia esta estratificación, radicalización racial, de género y de clase".⁵³ En la poética de Chew constantemente existe la necesidad de deconstruir el discurso euroamericano; un discurso que ejerce un poder coercitivo en la comunidad mexicoamericana, pues "ante la fuerza de lo universal que se está tratando de imponer en todo el mundo, no solamente en Estados Unidos, los chicanos están oponiendo la fortaleza espiritual de lo particular, de las fracciones que componen a la humanidad", para evitar que "la cultura euroamericana sea el parámetro" que rija no sólo la forma de vida de los chicanos, sino también su forma de expresarse. Es por eso que la expresión artística de Chew deconstruye el discurso dominante para enfatizar la necesidad de conformar un discurso propio mediante el que pueda representarse a sí misma y a su comunidad con una identidad propia; una identidad que no se construye en la negación sino en la hibridez de sus referentes.

Selfa Chew tiene en su haber dos publicaciones individuales, la más

53 El caso de Selfa Chew es excepcional pues ha padecido diferentes formas de segregación y racismo, primero en la ciudad de México, donde nació y vivió, por ser parte de la comunidad china-mexicana; posteriormente en Estados Unidos, primero en Los Ángeles, California, después en El Paso, Texas, donde actualmente radica, por ser mexicana-china-chicana. De tal suerte, en su poesía se advierte un denotado compromiso social para con su comunidad y, principalmente, por deconstruir el discurso eurocentrista que privilegia una forma de vida basada en la exclusión racial, de género, de clase social e, incluso, de preferencia sexual.

reciente es un libro titulado *Mudas las garzas* (2007), que alude al destierro que padeció la comunidad japonesa-mexicana durante la segunda guerra mundial; es un libro escrito con un estilo posmoderno donde la poesía interactúa con la entrevista y el reportaje. *Azogue en la raíz* (2006) es un libro de poemas escrito en momentos y lugares diferentes, su estructura no sigue un orden lógico ni temático, simplemente enfatiza la cotidianidad de su día a día y la riqueza cultural de la escritora que escribe desde diversos ámbitos: el familiar, el social, el espiritual y el político. Ambos libros están escritos en español por un interés personal en llegar a un público hispanoparlante, principalmente a los mexicanos fronterizos y a los mexicanos del centro del país que son ajenos a la problemática de los chicanos y de los migrantes en general. Además de estas publicaciones, sus poemas han aparecido en diferentes antologías como *Los mejores poemas mexicanos* (2005) o en algunas revistas literarias de México y Estados Unidos. Su labor literaria no se reduce a la creación, actualmente también es miembro del consejo de redacción de la Revista de *Literatura Mexicana Contemporánea* y editora de la revista literaria *Border Sense*.

El espacio de escritura ideológico que me interesa analizar del poemario *Azogue en la raíz*, alude a dos situaciones equidistantes en su temática, pero convergentes en su postura política y social: la primera de ellas se refiere a los poemas escritos sobre la guerra de Irak; la segunda a los que relatan la violencia urbana suscitada en una de las ciudades con mayor número de mexicanos, Los Ángeles. Estas situaciones son equidistantes por la problemática que cada una conlleva en su propia existencia; convergentes no sólo por la violencia del tema, sino también por la postura que Chew toma con respecto a ellas, que bien podría ser de denuncia, de rechazo o de liberación creativa, enfatizando así la actitud elegíaca en sus poemas, pues en ambas situaciones existe un dejo de dolor y desasosiego resultado de la pérdida de la ilusión, de la ensoñación o de un ser querido. Evidentemente

estas situaciones no son las únicas que se pueden observar en dicho libro, existen otras igualmente ricas en imágenes, sonidos y colores que extrapolan el uso de los sentidos, y cuyo contenido no acentúa la violencia o la muerte, sino los recuerdos, la añoranza del paraíso perdido como aquéllas que se refieren a las tradiciones familiares (chinas y/o mexicanas) o a las instancias amorosas.⁵⁴

Azogue en la raíz está dividido en cinco secciones, y el título del libro corresponde al verso final del poema "Bonsái" de la segunda sección titulada "Topografía de la porcelana", las cuatro restantes se intitulan: "Sonrisa al caos", "Un hombre rojo", "Al paso del hombre" y "Dos líneas de Bukowski". Los poemas que he seleccionado para esta investigación corresponden a la segunda, tercera y quinta sección del poemario. La organización interna de cada una de estas secciones está delimitada por la libre alineación de la escritora e interpretación del lector, lo que permite un acercamiento integral a la diversidad temática de la poeta, quien prefiere transgredir sus propias fronteras e interactuar entre las diferentes vivencias acuñadas en la memoria, producto de la multiculturalidad en la que ha estado inmersa y que delinea su poética.

Lamento bélico

El lamento lírico de quienes padecen la violencia, la incertidumbre o la muerte de sus seres queridos abarca un espacio de escritura que privilegia lo inmediato y lo subjetivo en cualquier elegía: lo inmediato es resultado de la organización métrica que rige el poema, la disposición estructural del texto, la elección léxica y el juego de combinaciones verbales; mientras que lo

54 Selfa Chew, *Azogue en la raíz*, Ediciones Eón, México, 2006. Ésta es la edición de la que parto para elaborar el análisis. Para fines prácticos de esta investigación sólo pondré entre paréntesis la página en donde se puede consultar la cita.

subjetivo se logra gracias al uso de ciertos recursos retóricos y a la recreación de los tópicos seleccionados (incluidos los referentes intertextuales que, en el caso de la escritura de Chew, sirven para engarzar culturas). De tal suerte, la combinación de lo inmediato y lo subjetivo en la poesía de Chew provoca ciertas "tensiones semánticas"; de acuerdo a lo que menciona Pere Ballart en su libro *Contornos del poema*, dichas tensiones subrayan, a su vez, "la intensidad de la emoción evocada", y se deben interpretar de acuerdo al modo de analogía que sustente el poema.⁵⁵ En el caso de la poética de Chew sólo abordare el binomio alegoría-símbolo porque es el que me permite enfatizar con mayor contundencia el espacio diegético referido:

La alegoría se vale de una imagen como un pretexto objetivador que de ningún modo suplanta la idea, limitándose a darle forma, mientras que el símbolo, por el hecho de borrar tras de sí todo rastro conceptual previo al salto imaginativo, dejaría al lector solo ante una figura plural y sibilina, sin pareja analógica clara. (Ballart, 2005: 345)

El primer poema que me interesa estudiar lleva por nombre "Desahucio", es un poema breve compuesto por siete versos escritos de forma libre, cuya inmediatez se logra con la combinación verbal del pasado, en los versos 1-3, y el presente, en los versos 4-7; mientras que la subjetividad se enfatiza con el uso de ciertos referentes que pueden pasar desapercibidos (y desconocidos para el lector) por ser propios de un lugar o de una comunidad:

LA RAZA CÓSMICA DEJÓ SOBRE LA CAMA
su carta "Dear John"

55 Ballart enumera diferentes características que se deben considerar cuando se quiera abordar la analogía en cualquier poema lírico: 1) "la distancia presumible entre los análogos propuestos"; 2) la voz poética puede ser asumida como real o producto de un fantasía o un sueño, ya que las asociaciones se pueden formar con elementos naturales, objetos físicos, acciones humanas, entre otras; 3) "el carácter explícito o implícito de la analogía"; 4) la alegoría y el símbolo (Ballart, 2005: 342-343).

y se marchó para convertirse en el veterano
que visita Hawaii y el delirio
de ser otra vez Juan
y sentarse una vez más sobre la cama
en que recoge la nota del desahucio. (73)

El título, "Desahucio", por sí sólo es indicativo y alude a la desesperanza de quien ha sido despojado de su libertad por conveniencias militares. El distanciamiento que supone el uso de la tercera persona en singular enfatiza la exteriorización de las emociones subjetivas (desahucio-delirio-desahucio) y el desasosiego de una comunidad que se identifica con "la raza cósmica"; referencia intertextual que alude al libro del mismo título del escritor mexicano José Vasconcelos, *La raza cósmica* (1925), y es inminentemente simbólica porque fue uno de los primeros pensadores en cuestionar y criticar el racismo imperante en América, perpetrado en un inicio por los europeos y, posteriormente, por los estadounidenses. En el libro de Vasconcelos la "raza cósmica" es aquella que ha evolucionado gracias al mestizaje, sin importar la raza primigenia ni el resultado final, siempre y cuando el factor espiritual sea un detonante en su desarrollo individual y social (aunque Vasconcelos lo reduce al dogma cristiano impuesto por los españoles a los indígenas). En el poema "Desahucio", la raza cósmica es sinónimo del mestizaje que experimenta la comunidad mexicoamericana y representa a uno de los tantos soldados chicanos que son llamados a la guerra de forma arbitraria y expedita, por lo que no les da tiempo de despedirse de su familia ni de sus amigos y sólo dejan una carta "sobre la cama".

El uso de la epístola en este caso también tiene una interpretación simbólica porque no es cualquier carta, sino una carta "Dear John", aquella que en Estados Unidos se utiliza para despedirse de manera impersonal o para anunciar una mala noticia (algún accidente, o la muerte de algún familiar, sobre todo de alguien que se encuentra en la guerra). En este caso, la carta

"Dear John" es el aviso que deja el sujeto en cuestión (Juan) a su familia mexicoamericana de que ha sido reclutado por el ejército estadounidense para ir a luchar por su "país". Tiempo después regresa como veterano de guerra, quizá como héroe nacional, y es trasladado a "Hawaii", a un centro de retiro para los jubilados, en donde nuevamente experimenta el racismo porque sin el uniforme sólo es Juan para los otros, un sujeto de segunda clase por el color de su piel. Juan, el veterano, nuevamente experimenta la desesperanza del desalojo, pero ahora de su identidad, porque no le resulta sencillo reintegrarse a la sociedad ni mucho menos recuperar las riendas de su vida después de haber estado en la guerra.

El juego en el que incurre la escritora con los nombres propios John-Juan es significativo, no sólo por lo que implica enviar una carta "Dear John", también por el juego idiomático de los nombres propios, pues enfatiza una realidad que consiste en que cuando el ejército estadounidense necesita "carne de cañón" para la guerra siempre acude a los grupos minoritarios, sean afroamericanos o mexicoamericanos, y se refiere a ellos como "John", enfatizando una supuesta igualdad con el resto de la comunidad blanca, pero cuando ya no los necesita los convierte nuevamente en "Juan", pues a nadie le interesa si fue un héroe o un cobarde en el campo de batalla, aunque en un principio les hagan creer lo contrario o les prometan la nacionalidad estadounidense, una carrera universitaria o mejores condiciones de vida para ellos y sus familias mexicanas.⁵⁶

La intensidad del poema logra su contundencia gracias a la

56 Selfa Chew, como otros escritores y artistas chicanos, emprende campañas de lucha social contra las políticas gubernamentales que intentan reclutar mexicoamericanos que apoyen la guerra. Sin embargo, la acción política de estos intelectuales —y de muchas otras personas— parece ser insuficiente, pues es difícil contrarrestar la influencia mediática que reafirma la política antiterrorista del gobierno estadounidense; de tal suerte, como afirma Chew, muchos de los niños están convencidos de ir a la guerra: "Los niños no hablan de otra cosa que enrolarse a la guerra. Los recién llegados hacen poemas sobre la guerra, donde mezclan sus vivencias con sus experiencias y hay otros que a los doce años ya están segurísimos que ellos van a ir al ejército porque su hermano ya está totalmente glorificado".

combinación de diferentes recursos: al primero ya me referí en los párrafos anteriores y se refiere al nivel pragmático (la alusión del libro de Vasconcelos y a la epístola "Dear John") que sirve como engarce de culturas porque hace referencia a dos textos simbólicos de la cultura mexicana y estadounidense, respectivamente, o como un elemento disonante porque contrapone una cultura con otra. El siguiente nivel sintáctico-semántico se refiere al empleo de diferentes figuras retóricas como la isotopía fonica en el modo verbal de los versos 1-3 (dejó / marchó); la asonancia de los nombres propios de los versos 4-5 (Hawaii / Juan); la antanáclasis de los versos 1-6 (La raza cósmica dejó sobre la cama / y sentarse una vez más sobre la cama); y el paralelismo del estado anímico en los versos 4-7 (delirio / desahucio) que provoca una experiencia analógica entre el delirio y el desahucio de perder la identidad: dos imágenes de desolación y de condena.

"Desahucio" es un poema simbólico que matiza la realidad referida con elementos que permean la actitud elegíatica del veterano de guerra y que contrarrestan la intensidad dramática como la alusión a un lugar de ensoñación paradisiaca. Este juego de contrastes se repite en el siguiente poema, donde también se contraponen ciertos elementos para hacer plausible la analogía lírica del poema y para enfatizar el espacio ideológico de escritura, aunque el tono es más sórdido y desolador porque el yo poético alude al lamento de una mujer que ha visto partir a su esposo a la guerra y se lamenta por las muertes que pueda ocasionar, más que por el daño que le puedan propinar. Es un poema que no lleva título porque el primer verso funge como tal: es una advertencia para el ser amado de que si mata a un inocente será incapaz de acogerlo a su regreso sin importar sus condecoraciones o sus lesiones físicas:

SI ME INFORMARAN HOY
en su contacto mensual

que has herido a un niño en el desierto
 pero has sobrevivido al fuego de tus propios compañeros
 y que pronto vendrás con el listón púrpura
 la cruz de honor
 y el derecho a estacionar el carro en cualquier calle
 sin meter una moneda en el parkímetro
 no sería necesario el conteo de tus brazos
 o del número de dedos
 porque ya no podríamos señalar
 al gato a la luna a nuestra hija
 ni con tu índice
 ni con el mío
 No podrías abrazarme nuevamente
 si me dijeran que has herido
 a un niño en el desierto. (155)

La formula verbal empleada en la resolución de este poema, cuya intención consiste en condicionar la actuación del ser amado en la guerra ("Si me informaran hoy"), se logra con el uso del antepresente en los versos 3-4 ("has herido" / "has sobrevivido") y con la antítesis empleada en los verbos seleccionados que enfatizan la oposición existente entre una y otra actividad bélica (herir/sobrevivir) suscitadas en el campo de batalla. Esta oposición también sirve para marcar distancia entre lo que se quiere denunciar, de forma irónica, de la realidad que se vive en las trincheras, en especial en la guerra de Irak, donde los mismos compañeros están propensos a matarse entre ellos por la desventajosa posición (estrategia militar, armamento, número de soldados, entre otras) en la que se encuentran los contendientes.

Para sustentar la condición inicial del poema existen otras combinaciones de tiempos y modos verbales que hacen evidente el transito emotivo que experimenta la mujer que espera en casa la pronta llegada del marido, explicitada en el verso 5 ("y que pronto vendrás"); una espera que exhibe la agonía provocada por la incertidumbre de recibir noticias sólo una vez al mes del estado en el que se encuentra el esposo. De tal forma, el

énfasis en la espera, en la agonía del yo poético, da pie a la prospección de lo que podría suceder en caso de que el marido mate a un niño inocente en el campo de batalla, por lo que no es casualidad que la escritora emplee dos veces este recurso en el poema, pues gracias al uso de la anáfora en los versos 1-17, 3-18 ("Si me informaran hoy" / "que has herido a un niño en el desierto" / "si me dijeran que has herido" / "a un niño en el desierto") se le da contigüidad al espacio digético referido, aunque la repetición no significa lo mismo en ambos casos, pues el uso del transitivo en los versos 1-17 deja de ser una condición para convertirse en una advertencia al final del poema, a pesar de que los dos versos inicien con el condicional "si".

Resulta significativo que en este poema la posible muerte del esposo está descartada de antemano, pero no así la posibilidad de convertirse en un asesino, aunque regrese convertido en un héroe. Nuevamente el uso de las oposiciones hace plausible el desarrollo anímico e ideológico del yo poético, pues es gracias a la combinación de los diferentes referentes simbólicos del poema ("listón púrpura", "cruz de honor") como se sustenta la disociación entre ser un asesino y un héroe. Una línea muy tenue que, sólo los que están en el campo de batalla, pueden dilucidar, pero no los que se quedan esperando. En este sentido, el uso del pospretérito en el verso 10 ("no sería") indica otra oposición más que provoca un giro en el desarrollo: de ser un héroe para los otros se convierte en un simple mortal para la esposa. Esta nueva disociación enfatiza la vulnerabilidad del soldado porque no sólo regresa herido, sino también imposibilitado espiritualmente para realizar actividades que anteriormente resultaban cotidianas, pero que después de asesinar a alguien se vuelven sublimes como abrazar al ser amado, buscar con la mirada a los hijos, señalar los placeres de la vida. La transición en este punto hace evidente el cambio de lo público a lo privado, así como el brinco de lo conceptual-ideológico a lo emocional-espiritual, que se enriquece con el uso del modelo descriptivo de inventario, pues el yo poético se complace

en enumerar, por un lado, las diferentes condecoraciones con las que un veterano de guerra es recompensado ("listón púrpura", "cruz de honor") y, por el otro, las actividades que ya no podrá realizar en el supuesto de que regrese herido: dos posibilidades que son antagónicas a los ojos de la mujer que impaciente espera "el contacto mensual"; otra vez la figura de la epístola, un recurso que resulta significativo desde tiempos inmemoriales en los poemas épicos y en las elegías, pues es la única forma de entablar algún tipo de comunicación entre los que se encuentran en el campo de batalla y los que con ansia esperan una noticia.

Como se puede observar, en ambos poemas existen ciertas características que se repiten como el uso de la epístola, la preponderancia de los modos verbales en la contigüidad diegética, el tránsito entre lo ideológico y lo emocional, el énfasis castrista en reconocer a los veteranos de guerra como héroes, aunque queden imposibilitados de recuperar su vida pasada y, de manera sosegada, la denuncia de la escritora por la política bélica imperante en un momento determinado de la historia de Estados Unidos. La combinación de estas situaciones, más la forma en como están escritos los poemas, es la fórmula perfecta para evidenciar que ambos se inscriben en la analogía simbólica donde la idea recreada por una (o varias) imagen(es) transita impávidamente entre el símbolo y la realidad.⁵⁷

Lamento urbano

La violencia urbana es el pan de cada día en diferentes macrociudades

57 El hecho de aludir a la forma del poema como elemento preponderante en la contundencia del mismo no significa una respeto de los clásicos sino una condición para la expresión lírica del poema, como afirma Ballart: "la forma no es nunca una coartada, un tributo que deba pagarse al orden y a la razón, sino que es realmente lo que hace posible la expresión misma de las emociones y los estados de conciencia" (Ballart, 2005: 354).

alrededor del mundo, salvo que en cada una de ellas imperan determinados mecanismos de intimidación perpetrados por grupos de poder que intentan acallar a las comunidades minoritarias, ya sea por su diferencia racial, genérica o de preferencia sexual. Los Ángeles, California, es un ejemplo tangible de ciudades cosmopolitas donde se llevan a cabo estas actividades, principalmente las que realizan determinados grupos xenófobos contra la comunidad mexicoamericana. Son varios los artistas e intelectuales chicanos que han denunciado este tipo de violencia urbana, algunos con más éxito que otros, pues no es fácil contravenir la corrupción que está detrás de muchos eventos de este tipo, donde muchas veces los responsables de estos actos intimidatorios son los que supuestamente están del lado de la justicia, llámense policías, organizados gubernamentales, defensores de los derechos humanos, entre otros.

Selfa Chew ha evidenciado algunos de estos casos de forma lírica en *Azogue en la raíz*, resultado de experiencias o de anécdotas, principalmente aquellos donde los protagonistas son cholos y que, como ya se ha visto, conforman bandas o barrios que fungen como guetos donde predominan ciertas actitudes violentas, por lo que la muerte de alguno de ellos pasa inadvertida para los demás, pues la policía se limita a afirmar que los "mataron otras bandas" o que fue "un ajuste de cuentas", cuando en realidad son ellos mismos quienes los asesinan, como se describe en el poema que lleva por título "Jimmy en Burbank". En éste, Chew relata la muerte de un muchacho que aventó la policía desde el puente del freeway cuando estaba haciendo un graffiti en algún lugar de Los Ángeles; un poema escrito en 44 versos de forma libre donde las pausas son muy pocas y las imágenes urbanas, sórdidas y grisáceas, enfatizan el tono desolado del poema.

balanceando los brazos
 sobre puentes grises
 bandada en frente
 aerosol en mano
 acrobacias sin público
 y carros a sesenta millas por hora
 bajo los pies alados del graffiti.
 De un joven rubio me contaste
 que alguna vez había caído
 como pájaro herido por los gases
 me dijiste
 de increíbles huecos
 grabados en tus dedos
 a doscientos metros de altura
 sobre la superficie de una ciudad hormiga
 hablaste
 de cuerdas que jalaban la vida desde un poste
 abrazadas a la cintura de Los Ángeles
 cansados de tanto desperdicio
 reviviendo la ciudad a trazos
 multiformes policromos gritantes
 sobre los puentes del freeway
 (la muerte azul
 ciudadana rencorosa
 se hacía iluminar por las sirenas).
 Jimmy, todo eso me contaste
 con una sonrisa
 que nada tenía que ver con la Gioconda
 porque su enigma ciego
 nunca tuvo nada que ver con tu belleza
 y tus labios guardaban la paz
 el saber absoluto
 mientras me hablabas de tus próximos trabajos
 de los cómics que te harían famoso
 y las acuarelas
 perfectas
 goteando ya su luz en galerías.
 Tu mirada atravesaba
 lo que aun quedaba de verde en Burbank
 buscando el puente
 desde el cual colgarías tu cintura
 para seguir pintando. (85-86)

"Jimmy en Burbank" es la anécdota de una historia verídica que Chew retoma para ventilar el tipo de violencia urbana perpetrada en Los Ángeles, donde es muy común que las bandas de cholos o chicanos se reúnan para grafitear o taguear bajo los puentes de las grandes avenidas. Las imágenes de este poema son tan explícitas que analizarlas sería un pecado, lo que sí deseo resaltar es la forma en como están estructurados los cuadros de las cuatro escenas que conforman el poema, delimitadas por los signos de puntuación. Estos cuadros tienen la estructura de *story board*, donde cada cuadro representa una acción, hasta llegar al desenlace. Salvo que en este caso los trazos que delimitan la historia están delineados con las metáforas ("bajo los pies alados del graffiti"), las analogías ("como pájaro herido por los gases"), la aliteración (torzos/brasos, puentes/frente, huecos/dedos) y demás figuras retóricas; así como con las isotopías tonales ("acrobacias sin público", "ciudad hormiga", "trazos multiformes, policromos, gritantes") y descriptivas ("y tus labios guardaba la paz") que enfatizan la polisemia del contexto y del discurso. En este sentido, las isotopías fonoprosódicas y semánticas se concentran en las cuatro escenas en las que se divide el poema, pasando de la descripción del espacio urbano a la descripción del espacio ideológico.

Ahora bien, si consideramos los versos, podemos agrupar los diferentes fenómenos de connotación que se observan en el poema en cuatro series: 1) los que se refieren a la ciudad; 2) al arte de grafitear como una forma de expresión urbana; 3) a la violencia; 4) a la esperanza de la comunidad que no se inhibe ante la intimidación del otro. El tránsito entre estas series es tan minuciosos que supone una mirada microscópica a diversas situaciones por parte de la escritora que encuentran su cauce en el lirismo de su poesía, gracias a la combinación de diferentes recursos figurativos que dan muestra del espacio urbano bajo el que se construye el poema y, por lo tanto, de un estilo particular que se consigue con un agudo sentido de la observación.

La primera serie se refiere al arte de grafitear, una actividad lúdica y contestataria que realizan ciertos sectores de la población mexicoamericana para hacerse presente o para representarse frente al otro. En este caso, la isotopía descriptiva gira en torno de cómo los grafiteros elaboran sus dibujos bajo los puentes de las grandes avenidas, sin importar el riesgo que esta actividad trae consigo. La segunda es el eje conductor del poema ya que la voz poética describe cómo cayó "un joven rubio" / "a doscientos metros de altura", impulsado por la "(la muerte azul / ciudadana rencorosa / se hacia iluminar por las sirenas)". Es significativo el uso de los paréntesis en la revelación de los hechos pues, por un lado, el cambio tipográfico enfatiza la acción, mientras que, por el otro, mediante el uso de la metáfora, se matiza la responsabilidad de los policías que lo aventaron "sobre la superficie de una ciudad hormiga". En esta segunda serie, el tono mezquino de la muerte subraya el espacio ideológico desde el que el yo poético manifiesta el racismo imperante en la ciudad de Los Ángeles. La tercera serie alude a la esperanza del testigo que se niega a hablar de más por respeto a los suyos; una esperanza matizada por el desasosiego de que, como otros, él también está expuesto a morir mientras hace sus grafitis, pero eso no le impide seguir soñando en cómo darle vida a sus dibujos e imágenes que papalotean en su mente. Finalmente, la última serie está en concordancia con la tercera, y con el poema en general, gracias al carácter de conversación privada que sucede entre el yo poético y su interlocutor; un diálogo fluido que se logra con el uso de la anáfora y del modo transitivo en tiempo pasado en los versos 1, 10, 13, 28 ("me contaste"), que también se observa en el verso 18, salvo que en éste cambia el verbo empleado ("contaste" por "hablaste") y no se le antepone el pronombre "me"; el transitivo se repite nuevamente en el verso 35 en tiempo presente ("me hablas"). En este sentido, el tiempo pasado empleado en la mayor parte del poema indica el tránsito entre la anécdota suburbana y la ilusión de un porvenir menos azaroso.

Este tipo de anáfora enfatiza la presencia del interlocutor, Jimmy, y el giro de su participación en el poema, pues el yo poético no se limita a traducir lo que le contó; en la última serie hace una aproximación, a manera de *close up*, de sus aspiraciones como artista urbano, resaltando, precisamente, la importancia que tiene el modelo descriptivo sensorial en el poema para darle contigüidad al espacio diegético referido (torsos adolescentes, brazos balanceándose, movimientos de caderas, miradas escrutadoras), y para evidenciar la ideología de un grupo particular de la comunidad mexicoamericana asentada en la segunda ciudad con mayor número de mexicanos en el mundo: Los Ángeles. El hecho de ponderar el espacio urbano se consigue con los trazos que delimitan el recorrido por el que transita el lector cuando se enfrenta con este poema, pues gracias al uso del modelo descriptivo dimensional (arriba/abajo, en/desde, izquierda/derecha, adelante/atrás), así como a ciertos referentes culturales compartidos, algunos indicados con nombres propios (Jimmy, Burbank, Los Ángeles, la Gioconda), otros con nombres comunes (aerosol, graffiti, puente, freeway), se hace patente la ilusión de armonía y adecuación entre el mundo real y el ficticio.

El siguiente poema que me interesa analizar también se recrea en la ciudad y se refiere a otro tipo de violencia relacionada con una realidad tangible en la frontera que consiste en la prostitución y la drogadicción de adolescentes migrantes que son obligadas a trabajar en bares o prostíbulos, o que encuentran en la prostitución una forma de conseguir dinero para drogarse. "A Caroline", es un poema que permite dilucidar el carácter de la escritora, la pasión con la que defiende sus orígenes, sus tradiciones, su familia y sus convicciones; así como el dolor que le provoca la desigualdad, la pobreza, la falta de oportunidades de los niños y jóvenes chicanos con los que ella trabaja. Es un poema rico en imágenes suburbanas, incluso fotográficas, de una desolada realidad que contrastan con la plurisotopía semántica de los orígenes prehispánicos:

No ESPERARÉ A QUE TU CUERPO SE DESHOJE
 para beber el café de tus cabellos
 los cinco años y el asombro que llevabas
 como un vestido de fiesta hasta mi casa.
 Te sobreviven la ciudad azteca,
 los indios, las selvas tejidas por los sueños
 en que la raza de tus padres te llamaba
 hija del sol
 gajito de obsidiana
 quetzal precioso y corazón de jade.
 Como un pedazo de azulejo entre los dedos
 jugaste con la estrella de la muerte
 en calles de letras y colores
 que anuncianan la vida del destino.
 Te sobrevive la ciudad del frío
 mirar obsceno de Los Ángeles sin prisa,
 entre edificios guardando los tatuajes
 de brazos tensos amantes de amapolas.
 Te sobreviven también las prostitutas,
 las agujas en las venas,
 un cuarto de hotel
 y las escaleras en que dormías. (81)

Poema escrito en 22 versos que sigue la misma estructura del anterior, salvo que en este caso son cinco las secuencias, indicadas con los signos de puntuación, que lo conforman; mientras que los factores connotativos se agrupan en tres series: las referencias culturales de los orígenes prehispánicos, la referencia de la ciudad, especialmente de Los Ángeles, y la decadencia de la prostituta. Nuevamente, el uso de la anáfora es el trazo que guía y da contundencia al poema. En este caso es un reflexivo en tiempo presente, en los versos 5, 15, 19, el que lleva la batuta ("Te sobreviven") y el que describe, en orden lógico-temporal, a manera de obituario, los orígenes de Caroline, su decadencia y su muerte. La primera secuencia sólo introduce al tema del poema y enfatiza el desasosiego que experimentó el yo poético con la decadencia de Caroline, durante cinco años, hasta su muerte, explicitado

con la frase inaugural del poema escrita en tiempo futuro ("No esperaré"), en una clara alusión de la incredulidad que sobrecoge a la voz poética, quien no entiende por qué su destino dio ese giro cuando contaba con el apoyo de una comunidad mítica y con una riqueza cultural que contrasta con la frialdad de Los Ángeles.

Considero que lo más destacable de este poema es, por un lado, las referencias tangibles a los orígenes aztecas enfatizados con el uso de las metáforas en los versos 8, 9, 10 ("hija del sol" / "gajito de obsidiana" / "quetzal precioso y corazón de jade"), propias de un grupo particular de escritores/as chicanos que se complacen en enunciar dichas referencias para tender los puentes entre culturas y para vanagloriarse de ciertos referentes culturales que no existen en otras partes del mundo y que están íntimamente relacionados con figuras míticas que reproducen la hibridez de la cultura mexicana y, por consiguiente, mexicoamericana. Las siguientes referencias simbólicas aluden a la decadencia de Caroline y al entorno suburbano en el que se encontraba. Estas imágenes me parecen mejor logradas gracias el uso de las analogías en los versos 18, 20 ("de brazos tensos amantes de amapolas" / "las agujas en las venas") que acentúan la carga dramática del poema y el final de Caroline, donde el hecho de dormir es una analogía de morir: finalmente, después de cinco años de andar en las calles encuentra el descanso en la escalera de algún hotel donde seguramente se prostituía.

Además del uso de las isotopías semánticas de cada una de las secuencias que componen el poema, el modelo descriptivo sensorial impregna cada uno de los versos para darle veracidad al espacio diegético referido, un espacio suburbano e inminentemente ideológico que enfatiza la ambición de la gente que se deja sorprender por la riqueza material de las ciudades cosmopolitas y por una forma de vida propia de una comunidad consumista donde las personas no se conforman con ser sino con tener,

como se puede observar en los versos 12, 13, 14 ("jugaste con la estrella de la muerte" / "en calles de letras y colores" / "que anuncianan la vida del destino"). Esta situación provoca tensiones semánticas si se las compara con aquellas imágenes que hacen referencia a los orígenes prehispánicos, por la significación simbólica de su naturaleza ideológica en la comunidad mexicoamericana donde muchos de estos referentes son considerados los estandartes de los escritores chicanos, como se puede observar en los versos 5-6 ("Te sobrevive la ciudad azteca" / "los indios, las selvas tejidas por tus sueños") y, en este caso, dichas referencias también funcionan como la alegoría del paraíso perdido. Además, dichas tensiones semánticas subrayan la intensidad de la emoción evocada por el yo poético que, mediante la segunda persona del singular, se dirige a su interlocutora como si estuvieran manteniendo una conversación privada, salvo que la interlocutora ya está muerta, por lo que el uso de la voz poética es sólo un espejo que refleja su propia desolación al no poder evitar la muerte de Caroline.

En los cuatro poemas analizados es representativo el uso de los modos verbales y de ciertos referentes simbólicos para darle veracidad al espacio ideológico en el que están inscritos. Un espacio que se sustenta con planteamientos conceptuales y visuales, enriquecidos con las plurisotopías fonéticas y semánticas que impregnán cada uno de los poemas. Es evidente que son poemas que denuncian cierto tipo de violencia, de exclusión y de injusticia, donde la voz poética incurre, en la mayoría de los casos, en el monólogo dramático para privilegiar lo meditativo sobre lo escénico, aunque los modelos descriptivos privilegian los espacios suburbanos en los que se desarrollan las acciones. En este sentido, estos cuatro poemas funcionan con una "voz anómala", según la definición de W.E.Rogers, que sugiere una "duplicidad vocal" en los poemas que invita a leer "la voz anómala del personaje no como simple y mecánica traducción del pensamiento del poeta, un pensamiento unívoco y definitivo, sino con todo el valor de un

símbolo henchido de sugerencias tanto para el lector como para el mismo poeta". Esta lectura permite hacer patentes "unas emociones o estados de conciencia de muy difícil verbalización, imposibles de expresar, por ejemplo, con el vehículo de un convencional yo lírico" (Ballart, 2005: 223), porque son emociones o estados de conciencia que están directamente relacionados con la construcción identitaria de una comunidad que no termina por definirse si no es mediante la performatividad de un discurso híbrido y de la representación casi teatral de sí mismos frente al otro.

Una representación que se hace plausible en varias características que han pernado la discusión de esta investigación desde los primeros capítulos, pues a partir de que existe una necesidad de franquear sus propias fronteras, los escritores chicanos han aprendido a desarrollar una escritura propia con características particulares que evidencia un espacio ideológico a partir del cual se constituye todo un sistema complejo de identidades que, finalmente, convergen en un punto: hacer de su escritura una forma de protesta, de denuncia e, incluso, de movimiento social que se encarga de subrayar la discriminación que constantemente enfrenta la comunidad mexicoamericana. En esta conflagración creativa siempre está presente la añoranza y melancolía del paraíso perdido, una paraíso que físicamente abandonaron, ellos o sus padres, pero que está presente en sus recuerdos, costumbres y tradiciones, a partir de los cuales construyen un particular estilo de escritura que converge en los lugares de ficción, en el idioma que utilizan para escribir, la caracterización de sus personajes, en los referentes culturales y en el espacio ideológico-conceptual que permea su escritura.

Entiendo por lugares ficticios los sitios donde se desarrollan las historias de los tres escritores antes analizados, Sandra Cisneros, Daniel Chacón y Selfa Chew. En primer lugar es sorprendente que varios de los relatos analizados tengan lugar en la Ciudad de México, pues alude a la necesidad que tienen

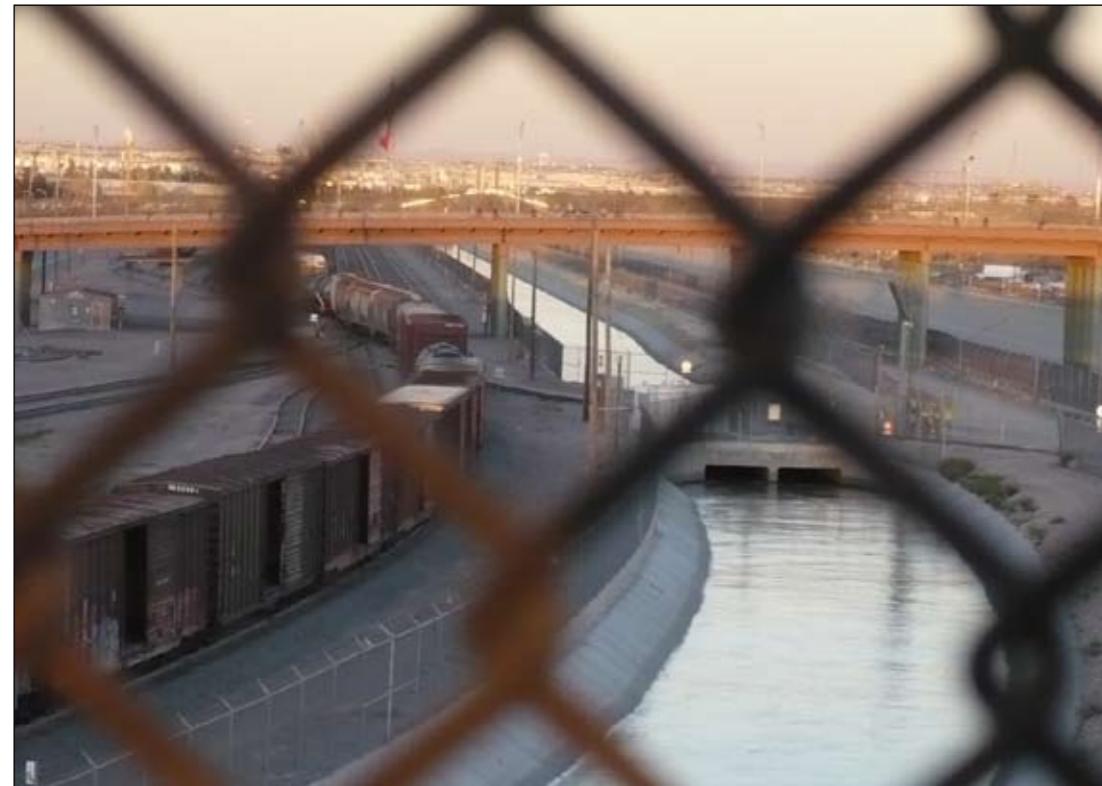
los chicanos de tender puentes entre culturas y de no perder el vínculo con lo que ellos consideran “lo mexicano” (cuando México son muchos países), por lo que cimentan sus historias en los pasajes y descripciones urbanas con recorridos altamente significativos que incluso parecen sacados de una guía de turismo, donde no falta la visita obligada a los lugares de culto de la Ciudad de México: la Basílica de Guadalupe, las pirámides de Teotihuacan, el centro histórico y, en algunos casos, la Zona Rosa. Si bien es cierto que muchos de estos sitios, salvo la Zona Rosa, son representativos del México contemporáneo, también es cierto que la panorámica que realizan los escritores chicanos sobre la ciudad es completamente ideológica, pues desde su experiencia de sujetos híbridos necesitan deconstruir sus propias fronteras para poder representarlas. En este sentido, no es casualidad que encuentren en una ciudad como es México la facultad de pasar inadvertidos para poder representarse como son y no son; es decir, como chicanos o mexicoamericanos, términos tan ambiguos como su propia condición de sujetos.

Otros de los lugares donde desarrollan sus historias son precisamente los estados fronterizos del sur de Estados Unidos, Los Ángeles, Texas, El Paso, Nuevo México, entre otros; lugares que conocen perfectamente debido a que son los lugares donde nacieron o donde radican, por lo que no incurren en descripciones minuciosas o panorámicas como las que realizan de la ciudad de México, por lo que la descripción de los espacios se reduce al interior de los hogares o de las casas de los personajes, situación que también permite un acercamiento al espacio ideológico desde el que se representan como comunidad minoritaria y al discurso conceptual que permea sus historias. Un discurso crítico que se complace en denunciar más que en proponer, no sólo posibles campos de acción, también estilos literarios que no se conformen con utilizar el folclor o los referentes culturales del México prehispánico para inyectarle originalidad a sus textos, pues a pesar de sus imágenes policromas,

muchas veces los relatos no están narrativa y/o figurativamente bien logrados por ese afán de denunciar al victimario o de hacer patente al victimante.

Con respecto al idioma que utilizan, los escritores chicanos tienden a escribir en inglés porque ese es su idioma materno y es el idioma con el que se identifican. El español, por lo general, lo aprenden en el hogar, siempre y cuando sus padres todavía lo practiquen. De tal suerte, la formación bilingüe de los chicanos encuentra en el *spanglish* la traducción a su pensamiento binario. Un pensamiento construido en la ambigüedad de su identidad que ha resultado provocador y transgresor, no sólo como discurso literario, también como pensamiento crítico del canon eurocentrista, pues si bien es cierto que la escritura chicana ha roto con los esquemas clásicos de la *Weltliteratur*, también es cierto que su recepción en algunas corrientes literarias contemporáneas ha sido sorprendente (sobre todo en la teoría feminista, el discurso de las minorías y la *queer theory*). ¿Los motivos? Se me ocurren varios, pero considero que el principal consiste en que los escritores chicanos han tenido que sobresalir como académicos y teóricos en el sistema estadounidense, antes de ser reconocidos como escritores, por lo que construyen sus textos mediante la representación conceptual de su propio reflejo; es decir, al tener una idea preconcebida de sí mismos, esta idea es la misma que representan a través de su escritura. No obstante, esta situación demerita, en algunos casos, la interpretación creativa, pues están ceñidos a una imagen de la que todavía no desean desvincularse y que está intimamente ligada con la caracterización de sus personajes y con los referentes culturales de sus ancestros.

Alegoría de la frontera México-Estados Unidos



El Río Bravo. Foto: Roxana Rodríguez

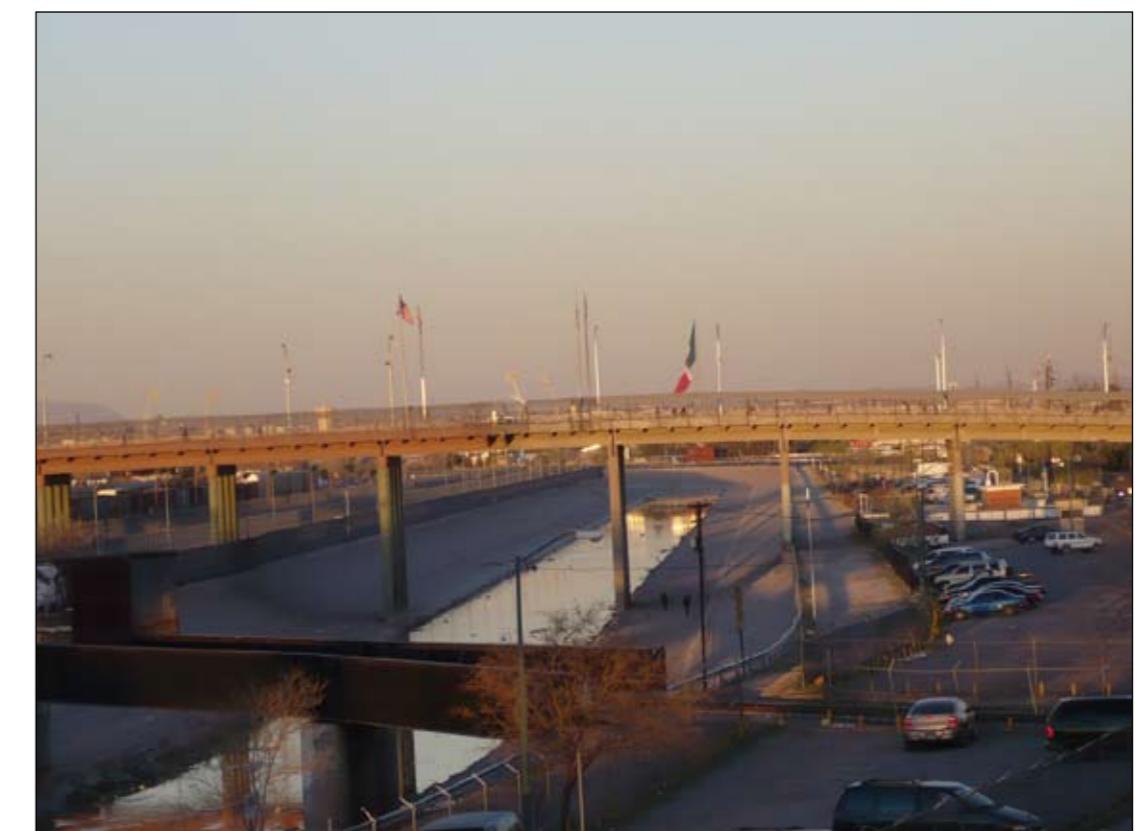


El Río Bravo. Foto: Roxana Rodríguez

Escritura chicana: alegoría del *paraíso perdido*



Frontera Tijuana- San Diego. Foto: Gloria Minaurio



Frontera Ciudad Juárez-El Paso. Foto: Roxana Rodríguez

Escritura fronteriza: alegoría del *inframundo*

*El infierno de los vivos no es algo que está por venir:
si es que existe uno, es el que ya está aquí,
el infierno que habitamos todos los días,
que formamos al estar juntos.*
Italo Calvino

Con *alegoría del inframundo* me refiero a ese lugar, o no-lugar, que da consistencia figurativa a la frontera que divide a México de Estados Unidos; una frontera que puede ser entendida como un muro de metal o un río, incluso como un desierto, que impide la entrada a la *tierra prometida*, a la tierra de ensueño, no necesariamente a los pecadores, sino a los mexicanos que van en búsqueda de mejores oportunidades de empleo que les han sido negadas en su propio país. En este sentido, los inmigrantes mexicanos que no logran entrar al país de las barras y las estrellas prefieren quedarse a orillas de la frontera para intentar una nueva excursión en cualquier otro momento hacia el “otro lado”; sin embargo, las condiciones de vida en las que se encuentran cuando se instalan en las ciudades fronterizas son, en la mayoría de los casos, deplorables, pues están enmarcadas por la pobreza, el abuso, la explotación, la prostitución, la violencia o el narcotráfico. De tal forma, la representación que hacen los escritores fronterizos de estos sujetos está delimitada por escenarios áridos, desérticos, estériles, donde hace un calor abrasador, o un frío gélido, que contrasta con el colorido de las luces neón de todos los sitios de paso (bares, prostíbulos, hoteles de paso, restaurantes) que se erigen a lo largo de la frontera para dar refugio a los inmigrantes que con añoranza esperan poder cruzar al otro lado y salir del infierno en el que están inmersos.

Para darle sistematicidad y coherencia a la investigación, también analizaré el trabajo de tres escritores/as fronterizos/as, tomando en cuenta los mismos preceptos de división y de repartición: dos mujeres y un hombre; dos escritores del norte de México y una del centro del país; dos escritores que habitan en Tijuana y una en Ciudad Juárez; dos cuentistas y una poeta; tres miradas diferentes de la frontera con descripciones espacio-temporales similares. La única diferencia es que, en este caso, la combinación de dos idiomas da como resultado un tercero que es meramente transgresor y no necesariamente un estandarte identitario.

Los parámetros de selección también se acotaron a ciertas características: que fueran escritores/as que radicaran en alguna ciudad fronteriza del norte de México y que escribieran sobre la frontera —principalmente de alguno de los estados fronterizos con mayor migración legal e ilegal y, por lo tanto, de las fronteras más resguardadas por la *border patrol*; que su escritura fuera principalmente urbana; que uno/una de los escritores/as fuera reconocido a nivel internacional por su trabajo literario; que fueran dos mujeres y un hombre para resaltar la visión femenina de la frontera, por las implicaciones que conllevan sus textos dentro de una cultura literaria mayoritariamente masculina que no reconoce, entre muchos otros aspectos, que las mujeres son quienes preservan la cultura mediante la transmisión oral de las tradiciones; cuidan a los hijos mientras sus esposos se van a buscar fortuna al “otro lado”; y, actualmente, son las que emigran, ya sea solas o acompañadas, en busca de mejores oportunidades, situación que, en algunos casos, resulta contraproducente, pues los únicos trabajos que consiguen son como costureras, hortelanas o prostitutas. Finalmente, que fueran contemporáneos.

Seleccionar a los/las escritores/as/as fue una tarea difícil por varios motivos: 1) Algunos de los/las escritores/as/as del norte tuvieron que viajar al centro del país (migración inversa) para ser publicados, lo que genera un cambio en su escritura, en las temáticas y en el lenguaje, que no corresponde con el actual movimiento literario de la frontera norte —a pesar de que muchos de ellos fueron los precursores de la literatura fronteriza en los años ochenta. 2) Es casi imposible encontrar textos de escritores/as que viven en los estados fronterizos en las librerías de la Ciudad de México. 3) Recopilar el trabajo de las escritoras norteñas resultó complicado puesto que el número de escritoras fronterizas que publican es muy reducido y, a la vez, son las que tienen menos textos publicados. Por lo que la muestra arrojó el siguiente resultado: Rosario Sanmiguel, Luís Humberto Crosthwaite y Amaranta Caballero.

Tres escritores/as distantes entre ellos tanto por el género literario como por la generación a la que pertenecen. Colindantes en la visión que tienen sobre la frontera y en la manera como la abordan: sin tapujos, sin soberbia y con mucha ironía. La característica principal de su escritura es que en la mayoría de sus textos abordan el espacio urbano, por lo que la selección de los trabajos a analizar fue mucho más fácil que la selección de los propios autores. En este sentido, el capítulo queda dividido de la siguiente manera: 1) Tres consideraciones sobre el espacio en Rosario Sanmiguel; 2) La fragilidad como fuente de grandeza en Luís Humberto Crosthwaite; 3) La dimensión espacial de la poesía en Amaranta Caballero.

Tres consideraciones sobre el espacio en Rosario Sanmiguel

Ciertos lugares no existen
sino por las palabras que los evocan,
no lugares en este sentido
o más bien lugares imaginarios,
utopías, triviales, clisés.
Marc Augé

Diversas son las posibilidades literarias que se pueden utilizar para abordar teóricamente los recursos estilísticos de los que se vale Rosario Sanmiguel (Chihuahua, 1954) para construir sus historias en *Callejón Sucre* y *otro relatos* (1994), gracias al trabajo descriptivo que realiza para enfatizar la importancia del espacio urbano donde se desarrolla la acción narrada (tanto taxonómico como ideológico y, principalmente, lógico-lingüístico), así como al notable conocimiento que tiene de la frontera que divide Ciudad Juárez de El Paso, de su cultura, y de la cosmovisión de sus habitantes. Una de las características principales deviene de ésta última y se refiere

a la versatilidad para construir a sus personajes femeninos y para recrear una sociedad fronteriza donde sus habitantes, conscientes de sus límites personales y físicos, encaminan sus pasos hacia los lugares de libre tránsito, donde la fluctuación es una constante, y la convivencia con el otro tiene una connotación emancipativa que las libera de los cánones establecidos e incluso de las culpas del abandono (tanto del que abandona como del abandonado). Es así como sus mujeres disfrutan con melancolía los encuentros efímeros que, de manera desosegada, las complacen, pues han aprendido a estar de paso entre uno y otro lado de la frontera. Otra característica significativa de la escritura de Sanmiguel es la definición de los espacios en los que se enmarca la acción narrativa, espacios ficcionales que se construyen a imagen y semejanza del espacio urbano de Ciudad Juárez: una zona maquiladora, mayoritariamente femenina, circunscrita por la explotación, la violencia y el acoso sexual perpetrado, principalmente, a mujeres jóvenes; una zona de tránsito donde se comercia con el cuerpo, con los sentimientos y con los sueños; una zona emancipada de la añoranza del pasado, pues los que ahí habitan sólo regresan a sus orígenes para tomar vuelo y seguir adelante, nunca para lamentarse por el tiempo perdido y, finalmente, una zona rica en expresiones artísticas gracias a la diversidad de su gente, como se observa en los cinco (de siete) relatos de *Callejón Sucre y otros relatos*, que he seleccionado para acotar la exposición al análisis del espacio en el que se desarrolla la obra.⁵⁸

Cinco cuentos que responden a cinco historias en un mismo espacio de escritura, pero distantes en el tiempo y en el contexto donde se desarrollan cada una; por lo que, en este crisol de relatos, es posible conocer la agonía de la bailarina de un centro nocturno que yace en una cama de hospital en

58 Rosario Sanmiguel (1994), *Callejón Sucre y otros relatos*, Colef / UACJ / Eon / New Mexico State University, México, 2004. Ésta es la edición de referencia a la que remito en el análisis. Para fines prácticos de esta investigación sólo pondré entre paréntesis la página en donde se puede consultar la cita.

el cuento que da título al libro, "Callejón Sucre"; la historia de una mujer que regresa después de varios años a Ciudad Juárez a realizar ciertos trámites y se enamora de una cantante de bar en "La otra habitación (segunda mirada)"; la narración de una indígena que vuelve a su pueblo natal después de ser deportada por la migra cuando es detenida, junto con otras jóvenes que trabajan como empleadas domésticas en las lujosas casas de El Paso, en "Las hilanderas". El monólogo interior de una mesera que describe la muerte de su novio cuando ambos intentaban cruzar el Río Bravo en "Bajo el puente"; y la historia de una niña que empieza a descubrir la riqueza del mundo que es ajeno a su familia y que encuentra en las calles del centro de Juárez, aquéllas que colindan con la frontera, justo cuando le viene la primera menstruación, en "Paisaje en verano". Estos cinco cuentos representan a cinco tipos de mujeres fronterizas que irrumpen la frontera física y, sobre todo, psicológica en un espacio determinado que le da una significación simbólica a sus historias. Quizá sea más acertado decir que son mujeres que deconstruyen los discursos que las han regido y las han constituido como sujetos para renovarse como mujeres autónomas capaces de decidir sobre su propia vida. En este sentido, la literalidad de Sanmiguel ya no incurre en la deconstrucción de los discursos machistas de manera lógica, sino subjetiva y subvertida, por lo que el fluir psicológico de sus personajes está fuertemente influenciado —como se verá— por las escuelas feministas de las últimas décadas.

Dado que a mi juicio el espacio constituye el elemento de estructuración significante de los relatos seleccionados, pues es el punto de referencia que se debe considerar para abordar la escritura fronteriza, porque, como ya se mencionó anteriormente, una de las características distintivas de ésta consiste en afirmar que la literatura de la frontera norte es aquélla que se escribe en y desde la frontera. De tal suerte, sería circunstancial hablar de la obra de Sanmiguel —y del resto de los escritores/as seleccionados— sin referirme al espacio como elemento definitorio de una escritura posmoderna que se

cierne en la frontera que divide a México de Estados Unidos. Evidentemente este espacio presenta diferentes aristas de aproximación teórica y no necesariamente todas responde al espacio urbano en donde se desarrollan los textos, pues en los relatos seleccionados para este análisis coexisten otros espacios que son menos evidentes, como podrían ser el espacio de la conciencia, el espacio de la memoria, el espacio metafórico, el espacio representado, el espacio ideológico, el espacio cultural, el espacio social, entre otros más; pero no menos importantes para la interpretación de la obra. Claro está que la definición de estos espacios parte de una división obvia que consiste en agrupar y diferenciar los elementos objetivos de los elementos subjetivos de la narración, para lo cual es necesario aclarar que el espacio diegético o ficcional al que me refiero en esta investigación se basa en un sistema descriptivo básico de naturaleza esencialmente *lingüística* y *semántica*, debido a que “cada lexema-tema descriptivo” existe como “un microuniverso semántico con una mínima estructuración”, donde “todos los elementos que lo componen están interrelacionados y se presentan como un sistema de contigüidades obligadas”, que hace posible la representación e incluso la recreación del espacio real (Pimentel, 2001: 17, 59-61).

Para abordar el análisis de los cinco relatos seleccionados he de subdividirlos en microuniversos lógicos, lingüísticos y semánticos con base en tres diferentes tipos de espacios (públicos y privados): 1) un espacio extrínseco que está íntimamente ligado con el espacio urbano y los no-lugares de las ciudades fronterizas; 2) un espacio intrínseco que se relaciona con el nivel de conciencia de sus personajes: aquél que alude al espacio de la memoria y de los recuerdos; 3) un espacio semántico propio de la escritura al que denominaré espacio metafórico. Estos tres espacios diegéticos están interrelacionados y aparecen en cada uno de los cuentos; sin embargo, considero conveniente agrupar los cuentos elegidos de acuerdo a la característica espacial más significativa.

Espacio urbano: los no-lugares de Juárez

Los no-lugares son todos aquéllos sitios que no tienen ningún tipo de significación afectiva para la persona que los frecuentan, como podría ser un supermercado, un aeropuerto, un hotel, entre otros sitios en donde se está de paso, o en tránsito, porque precisamente sólo tienen una función de traslación, no son el punto de partida ni el punto de llegada, como sucedió durante varias décadas con las garitas establecidas en algunas comunidades rurales asentadas en la frontera norte de México que, en poco tiempo, se convirtieron en urbes debido a que la gente que anhelaba vivir en Estados Unidos no pudo establecerse ahí y debió regresar al país. Sin embargo, muchas de estas personas no volvieron a sus pueblos originales, sino que permanecieron en la frontera, principalmente por la actividad económica que ahí se empezó a gestar.

En pocas décadas la frontera dejó de ser un no-lugar para convertirse en una metrópoli con características particulares, por lo que los lugares de tránsito se convirtieron en lugares de significación simbólica, e incluso icónica, para la gente que ahí habita. Rosario Sanmiguel, consciente de esta situación, enarboló esos lugares icónicos para configurar los espacios urbanos en los que enmarca relatos como “Callejón Sucre” y “La otra habitación (segundo mirada)”, cuentos que se desarrollan en el centro de Juárez. No es casualidad que el título del libro y el nombre del primer relato aludan precisamente a una de las calles más simbólicas de Juárez (Callejón Sucre) debido a que es un callejón donde se encuentran, por lo menos en este libro, un hotel, un bar, un café, lugares de paso en los que se desarrollan estas dos historias, y sirven como elementos de contigüidad con el espacio real referido.

“Callejón Sucre”, es un cuento que transcurre en una sola noche con una isocronía dominante. La secuencia narrativa está dividida en tres

movimientos: la historia empieza con una oración contundente que delimita, con la tipografía, el conflicto de la trama: "LA NOCHE NO PROGRESA", como tampoco progresla la enfermedad de Lucía. En este primer movimiento el narrador protagonista muestra con imágenes mentales, que reconstruye en un monólogo interior, la experiencia de estar en la sala de espera del hospital donde se encuentra internada Lucía, lugar que asfixia la ilusión de estar con el ser amado, y donde el tiempo transcurre tan lento que sólo es medible con la cantidad de cigarrillos que consume cada "cinco o diez minutos". También describe minuciosamente el escenario donde se desarrolla la trama: el incómodo sofá de la sala de espera; la distancia que separa la sala del "cuarto ciento seis" donde se encuentra Lucía —tan corta como la distancia que la separa de la vida—. Sin embargo, en ningún momento menciona qué enfermedad sufre ni cuánto tiempo lleva en el hospital. Los pocos datos que brinda sobre su situación hacen pensar que padece una enfermedad terminal.

En un movimiento intermedio, el protagonista sale a la "calle vacía" para distraerse de la mirada suplicante de su amada que con ansias le pide agua, como pidiéndole que le devuelva la vida. Camina sin rumbo fijo, se deja llevar por el perfume de las mujeres que disfrutan el vaivén de la noche, toma un taxi que avanza por el centro de la ciudad, por la "avenida Juárez", donde se encuentran los bares y prostíbulos, y llega al "Callejón Sucre". Se para "frente a la puerta del Monalisa" y, al entrar, lo primero que ve es a una mujer con ojos rasgados, tipo oriental, con un hermoso cabello oscuro que le cubre la cintura, pero con un horrible "lunar amplio y negro que le mancha uno de sus muslos". Los espectadores, casi todos hombres, pasmados con la danza, se desvanecen entre risas y alcohol.

El protagonista observa desde la barra ese otro mundo que abandonó junto con Lucía hace muchos años —como observan los migrantes desde

el puente que cruza el Río Bravo el otro mundo llamado Estados Unidos—, y donde sólo las arrugas de la cara saben lo que significa vivir de noche. Rosaura, la matrona del Monalisa, atisba su presencia y él, con gesto sarcástico, le hace ver el paso del tiempo: "Andamos casi en los cincuenta". Situación que incomoda a la mujer que vive de su físico y de su eterna juventud, a pesar de que los años se han encargado de mermar su belleza. Rosaura, por su parte, le responde que el lugar de Lucía sigue vacante, insinuando con ironía que conoce la gravedad de su enfermedad. El protagonista, abrumado por la contestación de la matrona y por el ambiente que se respira en el prostíbulo, se da cuenta que ha caído en su propia trampa: observar su vida en retrospectiva, una vida de segunda, como él mismo menciona, llena de fracasos.

En el último movimiento, indicado con un espacio en blanco que irrumpen el tiempo de la narración, el protagonista comenta que Lucía sigue viva en la oscuridad de su cuarto, por lo que él se acomoda en la sala a esperar "que transcurra otra noche". El narrador no cierra la historia, deja en vela el desenlace, mas no el desasosiego de una vida que se consume poco a poco, resultado de la usurpación del cuerpo femenino que padecen las mujeres en las ciudades fronterizas. El hecho que el desenlace esté velado no significa que la acción esté inconclusa porque en este cuento circular la acción termina justo donde empezó: en la sala de espera del hospital.

El tema del cuento es la frontera que divide la vida de la muerte, incluso en sentido figurado, pues muchas de las mujeres que viven en la marginación de las ciudades fronterizas se ven confinadas a terminar como bailarinas o prostitutas a un costo muy alto: la muerte; por lo que el relato está escrito con un tono desesperanzador que en algunos momentos utiliza el sarcasmo como mecanismo para evidenciar el desasosiego que experimenta el protagonista ante la inminente pérdida de su amada o, en el caso de Rosaura, para

evidenciar que la belleza y la juventud son tan efímeras como la vida. En este sentido, la atmósfera envuelve un ambiente lúgubre, sombrío, donde el porvenir parece no existir, porque los habitantes de la frontera han aprendido a vivir al día, gastando los dólares que ganan en clubes nocturnos, en mujeres de paso, en cafés baratos, en sitios que hacen tangible la fragilidad de los sujetos fronterizos.

La trama del cuento es simple y el elemento central es la impotencia que experimenta el protagonista ante la inminente muerte de Lucía, mientras que los elementos marginales sirven para contextualizar la situación en la que se conocieron y sucedieron los hechos. En este sentido, la función del narrador protagonista es la de oponerse a la muerte y la de hacer tangible la degradación que provoca el paso del tiempo en las personas que viven de su físico, tanto de Lucía como de la matrona: "Desganado intercambio palabras con ella [Rosaura] y descubro en su piel profundas arrugas que se acentúan, despiadas, cada vez que suelta una carcajada" (11). Los indicios y las transiciones son determinantes en la narración del cuento: Los indicios dejan vislumbrar el conflicto —"Salgo del cuarto para no encontrarme con sus ojos verdes, para no verla convertida en un campo de batalla donde la enfermedad cobra terreno cada momento" (10)—; mientras que las transiciones delimitan el tiempo de la acción y aseguran la unidad del cuento, permitiendo que el lector no se pierda en la inmediatez de la acción: "Parece que las horas se atascan entre estas paredes limpias y umbrías. Enciendo un cigarrillo, otro más; supongo que me toma de cinco a diez minutos consumir cada uno" (9).

El protagonista del cuento es un hombre del montón, o de segunda, como él mismo lo menciona, cuyo carácter se construye mediante la influencia del escenario y del ambiente, pues son estos elementos los que ayudan a definir la cosmovisión de los sujetos transfronterizos, lo que hace

evidente el realismo del cuento. También es un personaje simple y plano cuyos rasgos de comportamiento y actitudes no cambian a lo largo del cuento: acepta con desasosiego la muerte de su amada y sólo se limita a esperar junto a su cama el momento decisivo. Mientras que Rosaura es un personaje típico, es una mujer de carácter fuerte, también influenciada por el ambiente y el escenario, que está acostumbrada a satisfacer a los hombres con su cuerpo, y no se compadece de las mujeres que trabajan para ella, pues sabe que están para enriquecerla. La bailarina oriental y Lucía, a pesar de que son personajes estáticos, representan, paradójicamente, la transición de una prostituta que mientras es joven y bella es "admirada", pero cuando su cuerpo deja de ser atractivo pierde valor y deja de ser útil, llegando a extremos como el de Lucía que inerte yace en una cama de hospital, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Una mujer de ojos achinados baila desnuda sobre la pasarela que divide el salón en dos secciones [...] Una hermosa madeja de cabello oscuro le cae hasta la cintura, pero un repugnante lunar amplio y negruzco le mancha uno de los muslos. Mientras la oriental baila recuerdo a Lucía trepada en esa tarima. La veo danzar. Veo sus finos pies, sus tobillos esbeltos; pero también viene a mi memoria la enorme sutura que ahora le marca el vientre. Recuerdo las sondas, sueros y drenes que invaden su cuerpo. (11)

El nombre de Lucía es simbólico porque representa el pasado de lucir, de brillar e incluso de estar viva; sin embargo, tendida en su cama, la enfermedad permea el ambiente bullicioso del centro de Ciudad Juárez, un sitio "arracimado" por bares, y prostíbulos, donde no existe la noche, pero sí los contrastes: la limpidez del hospital contra la suciedad de Callejón Sucre, la oscuridad del cuarto contra la luminosidad de los bares, o el cuerpo inerte de Lucía tendido en la cama y alimentado por suero contra los movimientos sensuales de la bailarina oriental que trabaja en el Monalisa. Es un cuento

donde la frontera que divide la vida de la muerte es el espacio donde se gesta la desesperanza del ser que desconoce las fuerzas del destino que lo han llevado de regreso al sitio donde conoció a Lucía, como si intentara regresar el tiempo y evitar así la enfermedad que la tiene atada a la cama.

Para hacer evidente la existencia del espacio ficcional en "Callejón Sucre", el narrador protagonista mantiene en presente el fluir de su conciencia mostrando las imágenes que observa en el hospital, en la calle y en el prostíbulo, las cuales describe minuciosamente de manera lógica, en un intento de relacionar al personaje con su circunstancia. De tal forma, la narración es contemporánea al presente de la acción; es decir, apenas ocurre un hecho, éste se transcribe en un frase, lo que le da un efecto de inmediatez (artificiosa) al cuento, que hace evidente el fluir psíquico de quien narra, gracias al uso de analogías entre el sentir y el percibir. En términos generales, el narrador utiliza diferentes sistemas descriptivos que permiten crear la imagen de un lugar y de los objetos que existen en éste, así como un cúmulo de efectos que le imprimen sentido a la acción narrada.

A diferencia de una narración espacial como la que se observa en "Callejón Sucre", un narración centrada en los acontecimientos parte de una descripción lógica y cronológica, por lo que "la descripción del espacio diegético se enfrenta, a contracorriente, con el problema de significar lo visual y lo simultáneo con medios esencialmente temporales", por lo que el número de detalles descritos puede llegar a ser infinito, como también lo pueden llegar a ser las aristas a partir de las cuales se aborda el análisis. De esta forma, para que el objeto de estudio, en este caso el objeto descrito que le da significación y cohesión al relato, sea contundente es necesario que el narrador sistematice su descripción mediante el uso de alguno de los modelos de organización suplementarios "que den la ilusión de que los límites son inherentes al objeto descrito y no a la forma de organización elegida". De

acuerdo con lo que menciona Luz Aurora Pimentel en su libro *El espacio en la ficción*, estos modelos pueden ser 1) lógico-lingüístico, como el que se refiere a las dimensiones (adentro, afuera; arriba, abajo; izquierda, derecha, etc.); 2) taxonómico (las distintas partes de un árbol, del cuerpo humano, etc.); 3) temporal (las horas del día, las estaciones o meses del año, etc.); 4) cultural, aquel que se refiere a las relaciones extratextuales, como podría ser el hecho de referirse a un cuadro, a determinada arquitectura, o a modelos musicales, etcétera (Pimentel, 2001: 143).

En "Callejón Sucre", el modelo utilizado por el narrador-descriptor que predomina es de tipo lógico-lingüístico (aunque es posible que dos o más modelos pueden coincidir en cualquier relato), ya que existen diferentes elementos que le dan consistencia a la "deixis de referencia"; es decir, al punto de referencia espacial en el que está inscrito el discurso, que, en este caso, se circscribe fuera del hospital, en las calles de Juárez.⁵⁹ De tal forma, los elementos que le dan veracidad a la descripción y que determinan la organización lógico-descriptiva y el significado simbólico del relato son el uso de nombres comunes y propios, de isotopías descriptivas y tonales, así como de referencias espaciales y de movimiento. A continuación utilizaré algunos ejemplos para comentar los elementos lógico-lingüísticos que evidencian el espacio diegético (indicados en cursivas):

Referencias espaciales y de movimiento (dimensión y profundidad):

LA NOCHE NO PROGRESA. Abro un libro y pretendo poblar las horas con situaciones ajenas que me lleven de la mano con amabilidad, por las páginas de otras vidas... A mi lado, en un estrecho sofá una mujer se arrellana, deja de roncar unos segundos para retomar enseguida su respiración.

Camino hacia la puerta de cristal y atisbo la calle vacía: sólo un gato la cruza

⁵⁹ El concepto "deixis de referencia designa el punto focal dentro del mundo ficcional creado, a partir del cual se organiza una descripción". (Pimentel, 2001: 60, 147)

de prisa, como si no quisiera alterar su paz. El anuncio del café de enfrente está apagado. Dos hombres apuran sus tazas mientras el mesero espera que terminen para apagar la luz y entrar en el sueño, esa región que desde hace días se me desvanece.

Regreso al sofá cuando la mujer ya invade mi lugar con sus piernas extendidas. Avanzo hasta un grupo de enfermeras que platican en voz baja y les pregunto la hora. Las tres y media. Cruzo la penumbra del pasillo para llegar al cuarto ciento seis... (9)

El modelo de espacialidad que rige esta descripción se centra en la posición desde la que el protagonista describe el espacio interior y exterior del hospital en donde se encuentra Lucía, mediante la articulación de diferentes categorías espaciales que están relacionadas con los términos que le dan dimensión y profundidad al espacio. La dimensión se logra haciendo hincapié en la dialéctica binaria de categorías espaciales como la horizontalidad, la verticalidad y la prospectividad (abrir/cerrar; enfrente/atrás, arriba/abajo, dentro/fuera, en/desde, entre otras que enfatizan la escritura fronteriza porque evidencian el cruce fronterizo que experimentan sus habitantes como el aquí/allá, de este lado/del otro lado): "sólo un gato la cruza de prisa". Mientras que la profundidad se obtiene, a diferencia de lo que se puede hacer en el cine o en el teatro con la proyección de un espacio tridimensional, gracias a "la serie de sentidos espaciales sucesivos que gana "profundidad", pero sólo por el "tiempo textual" requerido para saturar el modelo" (Pimentel, 2001: 61). Es decir, el narrador-descriptor produce una multiplicidad de espacios diegéticos que siguen una secuencial lógica y semántica que el lector es capaz de percibir gracias a los sentidos y a la imaginación ("Cruzo la penumbra del pasillo para llegar al cuarto ciento seis"). Evidentemente este espacio se transforma conforme se van describiendo los diferentes aspectos que lo conforman, pero sin dejar de ser el mismo espacio, aunque parezca que la construcción espacial actual difiere de la anterior. Esto es posible gracias a que cada categoría descrita se reorganiza en la forma como se percibe y se

simboliza significativamente el espacio ficcional construido en la narración.

Antes de continuar con la exemplificación de los elementos que le dan verosimilitud a la descripción del espacio diegético me interesa hacer una acotación sobre los fragmentos antes referidos porque en éstos también se observa la alusión que el protagonista hace a un mundo de ensoñación en el que quisiera estar para evadir la realidad a la que se enfrenta: "... y entrar en el sueño, esa región que desde hace días se me desvanece". En este espacio evocado existe un dejo de melancolía y de nostalgia propio de quien padece la inminente pérdida de un ser querido, así como de una vida pasada que no encuentra eco en las paredes de un hospital ni en las páginas de un libro: "Abro un libro y pretendo poblar las horas con situaciones ajenas que me lleven de la mano con amabilidad, por las páginas de otras vidas...".

Nombres propios y comunes:

En la calle vacío para tomar rumbo. A unas cuantas cuadras los hoteles lujosos de la ciudad celebran la fiesta nocturna de fin de semana. Me dirijo sin convicción a la avenida Lincoln. Mujeres perfumadas pasean por las calles, me hacen imposible olvidar el olor de las sábanas hervidas que envuelven el amado cuerpo de Lucía.

Las sombras se diluyen bajo las marquesinas encendidas. En este sitio la noche no existe.

En el malecón tomo un taxi que me lleva al centro. El chofer quiere platicar pero yo no respondo a sus comentarios. No me interesa oír la historia del junior que se niega a pagar ni las propinas en dólares que dejan los turistas. Tampoco quiero oír de crímenes de mujeres. Recorremos la avenida Juárez colmada de bullicio, de vendedores de cigarrillos en las esquinas, de automóviles afuera de las discotecas, de trasnochadores. A ambos lados de la calle los anuncios luminosos se disputan la atención de los que deambulan en busca de un lugar donde consumir el tiempo. Yo me bajo en el Callejón Sucre, frente a la puerta del Monalisa". (10)

En estos fragmentos, el hecho de nombrar un lugar, de describir sus

calles, produce una imagen virtual de la ciudad en cuestión y remite al lector a ese espacio particular. Utilizar nombres comunes permite abarcar un conjunto de rasgos comunes que, por un lado, ofrecen un referente general, y, por el otro, aluden a la extensión y a la comprensión del espacio diegético referido; mientras que al utilizar nombres propios se abordan significaciones culturales e ideológicas, gracias a la asociación de situaciones, eventos o circunstancias que se circunscriben en determinado lugar, como sucede con "las muertas de Juárez" que, en este fragmento, queda revelada la denuncia matizada de la escritora con respecto al feminicidio que se vive en esta zona ("Tampoco quiero oír de crímenes de mujeres"). Asimismo, el hecho de referirse a determinadas calles o sitios en particular ("avenida Juárez", "Callejón Sucre", "Monalisa") evidencia la función lógica del modelo que privilegia y organiza los elementos propios de las ciudades fronterizas, pues "sólo las calles, monumentos o edificios que pertenezcan a la ciudad real podrán formar parte de la descripción de su homónimo en el texto de ficción, y sólo la presencia repetida de esas mismas partes dará cuerpo al espacio diegético construido por la descripción" (Pimentel, 2001: 47).

Las isotopías descriptivas y tonales están presentes en todo el relato, y son las que le dan contigüidad al espacio diegético.⁶⁰ Las isotopías descriptivas que se observan en el relato están relacionadas con el ambiente lúgubre y festivo —un ambiente contradictorio que transita entre las calles luminosas del centro de Juárez y la sombría estancia del hospital—, y se hacen evidentes gracias a la constante reiteración de elementos como noche, café, ciudad, centro, discotecas, marquesinas, entre otros que advierten el léxico propio de la significación simbólica, e icónica, del espacio representado. Mientras que las isotopías tonales son aquellos adjetivos inherentes al objeto descrito; los adjetivos de percepción que hacen posible que las articulaciones

⁶⁰ La isotopía se encarga de darle coherencia semántica al texto descrito mediante la redundancia de "ciertas unidades de significación contextuales que le dan homogeneidad y coherencia al discurso" (Pimentel, 2001: 89).

semánticas sean contundentes: "la noche no progresá", "la noche no existe", "calle vacía", "trasnochadores", "mujeres perfumadas", "bullicio", "anuncios luminosos" y "hoteles lujosos".

Como ya se mencionó, "Callejón Sucre" no es sólo el título de este primer cuento, es uno de los tantos elementos unificadores que Sanmiguel utiliza para vincular un relato con otro en un libro cuyo contexto es la frontera y el tema la transgresión del deber ser femenino, enmarcado en una sociedad híbrida donde las normas sociales y religiosas siguen dominando la actuación de los sujetos. Asimismo, es un elemento que ofrece verosimilitud a la descripción que hace posible la existencia de un espacio diegético que crea la ilusión de realidad, gracias a que se aadecua, no a la realidad como tal, sino a los modelos de realidad que otros discursos han construido y que pernean nuestra percepción del mundo; por lo que, en Callejón Sucre también se ubica el hotel donde se desarrolla la trama de "La otra habitación (segunda mirada)". En este cuento se observa cierta influencia de la novela de Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, pues en ambos textos se alude a un espacio privativo que toda mujer necesita para sentirse libre, aunque en el cuento de Sanmiguel la habitación es un lugar de paso donde la acción se detiene pues la narradora, a través del monólogo interior, da rienda suelta a la subjetividad de los personajes femeninos que conforman este texto.

El relato comienza cuando Anamaría ve desde el avión los médanos blancos del desierto de Ciudad Juárez, lugar al que regresa después de varios años para tramitar la venta de la casa que le dejó Adrián, su difunto esposo; sin embargo, es la casa que su cuñada Alicia habita y reclama como única herencia familiar. Esta situación incomoda a Anamaría, y desea negociar la venta cuanto antes, en un claro afán de no revolver demasiado el río de los recuerdos. El punto de arranque de la acción se suscita cuando Alicia le suplica a Anamaría que le ceda la mitad la casa que ha habitado desde su nacimiento

pues no tiene otro sitio para vivir ni dinero para comprarla. Siguiendo esta lógica, se da por sentado que el cuento debiera acabar cuando Anamaría, en un momento de irritación, decide vender la casa y le da tres meses a Alicia para que la desaloje. Sin embargo, ciertos indicios evidencian que el verdadero conflicto se suscitará más adelante, cuando Anamaría no puede dejar de pensar ni de imaginarse cómo será la mujer de "la otra habitación": Cony, la cantante del bar del hotel que la distrae constantemente de las conversaciones con Alicia, y de sus recuerdos, gracias a la fuerza de su voz. La acción envolvente, por lo tanto, se produce cuando Anamaría se da cuenta que Cony es la misma cantante que escuchó anteriormente, cuando estuvo en ese mismo hotel con Adrián y, posteriormente, con Fernanda, la mujer por quien dejó a su esposo y se fue de Juárez, y que ahora la tiene cautivada: "Verla de nuevo, saber que era la dueña de la voz que yo escuchaba me agradó" (59).

En ese momento, las acciones de Anamaría dan un giro y se encaminan a buscar un acercamiento con la cantante, pues su presencia, su aroma, su voz, su imagen, abarcan la mayor parte de sus pensamientos. Ese acercamiento se da poco antes de su partida, justo en "la otra habitación", en la habitación de Cony que se abre como una página en blanco donde cada una escribe su historia y, al paso del tiempo, "atentas al relato ajeno" reconocen, "una en la otra", su "propia condición". El cuento concluye de manera sorpresiva cuando la narradora matiza la relación que existe entre ambas con dos oraciones que le dan contundencia y congruencia al desenlace del relato gracias al uso del imperfecto, pues deja en suspenso una acción, mas no el final de la situación narrada.: "En la otra habitación Cony me esperaba. La vida se renovaba" (68).

El *íncipit* de este cuento hace posible la contigüidad del espacio urbano referido: "DESDE LA VENTANILLA del avión miré sorprendida el color

blancuzco de los médanos..." (49); e incluso desde el título mismo del relato: "la otra habitación", pues en ambos casos se representa el conjunto de objetos que se van a describir, cuya previsibilidad léxica está encaminada a soslayar la relación que se circunscribe entre Anamaría y Cony, por lo que no es casualidad que el primer encuentro se dé precisamente en la habitación contigua, donde los elementos que la conforman reiteran el modelo espacial lógico-lingüístico que rige la descripción de la habitación de Cony:

Me senté en una de las poltronas de terciopelo rojo que estaba a un lado de la ventana. Su habitación era muy diferente a la mía, los muebles eran más confortables, más vistosos también, la pequeña mesa circular estaba cubierta con un cursi mantelito de flores y sobre el tocador había, además una botella de whiskey y otra de brandy, frascos de diferentes colonias, una caja con pinturas para los ojos y una veladora en un vaso alto. A un lado del espejo, en la pared, Cony exhibía un retrato de ella al óleo pintado por algún pandillero, de los que abundaban en la zona. (61, 62)

Como se puede observar, cada objeto descrito guarda una relación con los demás, gracias al uso de la isotopía descriptiva que permite que los elementos que conforman la habitación estén dispuestos de tal manera en la descripción que ninguno puede quedar fuera; de otra forma, la percepción de la habitación de Cony, como un espacio doméstico, sería arbitraria. En este sentido, tal como está elabora la descripción es posible diagramar la habitación: un sillón "a un lado" de una ventana; en la pared, "a un lado del espejo", un cuadro; y establecer relaciones de tipo local: "sobre el tocador" se pueden encontrar una serie de objetos disímiles entre sí que hablan de la personalidad de la cantante: un mujer espiritual, trasnochadora y extravagante que vive de su físico, de su voz y de sus encantos (una veladora, dos botellas de alcohol, una caja de pinturas). Ahora bien, con base en las diferentes relaciones de especialidad que se aborden, es posible afirmar que el punto de referencia varía y la deixis se va configurando de acuerdo al objeto,

o a la serie de objetos, que se estén describiendo. Sin embargo, la deixis de referencia general, la que organiza y fija toda la descripción, se localiza en el punto donde está sentada Anamaría: en "la poltrona de terciopelo rojo que estaba a un lado de la ventana", porque es el punto cero desde el que se realiza la descripción general de "la otra habitación".

Otro elemento que llama la atención de esta descripción son los adjetivos que se utilizan para determinados objetos, algunos de estos adjetivos dan una visión "real" de la habitación, como: "poltronas de terciopelo rojo", "muebles más confortables", "pequeña mesa circular". Aunque también se pueden percibir adjetivos que califican algunos objetos de manera subjetiva e incluso moral, como "un cursi mantelito de flores" (elementos *kitsch* o *naïve* que podemos encontrar en algunos hoteles venidos a menos, u objetos que incluso califican la personalidad, un tanto chocarrera, de Cony); "un retrato de ella al óleo pintado por algún pandillero" (alude a que el retrato no es estético debido al tono o la insinuación que se hace del posible artista: un pandillero, como tantos otros que existen en la zona, un sujeto que no tiene la capacidad de reproducir la belleza de Cony). Finalmente, también se establecen referentes culturales para hacer más contundente la verosimilitud del espacio ficcional con el mundo real mediante ciertos indicios que se refieren, por un lado a la religión católica: "veladora en vaso" que se encuentra sobre el tocador; por otro, a la zona de riesgo que prevalece en algunos lugares de Juárez, principalmente en el centro, que se ubica muy cerca de la frontera con Estados Unidos: un pandillero de los que ahí predominan.

Aunque, como ya se mencionó, el punto cero a partir del cual se desenvuelve la historia principal es la habitación de Cony, existen otras ubicaciones espaciales en el relato que inciden en la trama, muchas de las cuales hacen referencia, a través de nombres propios y comunes, a los espacios urbanos de Juárez desde una perspectiva interna. De tal forma, la

narración es mayoritariamente subjetiva y gran parte de la acción narrada transcurre desde la habitación de Anamaría; espacio donde la protagonista negocia con Alicia, traduce poemas, escucha las conversaciones de "la otra habitación", y evoca los diferentes momentos que pasó en esa mismo lugar tiempo atrás, en un claro afán de darle cauce a los sentidos, sentimientos y emociones. De tal forma, la narradora recurre constantemente a la pausa descriptiva para retratar los escenarios y paisajes urbanos que observa desde la ventana de su habitación, y que reflejan fielmente el movimiento fronterizo, pues son elementos tomados de una realidad periférica (hoteles, bares, músicos callejeros, indigentes, cholos, gringos) que dan lugar a un espacio diegético, tal como se observa en el siguiente fragmento:

Iba de la cama al tocador y del tocador a la ventana. A través del cristal repasaba una y otra vez los rótulos que alcanzaba a ver: *Woolworth*, *Café el Norteño*, *Bar Mr. Frog*, *Café Ideal*, *Bombay*, *Dancing Club*. En la calle el movimiento era incesante, el bullicio ensordecedor, pero en el cuarto Alicia y yo hacíamos largos silencios. Ninguna se decidía a hablar de una vez. (51)

Nuevamente encontramos relaciones de especialidad que permiten esbozar mentalmente cómo está diseñada la habitación: de la cama al tocador y del tocador a la ventana, en una alusión horizontal del espacio desde donde observa el movimiento incesante y un espectáculo luminoso que ofrecen la calle y las marquesinas de los establecimientos que se ven desde la ventana. Todos los elementos de este fragmento están alineados, como alineada está la frontera que divide ambos países. Por su parte, los nombres propios de los establecimientos (las cursivas son mías) que se observan desde la ventana de Anamaría son los que consolidan el anclaje a una realidad fronteriza que enfatiza la existencia de los no-lugares, de los sitios de paso que tan comúnmente se erigen en la frontera para los migrantes que están en tránsito. Sin embargo, aunque en el relato prevalezca la utilización de los

nombres propios en conformidad con la ciudad representada, "el movimiento referencial hacia el mundo extratextual es revertido por la imaginación que construye esa ciudad *real* a partir de coordenadas y contenidos puramente subjetivos" (Pimentel, 2001: 51). En este caso, los elementos subjetivos están delimitados por el acto de callar: "bullicio ensordecedor", "largas silencios", "ninguna se decidía a hablar", pues el silencio, por lo menos en el caso de las muertas de Juárez, entre otras tantas vejaciones que se cometan en la frontera, es lo que ha cercenado a las familias que no encuentran eco a sus peticiones y demandas los gobiernos estatales ni federales, por lo que lo único que les queda es silenciar las voces y, en el mejor de los casos, buscar otras formas de denuncia.

Sanmiguel también se vale de elementos tipográficos y narrativos para describir los instantes, evocar recuerdos o informar sobre ciertas situaciones que podrían ser demasiado largas si las expone la narradora. Los elementos tipográficos evidencian los saltos en la historia, ya sea a través del tiempo de la acción o en el fluir psicológico de la protagonista e incluso sirven para enlazar las diferentes historias que se desarrollan de manera paralela a lo largo del cuento y para caracterizar a ciertos personajes como a Cony o a su amante, Tejera, con quien constantemente dialoga en su habitación. En este sentido, la tipografía irrumpe el fluir de la narración con espacios, simulando silencios, o con cambios en la fuente cuando, de manera sorpresiva, aparece un fragmento de los poemas que está traduciendo Anamaría, en cursivas, que evidencia su sentir:

Un llanto rebotaba en la soledad de los muros. Llamaba a su madre una niña, tras ella iba por un sendero fangoso, temía manchar sus botitas blancas. Corría gritaba ciega la muchacha entre los pinos del bosque. Tensaba en su cara loca los días. La muerte esperaba embozada en la otra orilla. En la hora madura de la noche, la entraña de una mujer amada rezumaba su deseo. La entrega perpetua era un juramento. Las palabras tejían una enredadera; su

aliento preñaba el aire de la habitación sellada. En el fondo de la memoria rodaban las cuentas del lazo nupcial. (64)

Este recurso se repite también en el relato "Paisaje en verano" y, en ambos casos, es una clara alusión metafórica a determinados elementos que no están descritos en el cuerpo del texto pero que son importantes para completar la historia. En este caso, la alusión a la que se refiere incide con el cambio que Anamaría experimenta en vida propia: una muerte metafórica de la mujer que dejó de ser la niña buena que se lamenta por ensuciar sus botas con el lodo y que, en el ocaso de la edad, en la madurez de su vida, emprende una nueva vida hacia la habitación que está a lado de la suya en busca de la mujer que desea y que le provee un amor que no se asemeja al que en algún momento sintió por Adrián, sin importarle que los lazos que las unen no serán aquellos que la sociedad impone.

Los elementos de la trama son igualmente prácticos para los fines de la narración: diálogos, retrospecciones e iluminaciones que ayudan a comprender ciertos incidentes de la historia o que irrumpen abruptamente el fluir de la acción con la intención de distender la narración. Los diálogos sirven para informar y explicar ciertos hechos que evitan que la narradora incurra en disgragaciones sobre la vida de los personajes, para caracterizar a los diferentes tipos de personajes femeninos que conforman la historia, para evidenciar el espacio urbano desde donde se desarrolla la historia, así como para irrumpir el fluir de la conciencia de la protagonista, como se observa en los siguientes fragmentos donde Alicia chantajea a Anamaría con decirle a sus hijos por qué, o por quién, abandonó a su padre:

—No me importa lo que hagas —agregué [Anamaría] sin apartarme de la ventana.

Alicia se puso de pie para ir al tocador. Supuse que se acomodaba el cabello mientras pensaba qué hacer. Tal vez en ese momento se dio cuenta que yo

no la iba a favorecer a pesar del posible chantaje. Aún así tuvo el valor de pedirme la mitad de la propiedad. No le contesté, preferí mirar por la ventana. La niña [de la calle que observaba desde la ventana] corría con la cara hacia arriba; seguía el vuelo de las palomas. En el cordón de la banqueta perdió el equilibrio y cayó de boca en la calle. Su faldita quedó revuelta por encima de la cintura.

—Anamaría, por favor, no te quito nada. Ésa fue la casa de mis padres, ahí nacimos Adrián y yo. ¡No es justo que ahora tú te quedes con ella! (57)

Mientras que la retrospección ayuda a la narradora a ampliar los instantes, y la iluminación desvela, mediante un acontecimiento, el sentido total del cuento. De tal forma, Sanmiguel construye con más precisión la conciencia de sus personajes femeninos—conciencia que conoce de manera intuitiva—, por lo que el análisis se vuelve determinante en un escena donde se relentizan las acciones, como sucede en el primer encuentro de Anamaría con Alicia, donde un elemento que pudiera parecer tan insignificante —el perfume de Alicia— distrae la atención de su interlocutora, quien recuerda el momento en que conoció a Fernanda:

La tarde que me entrevisté con ella [Alicia], cuando se instaló en el sillón dispuesta a pelear, su perfume invadió la habitación. Aspirar ese aroma me llevó al recuerdo de una situación lejana en el tiempo, aquellas primeras veces cuando simulando que la clase era para los estudiantes, Fernanda se empeñaba en demostrarme la poesía que regía las leyes del universo. Tal vez tengas razón, le dije después, luchando por no quedarme en la contemplación ya no de sus ojos, sino del oscuro destello que había descubierto en su mirada. (51)

Varias son las historias que se desarrollan a lo largo de la narración y todas giran alrededor de un mismo personaje: Anamaría. De acuerdo a como aparecen en escena, la primera es la historia de Cony y Tejera, pues irrumpió abruptamente (mediante elementos tipográficos) desde los primeros días (primeras páginas) la rutina de Anamaría, dando indicios de

la situación que posteriormente se evidenciará entre ambas. La segunda muestra el conflicto entre Anamaría y Alicia, conflicto que viene de tiempo atrás, cuando Anamaría se casa con Adrián, y Alicia no puede evitar sentir celos, por lo que ella y su madre le hacen la vida imposible. La tercera historia es entre Anamaría y su madre, quien le reprocha lo ingrata que es como hija al haberla abandonado como su padre, y el no vivir de acuerdo a las normas sociales y religiosas que le había inculcado. La cuarta es la relación sentimental de Cony y Anamaría. Estas cuatro historias tienen un elemento en común: el rol de la mujer frente a diversas situaciones, evidenciando una ruptura con el deber ser de la mujer en la sociedad.

En “La otra habitación (segunda mirada)”, la función de Anamaría se reduce a desear algo: el amor de la mujer que está en la otra habitación; sin embargo, esta función se esclarece más allá de la mitad del cuento, pues la narradora utiliza una serie de elementos que distraen al lector. Esta situación tiene un trasfondo que está directamente relacionado con el tema del cuento: la emancipación femenina de los roles impuestos por las sociedades conservadoras que limitan las acciones y toma de decisiones de las mujeres, confinándolas a permanecer en una situación de dependencia con el hombre. En este caso, Anamaría rompe con la frontera de género y construye una vida propia lejos de su madre, de su marido y de su pasado. De tal forma, Sanmiguel aprovecha para confrontar dos tipos de mujeres con la intención de hacer tangible las diferencias existentes en la sociedad: aquellas que siguen reguladas por el discurso machista —donde la mujer está para atender las necesidades de la familia, del marido y de la casa, todavía vigente en la mayor parte de la República Mexicana—, contra aquellas, las menos, que han aprendido a no depender del hombre para realizarse como mujeres, profesionistas e incluso como madres.

Anamaría es un personaje dinámico y rotundo que ejemplifica a

la mujer autónoma —incluso a través de su profesión como traductora independiente—, capaz de permitirse disfrutar y experimentar sus sentimientos no sólo con hombres, también con mujeres. La subjetividad de Anamaría está caracterizada por la ligereza con que enfrenta, en esta etapa de su vida (una mujer de cuarenta años) las nuevas experiencias. Es un personaje desenvuelto que en ningún momento se recrimina, sólo deja que la voz de Cony la acaricie constantemente, situación que la distrae y la seduce, al grado de percibirla físicamente con la entonación de sus palabras o con el ruido de sus actos: “Imaginé a Cony cambiar su vestido negro por una bata ligera, también negra, imaginé que se dirigía al tocador a mirarse en el espejo mientras cepillaba su cabello, que por el timbre de su voz creí largo y ondulado, color caoba” (54).

Cony, por su parte, es un personaje rotundo, entiende su vida libre de complejos y de dependencias, trabaja por placer como cantante, vive en una de las habitaciones del hotel desde hace algún tiempo, por lo que frecuentemente la visitan hombres que van de paso —Roberto Tejera, un contrabandista, es su pareja de fijo, mas no es el único—; decide libremente lo que más le conviene, incluyendo la decisión de ser madre, tener una pareja fija, formar una familia o dedicarse a su vida profesional. También es un personaje complejo gracias a la versatilidad de su carácter que le permite hechizar a hombres y a mujeres con su voz, con sus movimientos sensuales a la hora de cantar e incluso con su lento andar, y que igualmente se deja seducir:

—Reproches, insultos, amenazas, de todo me dijo, pero nada me hizo cambiar de parecer. Imagínese, una mañana salí muy tempranito decidida a abortar. Crucé el puente y me interné en una clínica, en El Paso. Ese mismo día en la noche regresé. Roberto me estaba esperando. No me creía capaz de lo que hice, así que cuando se lo dije se marchó para no volver. Mentira, a los tres días estaba de regreso. En ocasiones los hombres pueden ser muy necios.

—Y muy egoístas —agregué. —¿Para qué tener un hijo que no deseaba?

— Mi pobre Bobo creía que de esa manera me ataba para siempre a su vida. Hubiéramos cometido un grave error. Lo mío es cantar —sentenció con el acento de una mujer plena. (63)

En contraste, están las otras mujeres —personajes típicos, estáticos y simples— que no se atreven a deshacerse de las conductas aprehendidas como la sumisión, la abnegación y la amargura provocada por la soledad y el abandono, tal es el caso de la madre de Anamaría y de Alicia, quienes viven a expensas del que dirán a un costo muy alto: su autonomía. Estos personajes secundarios sirven para evidenciar la ruptura en la frontera de género, en el discurso machista y católico que por tanto tiempo han dominado a las mujeres. Estos personajes enfatizan la fuerza y contundencia de los personajes principales pues al comparar las acciones y actitudes de unas con otras es notable la distancia que las separa; distancia que no necesariamente es generacional, también ideológico, como se puede observar en el siguiente fragmento donde riñen Anamaría y su madre:

—¿No sabes que pudiste hacer otra cosa con tu vida? [...] —Y tú, ¿qué hiciste con la tuya? Dejaste a Adrián, luego Fernanda te abandonó a ti, y sabrá Dios que más habrás hecho. El caso es que ahora estás sola. Sola, como yo. [...] —No es verdad. Mi vida es muy diferente a la tuya. Yo tengo otros intereses, en cambio tú nunca supiste vivir sin papá. Por eso te sientes sola, por eso te refugiaste en la religión. Admítelo. —Estoy sola porque tú también me abandonaste... (65)

En todos los relatos de Sanmiguel existe una alusión y preocupación por un mundo posmoderno liderado por las fuerzas del mercado, donde las maquiladoras son el elemento central de la macroeconomía fronteriza, como también lo es la debacle a la que se enfrentan ciertos sectores sociales, no sólo los que encabezan la lista de pobreza extrema, también aquéllos que dan fe de la desaparición de la clase media mexicana, el sector más vulnerable de

la sociedad. Sanmiguel esboza muy sutilmente esta situación con el personaje de Alicia que en algún momento gozó de bonanza económica, pero al no atreverse a desafiar la situación de carencia a la que se enfrenta, ya sea por falta de educación, inseguridad o dependencia familiar (con los padres o el marido), recurre a otros mecanismos para seguir adelante: "Pobre Alicia, ¿dónde quedaría toda su arrogancia? ¿Cómo pudo tragarse el orgullo para venirme a pedir esto?" (52).

Los personajes masculinos (Adrián y Tejera) son secundarios y estáticos, no tienen mayor injerencia en la transgresión del deber ser femenino porque no representan ningún riesgo para los personajes principales (Anamaría y Cony). Adrián, además, es un personaje plano y simple porque no tiene mayor importancia en la vida de Anamaría, pues no luchó por su relación y permitió que su madre y su hermana resquebrajaran el poco amor que había entre ellos. El hecho de heredarle la casa a Anamaría sólo fue un gesto de la impotencia o del rencor que sentía por su familia. Tejera, por su parte, es el personaje típico de la frontera: narco, contrabandista, pollero, que se dedica a lucrar con el bien ajeno. A este personaje típico sólo le importan dos cosas: que la muerte no lo agarre desprevenido y tener una mujer que lo consuele cuando los "negocios" andan mal.

El tono de "La otra habitación..." es introspectivo, sensual, directo, sutil, como lo es su protagonista, a quien ya no le importa cuántas veces deba empezar una nueva vida —una nueva relación—, lo realmente significativo es aprehender de cada situación y dejar los momentos dolorosos entre la memoria y la "cínica aceptación". El tono del cuento es afín al ambiente que la narradora nos transmite: un ambiente fronterizo. Un ambiente bullicioso, luminoso, nocturno, híbrido, violento, vivo, caótico, contrastante, tentador. Un lugar de paso habitado por todo tipo de sujetos transfronterizos (cholos, gringos, indígenas) donde el tiempo no se detiene, sigue su curso como lo

sigue la corriente del río que separa un país de otro, e incluso el fluir de la conciencia de Anamaría:

En la otra habitación Cony me esperaba. La vida se renovaba. La melodía del acordeón se mezclaba con el fragor del mundo. Algunas monedas caían en el sombrero a los pies del músico. Hacia el poniente la catedral soltaba las campanas. Los fieles a misa. Detrás del campanario el desierto devoraba una naranja en llamas. El templo metodista abría sus puertas. Los cholos buscaban sus guardias cercanas a las vías del tren. Las indígenas recogían sus tendidos de yerbas y dulces. Los gringos cruzaban los puentes para beberse la noche. Los acantonados en Fort Bliss buscaban amorios en el Callejón Sucre. (68)

Otra vez vuelve a estar representado el espacio urbano gracias a la reiteración de ciertos objetos que le dan contigüidad al espacio ficcional, salvo que en este último párrafo de la historia el modelo espacial nos brinda una ubicación precisa del centro de Juárez vista desde "la otra habitación": "hacia el poniente", "detrás del campanario", "el desierto", "el amanecer", "las vías del tren", "los puentes que cruzan la frontera". La ilación reiterativa de todos estos objetos genera la ilusión de estar viendo una fotografía topográfica de Juárez y la representación de los mecanismos de convivencia que se producen en una comunidad híbrida como lo es la fronteriza: por un lado, los católicos y los metodistas; por otro, los cholos, los gringos y los indígenas. Así como la especificidad de los códigos culturales que comparten entre sí: la religión, el desierto, la pobreza, la migración, la relación con un país vecino, la frontera y lo que ésta implica en el día a día de sus habitantes. Finalmente, el elemento unificador del libro vuelve a ser un nombre propio, precisamente el que lleva por título: "Callejón Sucre".

Espacio de la memoria: el recuerdo del lugar perdido

En los siguientes dos cuentos se dan cita, como sucede en la memoria, diferentes tiempos y ciclos, porque al ser un espacio que existe gracias a la contigüidad de quien lo recuerda, el paso entre uno y otro momento es tan efímero como el recuerdo mismo. Es así que al analizar el espacio del recuerdo en "Las Hilanderas" y "Bajo el puente", es posible comprobar cómo se articulan las dimensiones espaciales y temporales, principalmente, con base en una serie de configuraciones ideológicas que son las que marcan el devenir de las historias narradas. En este sentido, son varios los modelos descriptivos que el narrador/a utiliza para consolidar la unidad tonal y temática en dichos relatos como pueden ser: el modelo de los sentidos, pues éstos cobran importancia al no estar separados sino integrados en el fluir de la narración; el modelo de las dimensiones espaciales, principalmente el uso de los deícticos que enfatizan el cruce fronterizo, como son "de este lado o del otro lado del río", en "Las hilanderas"; "arriba o abajo del puente" en "Bajo el puente". El modelo temporal que, también con base en elementos espaciotemporales ("doce del día", "una mañana", "al término de mi infancia"), alude a las horas del día, las estaciones del año y los cambios físicos y emocionales que experimentan las protagonistas de ambos relatos y que dan lugar a las retrospecciones a partir de las cuales se evoca con melancolía y nostalgia el recuerdo de un lugar, de una persona, de una situación.

"Las hilanderas", narra la historia de una indígena que deja su tierra para dedicarse al "aseo diario, y, en los ratos libres, a la costura", en alguna casa de El Paso. Fátima, quien apenas es una niña, acompaña a su madre en las agotadoras jornadas laborales para aprender el oficio que le será legado. Ese día no tarda en llegar porque Manuela, inesperadamente, se va sin decir nada, sólo algunas recomendaciones le hace a Fátima sobre los cuidados

de la casa. El tiempo sigue su curso y Fátima sigue su vida junto a otras muchachas que, como ella, también habitan entre dos ciudades (Juárez y El Paso) con el temor de ser aprehendidas por la migra. Ese momento tampoco tarda en llegar, en una de las tantas veces que cruzan el río (Bravo), para ir a distraerse a Juárez, son deportadas. Las demás vuelven a su jornada, pero Fátima prefiere regresar a Malavid, a la tierra de la inocencia y de los sueños infantiles que se vieron mermados hasta que se convirtieron en un pesadilla de la que apenas despierta para empezar de nuevo.

Sanmiguel se vale de diferentes recursos retóricos para mostrar las diversas situaciones a las que se enfrenta la protagonista: la incertidumbre, el abandono, la resignación a la pérdida y a un destino heredado, como en un sistema de castas, que le exige seguir los pasos de la madre y ocupar su lugar cuando ésta ya no esté, sin aspirar a una forma diferente de vida. Todas estas situaciones se enlazan con los cambios físicos que experimenta su cuerpo para hacer evidente las transiciones que delimitan el tiempo que sucede entre una y otra acción, sin necesidad de incurrir en más detalles que detengan el fluir de la narración subjetiva: "Llegamos a El Paso al término de mi infancia, cuando los senos empezaban a despuntar bajo mi blusa" (70). Situación que sirve de antesala para exponer el conflicto de la protagonista: el abandono de la madre. Fátima pronto se da cuenta que a pesar de la cercanía con su madre más distante es su relación. En este sentido, la historia tiene dos vertientes, la primera alude a la situación que enfrentan muchas mujeres que tienen hijos sin desecharlo y que posteriormente abandonan, como es el caso de Manuela; la segunda es la necesidad de cariño de Fátima, quien crece sin ningún tipo de vínculo afectuoso, más que el de la añoranza de una vida igualmente solitaria y marginada en el pueblo que abandonó para seguir a su madre:

Muchas veces le pregunté [a Manuela] por qué habíamos salido de Malavid, si para mí el único cambio palpable eran las agotadoras jornadas de trabajo en el bien cuidado caserón de la patrona. Era inútil, me daba una explicación a medias, alguna razón que yo no comprendía. Todo envuelto en voces y misterio. (70-71)

Este vínculo con la madre es tan endeble que la narradora, en un movimiento intermedio de la historia, insinúa que algo va a suceder, como preparando al lector para evitar que se impresione con la decisión de Manuela de abandonar a su hija en la casona de El Paso: "Una mañana inesperada para mí...". Gracias al uso de la prefiguración, la narradora protagonista refuerza una acción que es inevitable y sorprendente. Inevitable porque Manuela desde antes ya había abandonado a Fátima con sus silencios y con sus diálogos internos. Sorprendente porque si ya lo había decidido desde hace tiempo, para qué se esperó hasta ese día, ¿por qué no la abandonó en el tren o en El Paso siendo apenas una niña?, ¿qué la motivó a enseñarle un oficio y después abandonarla? Fátima, por su parte, únicamente se limitó a observar como el cuerpo "pesado y redondo" de su madre "se aligeró con la luz de las ocho del día. Como si en ese momento hubiera develado un misterio..." (71). Sólo la vio alejarse poco a poco sin que Manuela titubeara un segundo o, por lo menos, le dirigiera una mirada:

Después de esa mañana yo tomé su lugar en la casa. Por las mañanas salía del sueño delgada y anhelante como si saliera al encuentro de mí misma. Primero, tomaba café con leche en la mesa del servicio, enseguida me abría paso durante la jornada, lentamente, como si cruzara un pantano. Los días eran largos y tediosos, mas nunca alteré el ritmo de quehacer doméstico que mi madre había impuesto. Entonces era yo quien tejía el transcurso de las horas en las habitaciones silentes de la casona. (71)

La actitud de Fátima ante ese incidente revela la psicología de un

personaje solitario que prefiere seguir con la rutina que la madre le legó al interior de la casa, quizás con la esperanza de verla regresar algún día por la misma puerta por donde la vio salir. Una rutina tediosa y agotadora que no le dejaba mucho tiempo libre, sólo algunos domingos cruzaba, en compañía de otras muchachas como ella, el río que la llevaba a Ciudad Juárez. En esos paseos se sentía viva, disfrutaba "el día colmado de ruidos y de gente", de olores que despedían los negocios de comida "y de los humores de los cuerpos agitados", pero no podía evitar sentir la "zozobra de ser casada en cualquier momento" por la migra. Otra vez una prefiguración que alude a lo inevitable: Al poco tiempo, Fátima y las demás muchachas son encarceladas y deportadas. Una vez libres, las muchachas cruzan de nuevo el río porque sus patronas las esperan en El Paso; sin embargo, Fátima decide ya no hacerlo en un momento de retrospección-iluminación, pues justo cuando está en la orilla del río se ve reflejada en el agua como aquel día que cruzó con su madre:

Al otro día, cuando está de regreso en la estación de Malavid, siente de golpe que Manuela está muerta. Adentro, en medio de los cuatro muros golpeados por la resolana, sabe que Fátima, la niña de las piernas chorreadas, se ha quedado ahí con su cortejo de moscas. Comprende que su partida, la patrona, su casa y las dos ciudades son fragmentos de un sueño del que apenas despierta. (73)

La visión espectral de ese rostro la hace cambiar su destino y esclarece el sentido del cuento en sentido figurado, cerrando el ciclo de vida de estas dos mujeres, pues en el momento que Fátima regresa a Malavid se reencuentra con el pasado e inmediatamente se le viene a la mente la imagen de la "niña de las piernas chorreadas" que abandonó sus ilusiones y sus sueños. La evocación de esa imagen infantil alude precisamente al espacio que ocupa la memoria de un lugar perdido, que ya no existe como

tal, salvo en sus recuerdos, y al que constantemente regresa con nostalgia y melancolía aunque ahora esté incompleto, pues si bien es cierto que Manuela la abandonó tiempo atrás, el hecho de saberse huérfana, paradójicamente, le da ánimos para seguir adelante:

Detrás de una mesa deportillada, abatido por el sopor de la tarde, un hombre con la camisa manchada de sudor y polvo dormita con la cabeza hundida en el pecho. Antes de seguir su camino Fátima alcanza a ver un hilo de baba que le saca una astilla de la boca. (73)

El tema del cuento reafirma lo que se ha comentado a lo largo de esta investigación: la migración inminente de los sectores más desprotegidos de la población mexicana hacia los Estados Unidos que van en un busca de un sueño y de una mejor calidad de vida; situación que se revierte en cuanto deben realizar jornadas de trabajo agotadoras por un sueldo irrisorio —pero que no consiguen en su país—, y a un costo muy alto: el abandono de sus tierras, de su familia y el hecho de vivir con miedo por el simple hecho de ser ilegales. En pocas palabras, el sueño, visto en retrospectiva, como lo evidencia Fátima, en poco tiempo se convierte en una pesadilla de la cual es muy difícil despertar. En este punto radica el acierto de la crítica que hace Sanmiguel de la realidad fronteriza, pues manifiesta que son pocos los migrantes que, conscientes de su situación de sujetos de segunda, renuncian a ese supuesto "porvenir" que ofrece el país vecino.

La caracterización de los personajes femeninos de "Las hilanderas" es un gran acierto de Sanmiguel porque se observa un proceso de verbalizar con una lengua discursiva las impresiones preverbales propias de una vida, de una experiencia fronteriza. Fátima y Manuela, entonces, son personajes característicos que manifiestan abiertamente el fluir psíquico; son complejos porque, a pesar que sus acciones se encaminan hacia la rutina,

sus pensamientos añoran algo más que se va develando con gotero; y son rotundos pues, gracias a las iluminaciones, la sorpresa es inevitable al final del cuento. También son personajes fuertemente influenciados por el escenario y el ambiente de una ciudad fronteriza: Fátima enfrenta con resignación la vida que le "tocó vivir", como si su destino estuviera escrito y ella sólo siguiera los pasos del camino prefijado por los dioses cuando su madre la abandona sin decirle nada, salvo que se porte bien y obedezca a la patrona para que no tenga queja de ella, pues la han educado a obedecer sin chistar, sin opinar o sin rebelarse; la han educado a no sentir y a no expresar su malestar ni su descontento; le han inculcado que ella no es nadie y no puede ser nadie. Sin embargo, cuando decide ya no regresar a El Paso quebranta la frontera que se había impuesto y empieza a decidir sobre su propia vida.

Manuela, por su parte, es una hilandera que no le importa el paso del tiempo, que no tiene ambición ni aflicción por ser quien es, una indígena que asume su condición como se asume la pertenencia a una casta. Lo único que le da sentido a su vida es escuchar las voces que la inundan. Voces del pasado, voces que la separan de su hija, pues para Manuela sólo existe su mundo y en él no cabe Fátima. Un mundo donde construyó un espacio ideal que difiere considerablemente del espacio rural de Malavid y del espacio urbano de Juárez, pues en ninguno de los dos encontró el eco de su voces, sólo en la mente, en sus recuerdos, logra la armonía entre el mundo real y el mundo de la ensoñación de los silencios, por lo que en un momento determinado transgrede el deber ser y encamina sus pasos hacia su propio mundo, al mundo del silencio o quizás al de la muerte:

Mi madre era una hilandera que conducía la rueca de los días por un cauce inalterable. Marzo era para ella igual que octubre, el verano semejante al invierno. El transcurso del tiempo o las cosas que lo llenaban carecían de valor. Darle sentido a su vida era escuchar las voces que la inundaban. (70)

A simple vista, "Las hilanderas", parece que es un cuento lineal que no tiene mayor complicación; sin embargo, está escrito con dos narradores: un omnisciente y un protagonista, situación que confunde al lector pues los cambios de voz son inmediatos; no existe, como en los otros cuentos, una indicación tipográfica o retórica que evidencie quién está hablando ni tampoco están marcados los silencios con espacios en blanco. De hecho, no hay silencios, todo sucede entre la acción narrada por el narrador omnisciente y la voz de la narradora protagonista de manera intercalada. El narrador omnisciente inicia y termina la narración, hace valer su autoridad al presentar la situación de manera objetiva, selecciona algunas tensiones de la conciencia de los personajes, juega con los diálogos directos e indirectos y permite que la protagonista hable en primera persona como si fuera ella quien lleva la batuta de la historia. La narradora protagonista, por su parte, irrumpen las acciones descritas por el narrador omnisciente: detiene completamente la acción sin dar ninguna señal y, de pronto, en un mismo párrafo, cambia la voz de una tercera persona por la de una primera que enfatiza la subjetividad de quien habla, y viceversa, como se puede observar en el antepenúltimo párrafo de la historia, cuando la protagonista está narrando el momento en que la migra las deporta y el narrador omnisciente irrumpen el fluir de la acción para darle continuidad al fluir psicológico de Fátima:

Al amanecer nos llevaron al puente. Los oficiales estuvieron ahí hasta que nos vieron desaparecer del lado mexicano. Ibamos risueñas y hambrientas. Desayunamos con calma en el café de los domingos, El Norteño, ya sin los desvelos de la noche anterior. Dejamos pasar la mañana sin prisa, luego regresamos al río para cruzar otra vez y las que fueran necesarias. Cuando llegan a la orilla Fátima se ve reflejada en el agua como el primer día, cuando cruza llevada por Manuela. El espejo del tiempo le regresa el rostro de una niña de la mano de su madre. Las muchachas se adelantan, van con las faldas remangadas, tantean a cada paso el fondo lodoso. Alcanzan el otro lado del río, le gritan para que las siga: "¡Órale! ¡Fátima, cruza! ¡Apúrate! ¡Ahí vienen!" Fátima oye sus voces como si vinieran desde muy lejos rodando por

un túnel. Luego pierde de vista a las muchachas. A sus pies, el agua del río fluye lentamente. (72-73)

El efecto de traslape o de retorno que produce la yuxtaposición de las voces en este fragmento hace posible una supuesta discontinuidad en el espaciotemporal del relato. Esta disyunción temporal se produce cuando cambia el tiempo de la acción narrada; es decir, mientras que Fátima se expresa en pasado, el narrador lo hace en presente, en el presente del relato principal: "Cuando llega a la orilla Fátima se ve reflejada en el agua como el primer día, cuando cruza llevada por Manuela". De tal forma, la yuxtaposición de las voces alude a la existencia de dos posibles puntos de referencia: la del discurso evocado y la del relato principal —como se puede observar en el análisis que elabora Pimentel sobre el espacio en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.⁶¹ La doble deixis de referencia espacial provoca que se organicen de manera diferente las dos descripciones que se realizan sobre el río Bravo y sus inmediaciones. En este sentido, lo que queda de uno u otro lado del río es precisamente el espacio que ocupan los recuerdos y, paradójicamente, estos recuerdos sólo existen en la memoria de Fátima, por lo que es ella quien los narra. Con esta situación queda al descubierto algo que puede parecer muy obvio, pero que es parte fundamental de la escritura fronteriza por la contigüidad que le ofrece al espacio representado: la yuxtaposición de lo interno y de lo externo, del adentro y afuera, de manera objetiva (lo que está afuera del río) y subjetiva (los recuerdos de Fátima).

61 En "El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*", Luz Aurora Pimentel afirma que la yuxtaposición de voces se encuentra cuando existe algún cambio de secuencia provocado por el "cambio en la línea narrativa y, por ende, de narrador (secuencias en las que Juan es el narrador, o las secuencias dedicadas a Pedro con un narrador en tercera persona); o bien cuando hay un cambio en la combinación y/o relación entre los actores, o una disyunción espacial y/o temporal" (Pimentel, 2001: 136). Además, cuando se refiere al discurso de Dolores Preciado afirma que existe "un fenómeno de doble deixis de referencia; es decir, dos puntos de referencia espacial diferentes que organizan las dos descripciones de Cómala que, a pesar de la yuxtaposición, denota dos tiempos distintos, el del recuerdo y el del presente del relato" (Pimentel, 2001: 147).

El elemento descriptivo que determina la cadencia de este cuento es el tiempo, pues delimita las diferentes manifestaciones anímicas, el ritmo de vida y los desencuentros de dos mujeres mediante una narración ulterior, donde la distancia que divide el presente del narrador omnisciente y el pretérito de la acción narrada por la protagonista está determinada por alusiones temporales. De tal forma, el narrador/a recurre al modelo temporal de descripción para darle contigüidad al espacio referido tomando en consideración, por un lado, las isotopías descriptivas que, en este caso aluden a un momento del día en particular: la mañana ("al amanecer", "desayunamos con calma", "dejamos pasar la mañana"). La reiteración de estas unidades de significación contextual sirve para darle homogeneidad y coherencia semántica al discurso. Por el otro, el uso de la alatopía, el elemento que designa una propiedad opuesta e irrumpre la continuidad de dichas unidades significantes —irrumpe la ilusión de realidad—, sirve para dilucidar otro trayecto isotópico potencial, que, en este caso, es el de los recuerdos: "El espejo del tiempo le regresa el rostro de una niña de la mano de su madre". En este sentido, el espejo del tiempo, una metáfora clara del cambio físico que ha experimentado Fátima, no sólo irrumpre la continuidad de la acción narrada en pasado, también da pie a que se enfatice el hecho que Fátima ya no regresará a trabajar a El Paso. Otros elementos que definen la cadencia del tiempo en este relato son: el uso de verbos incoativos que determinan las pautas del inicio o el final de la acción: "Al amanecer nos llevaron al puente"); referencias que hacen alusión al tiempo del reloj: "Los rayos del sol atraviesan las ventanas sin vidrio...", "Son las doce del día.", "Después de esa mañana..."; entre otras que son menos evidentes y que delimitan, con elipsis temporales, el paso de los años: "Al paso del tiempo mi vida tomó el curso que correspondía a una joven como yo".

Otro factor categórico en el ritmo del cuento es el uso constante de la pausa descriptiva que, en este caso, tienen dos funciones prioritarias: la

primera consiste en describir con precisión los diferentes escenarios donde se desarrolla la trama que, gracias a la escrutadora mirada de la escritora, facilita la transición entre los principales espacios del cuento: la estación de tren de Malavid, El Paso y Ciudad Juárez. La segunda hace evidente el diseño circular del cuento, elemento que, en este caso, también enfatiza la diferencia entre rural y urbano, central y periférico, pues el tiempo físico se detiene en las zonas rurales donde la necesidad de autorrealización personal dista mucho de la necesidad urbana-posmoderna, y está más ligada al cultivo de la tierra y al tiempo de la cosecha. Una situación similar sucede con el centro y la periferia, sólo que en este caso el único tiempo que importa es el impuesto por el centro, pues la periferia, como alteridad, no existe.

Para ejemplificar lo anterior, al inicio del cuento el narrador omnisciente nos describe como Fátima "observa la gesticulación del vendedor de boletos: extiende los labios, se acomoda la lengua tras los dientes y escupe la astilla..." (70). Siguiendo esta lógica, al final del cuento, cuando está de regreso en la estación de Malavid, Fátima reconoce al hombre que está detrás de la ventanilla gracias a una astilla que sale de su boca: "Detrás de una mesa deportillada, abatido por el sopor de la tarde, un hombre con la camisa manchada de sudor y polvo dormita con la cabeza hundida en el pecho. Antes de seguir su camino Fátima alcanza a ver un hilo de baba que le saca una astilla de la boca" (73). Es decir, no importa cuantos años pase el vendedor en ese mismo puesto, lo importante es conservarlo pues es un ingreso seguro que alcanza para satisfacer las necesidades primarias. Lo mismo sucede cuando los migrantes abandonan la vida rural y, en algún momento, regresan de vacaciones o para estar con su familia, se dan cuenta que el tiempo se detuvo justo cuando se fueron e, inconscientemente, se sienten atrapados en un callejón sin salida. Esta situación conlleva a un factor social que está acelerando la urbanización de las zonas rurales —que también ya mencioné en capítulos pasados; es decir, con el envío de remesas, los familiares del

migrante invierten en la construcción de sus casas y en la incorporación de servicios como agua, luz, drenaje, entre otros, revirtiendo el aletargamiento de la provincia, tal como sucede en algunas comunidades de Michoacán, Zacatecas, Guerrero, Oaxaca, entre otras.

En "Las hilanderas" y "Bajo el puente", Sanmiguel reproduce de manera realista lo que implica cruzar la frontera para los mexicanos, pues las protagonistas de ambos cuentos están obligadas a cruzar de un país a otro de manera ilegal. En "Las hilanderas", el punto de vista de la autora se ubica en los inmigrantes que abandonan el lugar de origen para buscar mejores oportunidades de desarrollo, lo que implica cambiar de residencia y adecuarse a las costumbres del país; mientras que en "Bajo el puente" aborda la experiencia transfronteriza de un "pasamojados", Martín, vista con los ojos de su novia, Mónica, mesera de un restaurante de paso que se ubica en el malecón de Juárez, muy cerca del Río Bravo. Esta historia, escrita sin pausas, salvo por las comas que dejan respirar al lector, transcurre en menos de 24 horas, teniendo como desenlace el asesinato de Martín a manos de la migra.

El cuento escrito en primera persona permite interpretar, a través de las evocaciones que constantemente interrumpen el fluir de la conciencia de la protagonista, varios factores de los ya mencionados en el primer capítulo, aquellos que se refieren a la convivencia con el país vecino: el racismo, el sentimiento de impotencia que enfrentan miles de migrantes que pierden a su familia cuando intentan cruzar la frontera, la corrupción en la que está inmiscuida tanto la patrulla fronteriza como la policía local para dejar pasar cierta cantidad de mojados a cambio de dinero, entre otros. También aborda la desintegración que sufren las familias de los migrantes cuando alguno de los integrantes de la familia se desplaza a otros territorios en busca de trabajo, como sucede con el padre de Mónica que, de un día para otro,

las abandonó, a ella y a su madre, para conseguir trabajo en el otro lado.⁶² Mientras que el incremento en la demanda laboral femenina, tanto en la industria manufacturera como de servicios, provoca que la madre de la protagonista pronto consiga trabajo en una de las tantas maquiladoras,⁶³ tal como se muestra en el siguiente fragmento:

la verdad yo no quería viajar escondida en un vagón como seguramente lo hizo mi papá a los pocos días que llegamos aquí, mi mamá se acomodó pronto en una maquila, en cambio mi papá se quejaba de no encontrar trabajo, hasta que llegó el día que se desesperó, nos dijo que se iría más al norte, era domingo cuando se levantó decidido a irse [...] (46)

Indiscutiblemente, "Bajo el puente" es un cuento donde el narrador conoce la conciencia de su personaje de manera intuitiva y se enfrenta al problema de mostrar la vida interior del personaje mediante frases psíquicas que son propias del pensamiento y las traslada a un lenguaje discursivo. El trabajo subjetivo de la narración se hace evidente gracias al uso de los signos de puntuación, en este caso, como ya se mencionó, es un cuento escrito sólo con comas, recurso que se utiliza para hacer creer al lector que se enfrenta a un desordenado fluir psíquico, donde un pensamiento interrumpe a otro, no

62 Muchas veces el migrante no regresa debido a que muere al intentar cruzar la frontera, es atrapado por la migra, o rehace su vida en otro lado. Un factor alarmante de la desintegración familiar es el aumento de la mortalidad provocado por enfermedades sexuales, principalmente el sida, que afecta a miles de migrantes y, en muchos casos, a sus esposas, pues contraen la enfermedad en la frontera (Tijuana es el estado con mayor índice de infectados con sida debido al aumento en la prostitución como forma de sobrevivencia) y cuando regresan a su estado de origen, ya sea de vacaciones o definitivamente, contagian a sus mujeres e incluso a sus hijos.

63 Lamentablemente las mujeres son el sector más desprotegido de las zonas fronterizas pues carecen de seguridad social en la mayoría de los empleos, y son víctimas de abusos sexuales, vejaciones y asesinatos por parte de sus patrones, novios o familiares, ya que no existe un estado de seguridad que garantice la regulación de sus prestaciones laborales ni de su bienestar, por lo que las mujeres se emplean fácilmente a un alto costo personal, debido al constante tránsito de personas que van a buscar diversión en la frontera a un menor precio (comparado con Estados Unidos), y a una mayor laxitud en las leyes mexicanas que permiten el uso indiscriminado de drogas y alcohol.

sólo entre las voces de la protagonista, también entre las voces de los otros personajes. En este sentido, el fluir psicológico está representado de manera analógica entre el cauce del río (Bravo) y el cauce de la conciencia, donde las imágenes, las impresiones y las expresiones de Mónica están constantemente transpuestas por las que se establecen entre el narrador protagonista y los otros personajes, incluso los anónimos, de forma indirecta (*oblicua*), como se observa en el siguiente ejemplo:

[...] fue la última vez que lo vimos [al padre de Mónica], nomás de acordarme deso me puse triste, me dieron ganas de besarle a Martín las lagrimitas tatuadas que tenía junto al ojo izquierdo, una es de la primera vez que me trampó la ley, la otra de cuando murió mi jefa, me dijo una noche que estuvimos juntos, [...] cuando abrió los ojos yo tenía tanto pensamiento revuelto en la cabeza que volvía preguntarle por el de la migra, al principio me dijo que no tenía importancia, pero le insistí mucho y acabó contándome, ese verde se llama Harris, me dijo, [...] (46)

Un elemento determinante en un cuento subjetivo como éste es que el tiempo de la acción debe ser breve para evidenciar el monólogo interior de la protagonista, ese diálogo que establece consigo misma en un afán de entender u ordenar los sucesos en su mente, por lo que el acto de narrar es ulterior a la acción narrada. De tal forma, en la isocrónia dominante las acciones ocurren entre las siete de la tarde del lunes y las tres de la tarde del martes de un mes estival; mientras que el tiempo de la narración es discontinuo y adquiere ritmo gracias al uso de la pausa descriptiva, la elipsis temporal, la escena dramática y la retrospección, recursos que permiten expandir ciertos instantes significativos que dan luz al lector sobre el conflicto de la protagonista: oponerse al otro para no traicionarse a sí misma. En este caso, la exposición del conflicto sirve como iluminación de lo que será el desenlace del cuento: la inminente y sorpresiva muerte de Martín a manos del agente migratorio con el que anteriormente ya había tenido problemas

por cuestiones de dinero:

[...] a pesar del miedo que llevaba me ilusionó pensar que allá nos quedaríamos el resto del día, que íbamos a caminar por las calles de una ciudad desconocida para mí, eso me entusiasmó, *miré* el cielo azul, la montaña Franklin, los edificios de colores, un cartel enorme de cigarros camel y más abajo los vagones del tren, en ese momento escuché un disparo, ya habíamos llegado a la otra orilla, alcancé a ver que un hombre se ocultaba entre los vagones, era un hombre con el inconfundible uniforme verde, ¿qué pasa Martín? La pregunté paniqueada, *¡agáchate!*, gritó al mismo tiempo que se ocultaba tras el tubo, se oyó otro disparo, , busqué auxilio con la mirada, ya no había ni un alma bajo el puente, tampoco arriba, por ningún lado, (48)

En “Bajo el puente”, el modelo de los sentidos (“*miré* el cielo azul”, “escuché un disparo”, “se oyó otro disparo”, “busqué auxilio con la mirada”) es esencial para brindarle unidad tonal y temática al relato, porque los sentidos saturan el relato a través de su unificación y generan un efecto de sinestesia, algunas veces más complejo que en otras, (“era un hombre con el inconfundible uniforme verde”), debido a la significación simbólica de cada oración en relación con el resto (“el inconfundible uniforme verde” es una antífrasis del sujeto que, respaldado por la ley, tiene derecho a matar a los migrantes). En este fragmento se puede observar que los sentidos más evidentes son la vista y el oído, por lo que la isotopía dominante también ofrece una mayor contundencia en el efecto producido por los sentidos.

El modelo de las dimensiones espaciales (arriba/abajo, dentro/fuera, aquí/allá), apesar de la aparente contradicción que existe entre estos binomios, permite darle continuidad al espacio diegético en una narración fuertemente localizada que muestra modos de vida transfronterizos. En este cuento, el mismo título es contundente porque se refiere a los sujetos transfronterizos en una posición de subsuelo, de prohibición, de transgresión, de ilegalidad; y las configuraciones descriptivas que se establecen intertextualmente se refieren

a textos religiosos donde existe, por un lado, la tierra prometida, en este caso sería Estados Unidos; por otro, el paraíso perdido, el lugar mítico de la tierra abandonada, el lugar de origen; y, finalmente, un espacio infernal o diabólico donde las almas errantes se enfrentan con el “agua oscura” del río, y sólo se conforman con el azul del cielo que ven más allá de la frontera. Adjetivos que se le atribuyen al México que está del otro lado de la frontera y que, como en los otros cuentos, es el espacio sucio, burdo, desmantelado, caótico; en contraste con los rascacielos de las ciudades limpias y trazadas de Estados Unidos: “miré el cielo azul, la montaña Franklin, los edificios de colores, un cartel enorme de cigarros camel y más abajo los vagones del tren”.

En este espacio intermedio, que se erige entre la tierra prometida y el paraíso perdido —si se observa desde una perspectiva horizontal y no vertical—, se establecen diferentes relaciones que lo definen, muchas de las cuales tienden a desarticular su esencia en binomios debido a la posición que ocupan en el espacio sideral: arriba está la vida y la felicidad, abajo está la muerte, la penuria, la abnegación; arriba está la luz brillante del sol, abajo el agua oscura; arriba están las montañas fértiles, los edificios de colores, los carteles de una ciudad desconocida y añorada, abajo los vagones del tren que esconden a los migrantes que esperan la noche para cruzar el río y llegar a la tierra prometida. Ahora bien, si hablamos en cuestión de tiempo, el espacio mítico se refiere al pasado del paraíso perdido, mientras que el espacio del presente alude al infierno de los que habitan el subsuelo, por lo que también existe una alusión al espacio de la memoria delimitada entre el espacio utópico y el espacio real referido.

Otro modelo que organiza la dimensión espacial de la memoria es el de los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra, pues al estar presentes en todo el relato permiten una constante interacción de los espacios urbanos referidos. El agua cobra especial importancia en el río porque tiene una relación

analógica con el fluir de la conciencia de la protagonista, representado por la cadencia del ritmo, la armonía del discurso y la sonoridad de los recuerdos que fluyen en el texto sin detenerse, como tampoco se detiene el río. Ambos siguen su curso y desembocan en algún punto, en el caso del cuento en “el silencio que arrastra el río”; el silencio de los que se mueren o desaparecen y de quienes nunca se vuelve a escuchar su voz más que a través de los recuerdos. El aire es el que mueve las nubes, agita los recuerdos, los silencios y la muerte que arrastra el río. El fuego alude al clima árido de Juárez y también es el sol que quema las ilusiones y seca las heridas; la protagonista se refiere a éste de manera metafórica para expresar el desasosiego que le causa la muerte de Martín: “sentí un ardor intenso en los ojos, es el sol de agosto pensé”. La tierra es un punto de referencia, de fertilidad, de abundancia, de representatividad icónica, como en el caso de la Montaña Franklin.

El lenguaje localista que utiliza Sanmiguel ilustra el ambiente en el que se desenvuelve la historia, desmantela los apelativos tanto del español como del inglés y juega con las palabras de ambos idiomas para crear uno propio: el de los cholos que hablan con una entonación casi lúdica que se come las letras de las palabras y que utiliza ciertos regionalismos sectoriales de un grupo determinado para enfatizar los diferentes grupos que existen en la frontera (“me pidió gente para camellar en el chuco”). En este sentido, Sanmiguel nos traslada con las palabras (nombres propios y comunes) al lugar de los hechos, a la ciudad de paso cobijada por los bares, los hoteles, las cantinas. Esos no-lugares de convivencia, de tránsito, donde se encuentran las personas que también están de paso, aquellas que hacen de la efímera permanencia un recuerdo, de la intimidad una plácida estancia, del ritual amoroso una promesa incumplida, de la ciudad un recinto pasajero:

nos metimos [Mónica y Martín] en el Hotel Sady, diez dólares por un cuarto la noche entera, pero nosotros nomás lo ocupábamos unas horas, en el camino

le pedí que al siguiente día me cruzara el río porque yo nunca había ido al otro lado, Martín pidió un cuarto en el tercer piso, que era el último, con ventana al *Degollado*, desde allí oímos el ajetreo de la ciudad como un rumor lejano [...]. (45)

Como en los otros cuentos, Mónica, el personaje femenino de la historia, es característico resuelto, dinámico, es una mujer autónoma, inflexible a los deseos ajenos, y congruente con sus experiencias tácitas. Si bien es cierto que la mujer mexicana se caracteriza por ser una mujer aguerrida, sobre todo en algunos lugares de Oaxaca (Tehuantepec o Juchitán), de donde emigra gran parte de la población hacia el centro o a la frontera del país, también debemos recordar que muchas mujeres se pierden en el afecto hasta el grado de dejarse llevar por la pasión. Mónica lo sabe bien, cruzar la frontera de ilegal no es la opción, su padre lo hizo y no regresó, ella teme por su vida como por la de Martín, pero desconoce el modo de estar con él sin traicionarse a sí misma.

Por su parte, Martín, es el típico cholo busca pleito que sólo sabe defender lo suyo a base golpes o con la muerte, es el sujeto tribal que se sabe fuerte mientras está en su territorio, pertenece a un sector marginal de la población que se caracteriza por andar en banda, usar ropa holgada, beber y drogarse, proteger a los suyos y correr riesgos. Es un personaje rotundo y complejo porque no se detiene ante nada, el riesgo de morir no es suficiente mientras exista dinero de por medio. Sin embargo, el amor de una mujer o el recuerdo de un ser querido puede doblegarlo y hacerlo dudar, aunque el orgullo por defender lo suyo siempre lo conduce a enfrentarse al otro de manera violenta. El otro, en este cuento, es Harris, el agente de policía, otro personaje típico que también ejemplifica la brutalidad con la que se conduce para obtener sus objetivos. En este sentido, en ambos personajes se refleja la barbarie fronteriza, donde el más fuerte sobrevive, y, casi siempre, el más

fuerte es el que ostenta el poder o el dinero.

En "Las hilanderas" y "Bajo el puente", el recuerdo melancólico y nostálgico de un lugar perdido o de un ser querido motiva a los personajes femeninos a tomar una decisión diferente que les vale para sobrevivir y para diferenciarse del resto de las mujeres que han sido abandonadas y han abandonado, como Fátima y Mónica. Sanmiguel hace evidente el valor de los recuerdos y la fuerza de la memoria gracias a los diferentes modelos descriptivos que he utilizado para darle contigüidad al espacio diegético referido. La referencia a estos modelos permite hablar de espacios idealizados donde se conjuga la armonía entre la mujer y su entorno; sin embargo, el contraste que se establece entre el espacio utópico y el espacio diegético recrudece las significaciones simbólicas y le dan contundencia a ambas historias.

Espacio metafórico: la alegoría de la frontera de género

Hasta ahora me he referido a espacios diegéticos que hacen referencia a un entorno urbano particular y a espacios de ilusión que enfatizan el paso del tiempo y los ciclos de vida de la gente a través de los recuerdos. Estos dos espacios antes referidos comparten algunos modelos de descripción espacial, sobre todo los lógico-lingüísticos, porque son los que le dan veracidad al espacio referido; en este caso, un espacio objetivo, incluso el de la memoria, porque aunque en tiempo presente ya no existan los recuerdos, conforman un espacio utópico que sigue latente en la subjetividad de los personajes.

Ahora bien, qué sucede con el espacio metafórico, cuáles son las características que debe tener un relato para analizarlo desde un espacio que sólo existe virtualmente debido a que es un constructo mental hilvanado

por la secuencia semántica de sus lexemas, donde, además, la interpretación que cada lector realice es fundamental para darle coherencia y unicidad al relato, pues con la imbricada "capacidad de significación sintética" de una metáfora se transforma la realidad en "una constelación de semas particularizantes" que "se halla contenida virtualmente no sólo en las áreas metaforizadas sino en la totalidad de los campos semánticos en interacción" (Pimentel, 2001: 91), como se observa en "Paisaje en verano", relato que se desarrolla en Ciudad Juárez, justo antes de que inicie el periodo vacacional, donde el tiempo se detiene para darle rienda suelta a los sueños de Cecilia, quien ansiosa espera el verano para dedicarse a la lectura, a andar en bicicleta, a contarse historias y a descubrir el mundo fronterizo.

Las metáforas y relaciones intertextuales que existen en este relato son tan evidentes como el título mismo: "Paisaje en verano", título no sólo de este relato sino de varios poemas, exposiciones pictográficas y demás alusiones a esta estación del año que tantos artistas han querido hacer suyo, encuadrándolo y dándole vida propia mediante la inscripción pictórica o tipográfica, tal como lo hizo en su momento Julián del Casal en su poema intitulado "Paisaje en Verano". La segunda impresión metafórica que salta a la vista es el *íncipit* del cuento: "—PARECE QUE VA A ESTALLAR —le comentó Cecilia a la Gorda Molinar", por la clara referencia que hace al ambiente festivo que se vive fuera de la escuela, a las altas temperaturas de Ciudad Juárez, al hartazgo que experimentan al final de un ciclo escolar y al advenimiento de la primera menstruación de Cecilia:

La música bullía en sus oídos cuando Cecilia y su amiga salieron a la calle. Antes de emprender el camino lanzó un vistazo al café estudiantil donde Daniel se empeñaba en perfeccionar las diferentes formas de exhalar el humo del cigarrillo: de marinero, de vuelta y media y otras. Por quinta vez esa mañana, la rockola tocó el éxito del momento, *Let it be*. Cecilia gozaba la disciplina relajada que permitía a sus compañeras pintarse las uñas de colores y a los

muchachos maldecir en voz alta y atreverse a desafiar las órdenes de los profesores. (75)

Un tercer elemento intertextual que sirve para darle veracidad al relato al ubicarlo en un espaciotemporal determinado (años setenta) es la alusión a la canción de los Beatles (*Let it be*, "el éxito del momento"), y a otros elementos, como la rockola del café estudiantil, donde Cecilia y su compañeros pasan gran parte de su tiempo mientras no están en la escuela y es quizás el lugar donde Cecilia, con doce años, se da cuenta que existe un mundo por descubrir más allá de su casa y de la secundaria, entiende que la tristeza de su madre no se debe a las ausencias e infidelidades del padre sino a la abnegación y a la falta de decisión para dejarlo. Siente que su cuerpo ya no es el mismo a pesar de que sigue siendo la misma niña inocente que, en un intento por retar a la autoridad, se burla de los maestros y prefiere andar sola el camino que la llevará a descubrir ese universo que seguramente no es el mismo que le han enseñado, por lo que constantemente recurre a contarse historias en una clara alusión metafórica que irrumpen el fluir de la acción, para darle entrada a otra realidad posible que, en este caso, transforma y sintetiza la realidad, como se puede observar en este primer relato (dentro del relato):

La señora Quintela, comadrona en un pueblo remoto, cruzaba el umbral de una pobre vivienda. Una mujer pálida y sudorosa que continuamente se humedecía con la lengua los labios resecos, acostada en un camastro de madera, sentía que empezaba a derramar los fluidos del alumbramiento. Horas más tarde, en las manos de la comadrona, el recién nacido se apagaba. De inmediato ordenaba traer dos palanganas, una con agua fría y otra con agua caliente. La mirada incierta de la madre seguía los movimientos de la señora Quintela, quien con el corazón puesto en el oficio, sumergía el cuerpo inerte del niño en una palangana y luego en otra... (76)

En este fragmento, como en uno posterior, el narrador irrumpe tipográficamente la acción lineal de la narración para darle entrada a las "travesías imaginarias" de Cecilia, en una clara simulación simbólica del espejo de la conciencia de la protagonista. Ambos fragmentos se refieren, de manera analógica, a dos situaciones relevantes del cuento: el primero se relaciona con una "comadrona" que enfrenta ciertos problemas para traer al mundo a un recién nacido que muere inmediatamente; y el segundo al suicidio de una mujer que se dispara cuando está de cacería junto con su esposo y otros amigos. La primera historia alude al alumbramiento de ese nuevo mundo que Cecilia está a punto de conocer, un lugar excitante, bullicioso, prometedor, místico, que está al límite de lo real y lo irreal; así como al paso de la infancia a la adolescencia. La segunda apunta a su madre que poco a poco va perdiendo el interés en vivir por el abandono de su marido:

Joaquín y Eloísa van con un grupo de amigos de cacería. Salen de Chihuahua en tres camionetas en dirección a la sierra... La primera noche hay felicidad. Se acuestan temprano impacientes por comenzar la matanza del día siguiente. Joaquín besa en la frente a Eloísa y ésta se retira a dormir. Nadie sospecha sus planes. A la siguiente mañana salen en grupos, pero Eloísa se pierde. Ninguno la extraña, ni siquiera Joaquín, antes de escuchar un disparo lejano, La buscan y la encuentran aproximadamente una hora más tarde. Eloísa está inconsciente, tirada en la tierra, tiene un agujero de bala entre el corazón y el hombro.

La sangre brota oscura, espesa... (84)

La función metafórica de estos dos fragmentos consiste en crear espacios diegéticos no reales que enfaticen, por un lado, la distancia que existe entre un discurso lógico y otro irracional; por el otro, debido al alto grado de significación simbólica que contienen, es posible advertir el valor icónico de los semas gracias a la impresión visual que producen los sentidos: "sentía que empezaba a derramar los fluidos del alumbramiento...", "La sangre

brota oscura, espesa..." Esta doble significación del espacio metafórico permite configurar, de manera virtual, ciertas descripciones que posibilitan la representación de una imagen que no guarda ningún referente racional con la realidad narrada; en este caso, los fluidos del cuerpo a los que se refieren ambos fragmentos coinciden en un punto que es el tránsito de la infancia a la adolescencia mediante el advenimiento de la menstruación, situación que es revelada casi al final del cuento:

El día era claro, demasiado claro. El sol incendiaba el follaje de los árboles, quemaba los techos de las casas a la orilla del camino. El aire caliente sofocaba las flores de los jardines, El celaje azul se desplegaba sobre la lengua de asfalto larga y gris que se perdía en el verdor de un plantío de algodón al fondo. En el centro de este paisaje de verano, montada en bicicleta Cecilia se alejaba hasta convertirse en una mancha rojiza y vibrante. (86)

Nuevamente el uso de metáforas hace referencia a que Cecilia tiene la regla un día de verano y con infinito placer palpa la mancha roja de su ropa interior, como tratando de descifrar el secreto de su propia existencia. Las vacaciones estivales han llegado, es tiempo de reposar, de andar por los calles de Juárez y de dejarse llevar por el calor de la excitación, de descubrir en la intimidad el encanto de saberse mujer, de perderse entre el follaje y el asfalto. Con el infinitivo del tiempo de la narración se consolida la reproducción de un espacio casi pictórico donde se dan cita varias isotopías semánticas que aluden a un modelo descriptivo espaciotemporal que transforma la deixis de referencia.

El uso de la isotopía semántica (que se relaciona con el *íncipit* del relato, "parece que va a estallar", gracias al efecto sinestésico de "el sol incendiaba el follaje") hace posible recrear un "espacio seudodiegeticó" que no es propio de la ficción sino de la narración metafórica, pero que altera el espacio diegético constituido debido a la repetición de los semas que

proyectan coordenadas espaciotemporales propias que trasforman el modelo funcional del relato. De tal forma, este complejo sistema de configuraciones descriptivas da lugar a lo que Pimentel define como "narración metafórica", debido a que el significado que se obtiene de la metáfora se refiera a un nivel lógico que organiza el texto y a un nivel lingüístico que le permite diferentes niveles de interpretación:

Dicho en otras palabras, el proceso de metaforización, en todas sus fases, puede transformar e informar un texto narrativo tanto en su textura verbal (por medio de metáforas aisladas y/o hiladas) como en su estructura (la organización y/o articulación de las secuencias narrativas acusa en estos textos las mismas fases y relaciones del proceso de metaforización). (Pimentel, 2001: 100)

El tema del cuento es una crítica a las relaciones heterosexuales que se establecen en la sociedad, y a los roles que juega cada individuo en esta situación: al hombre se le permite cualquier tipo de conducta desde niño, mientras que la mujer tiene que aceptar su condición de ser inferior y tolerar las faltas de respeto del hombre que pueden ir desde insultos hasta golpes, pasando por la infidelidad o la traición. También enfatiza que existen otro tipo de sujetos que no están contemplados en esta categoría y a quienes se les ha negado el derecho de vivir en sociedad pues son marginados por sus preferencias sexuales y, en el mejor de los casos, viven en el anonimato, en el peor, se prostituyen para hacerse presentes en la sociedad que los excluye. Esto se observa cuando Cecilia abandona la escuela por un problema que tiene con la maestra y decide explorar ese mundo desconocido que empieza en el centro de Ciudad Juárez, al límite de la frontera, donde se encuentran los restaurantes, burdeles y cafés que nunca cierran como *El Norteño*, al que entra guiada por el morbo de "su llamativa fachada azul turquesa y sus letras de neón que se encendían intermitentemente". En ese momento descubre el

ambiente profano de la frontera que la cautiva al grado de querer "agotar el mundo en un día", mediante el placer de rozarse con los cuerpos y entregarse a la contemplación sin recelo del "espectáculo humano" compuesto por los ilegales, los trasnochados, los pordioseros, las prostitutas, los travestis.

Los personajes de este universo fronterizo sucumben los límites sociales. En "Paisaje en verano", el travesti caracteriza una transgresión frontal con lo establecido por la pertenencia a un sexo "indefinido" para Cecilia. El travesti irrumpie de forma violenta la frontera de género a la que está acostumbra la protagonista, pues ella simplemente observa un cuerpo amorfó que se descubre ante sus ojos, en una clara alusión, por parte de la escritora, a un personaje de ficción que surgió en la época de oro de la radiodifusión mexicana en 1963: Kalimán. En el cuento, Kalimán es un travesti venido a menos que le pide un cigarro a Cecilia, quien primero lo confunde con una mujer y después de observarlo no puede evitar sentirse incómoda con su presencia:

—Dame un cigarro —ordenó sin retirar la mano del hombro de Cecilia; en la otra sostenía una vara larga a guisa de bordón.
 —No tengo señora —respondió la niña correctamente.
 —No soy señora —replicó con disgusto el hombre, que vestía pantalones muy holgados y calzaba enormes zapatos de trabajo.
 —Perdón; no fumo, señor.
 —Tampoco soy señor —aclaró impaciente la mujer, tallándose una pelambre rala que ostentaba los labios delgados.
 —La niña hurgó con la mirada el cuerpo que tenía enfrente, buscó algún indicio esclarecedor. En los pantalones descubrió viejas manchas de sangre y bajo la camisa garrieta adivinó los senos: frutos agostados pendientes del torso.
 —Si no es mujer ni hombre, ¿qué es usted? —preguntó maliciosamente.
 —Soy Kalimán —respondió con voz impostada. (79)

En la vida real, Kalimán es un personaje que existió en el imaginario

cultural de los mexicanos por mucho tiempo, fue un héroe de hazañas legendarias que se dedicaba a combatir las fuerzas del mal mediante el dominio de la mente sobre el cuerpo. Su nombre viene de Kali-ma, la madre Kali, o la madre obscura, la diosa que destruye para construir, representando las fuerzas creativas del renacimiento del universo y, por lo tanto, el destino de Kalimán es destruir el mal para que renazca el bien.⁶⁴ Sanmiguel, de manera analógica, utiliza este personaje para representar al antihéroe posmoderno que transgrede los convencionalismos sociales que se han construido a lo largo de la frontera de género y de las relaciones heterosexuales que excluyen a los sujetos que representan la alteridad como son los homosexuales, bisexuales, travestis y transexuales. También alude al renacimiento de una cultura híbrida que constantemente se deconstruye gracias al enfrentamiento con el otro, y a la representación de sí mismo como otro, en este caso como ese héroe que define el inicio de una sociedad posmoderna, y que simbólicamente está caracterizado por una mujer.

El efecto visual que produce el uso de un recurso intertextual como éste, además de ubicarlo en un espaciotemporal determinado (junto con los otros elementos que ya mencioné anteriormente), confirma que la metáfora tiene la peculiaridad de recrear espacios diegéticos (o subdiegéticos) no reales, pero con un valor icónico superior, pues a pesar de la compleja relación que se establece en la unidad formal del relato, la significación simbólica que se produce con el traslape de imágenes (Kalimán y transexual) consolida la referencia cruzada de una doble ilusión: la negación de un hombre-mujer que toma el nombre de un superhéroe en un antro de Juárez frente a la inocencia de una niña que no da crédito de la existencia de este ser asexuado. En este sentido, como afirma Pimentel: "La imagen del espacio proyectado ya no embona en una realidad propuesta como idéntica, sino que se proyecta

⁶⁴ Para más información sobre Kalimán se pueden consultar las siguientes páginas de internet: www.kaliman.com.mx / www.kaliman.net (Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2007.)

sobre la tela de fondo de otra realidad posible, dando a luz a una criatura híbrida y plenamente textual", como lo es el cuerpo (casi inerte) de un ser de "pelambrera rala", "labios delgados" y "frutos agostados".

Cecilia es un personaje característico, rotundo y complejo que reta la autoridad escolar y familiar en reacción a la posición que tiene como mujer en la sociedad, posición con la que no se identifica pues entiende que una mujer puede explorar, por sí misma, tanto el cuerpo de otros seres inimaginables, como el suyo, lo cual implica descubrir el cuerpo, sentirlo, masturbase, saberse plena sin necesidad de depender de un hombre. En este sentido, el reconocimiento que Cecilia hace de su cuerpo y de sus deseos se debe a que está consciente de que el cuerpo es el espacio de escritura donde quedan estampadas las huellas del devenir, de los cambios, de las transformaciones físicas y psíquicas, de los alcances y de las limitaciones. La forma de aceptar o negar el cuerpo femenino es lo que marca la diferencia entre las diferentes relaciones que se pueden establecer entre hombres y mujeres, y, evidentemente, Cecilia no quiere ser igual a su madre.

El resto de los personajes: la Gorda Molinar, los padres de Cecilia e incluso Daniel, el enamorado de Cecilia, son personajes típicos, simples y planos que sirven para enfatizar la caracterización de la protagonista gracias a la pasividad con la que enfrentan una vida sin complicaciones. En este sentido, el acierto de la escritura de Sanmiguel es la posición que toma con respecto a sus personajes, algunas veces los hace suyos, otros marca la debida distancia para impedir que se confundan con el deber ser femenino que ella transgrede. Sanmiguel escribe como mujer de las mujeres fronterizas, no necesariamente de aquellas que viven en la zona líminal, sino de las que siempre están al límite, incluso intertextual de su propia existencia.

En estos cinco cuentos ("Callejón Sucre", "La otra habitación...", "Las hilanderas", "Bajo el puente" y "Paisaje en verano") existen ciertos elementos

en común que responden a un estilo particular, propio de una escritura fronteriza fuertemente influenciada por la teoría de género, por el espacio (urbano, de la memoria y metafórico), así como por un conocimiento vivo de la frontera que se refleja en la caracterización de los personajes femeninos, en la construcción de los diálogos, en la descripción de los escenarios y del ambiente, y, principalmente, en el énfasis que pone la escritora en ciertos lugares (no-lugares) donde se desarrolla gran parte de la acción de este ciclo cuentístico como son el Callejón Sucre (no es casualidad que el título del libro aluda al callejón donde se encuentran los bares y prostíbulos de Ciudad Juárez), la frontera, el río Bravo, el café Norteño, entre otros. La recurrencia a estos lugares comunes permite que la dinámica interna, las relaciones que el lector va estableciendo entre los cuentos, los puentes que va tendiendo entre las historias, ponderen el conocimiento y la experiencia fronteriza de los diferentes sujetos que habitan la frontera, como los mendigos, los trasnochados, los cholos, los gringos, las prostitutas, los indígenas, las maquiladoras o los travestis. Casi todos son sujetos de segunda, marginados por la sociedad posmoderna y destinados a ocupar ciertos niveles en la nueva estructura económica.

La continuidad del modelo lógico-lingüístico es determinante pues es la que le da contigüidad espacial, no sólo a cada uno de los relatos de manera individual, sino también a todo el libro, gracias a que ésta se traduce en una continuidad geográfica que permite hablar "del aquí y del allá" y/o "de este lado y del otro lado" (de la frontera, del río, del puente, de la garita, entre otros términos que se utilizan para definir el tránsito fronterizo). Como también lo es el uso descriptivo del resto de los modelos que utiliza Sanmiguel para consolidar uno o varios espacios diegéticos que representen la realidad verbal y no verbal; así como la construcción inédita del referente, porque aunque se utilicen nombres propios para citar un lugar o un objeto, por ejemplo, ese lugar u objeto no existe más que en las significaciones culturales que el lector

le otorgue; por lo que la yuxtaposición de imágenes, la reiteración e iteración de semas, la disposición sensorial y la construcción de espacios temporales y dimensionales, entre otros, consolidan la percepción del objeto, en este caso del espacio, referido como tal en cada uno de los relatos analizados.

Los elementos narrativos más sobresalientes de la escritura de Sanmiguel son la descripción del ambiente y las escenas, la caracterización subjetiva de los personajes y la contundencia con la que hilvana las historias, aunque en algunos cuentos la consolidación de la trama es menos consistente que en otros debido a las trabas que la misma escritora, de manera inconsciente, se va poniendo al momento de estructurar la historia, como sucede en "La otra habitación (segunda mirada)", una historia compleja por las distintas relaciones que soportan a la protagonista, no sólo pasadas, también presentes y futuras, por lo que la narradora constantemente tiene que recurrir a las transiciones, retrospecciones y prefiguraciones dejando sueltos algunos hilos que distraen la atención del lector del desenlace: la relación sentimental entre Anamaría por Cony. Una relación que me da la impresión no está del todo trabajada, no sé si por la escritora o sólo por la narradora, porque al estar tan matizada la preferencia sexual de ambos personajes da la impresión de ser un amor idealizado.

La fragilidad como fuente de grandeza en Luis Humberto Crosthwaite

El ironista es un personaje esencialmente impuro, que se halla dividido y que debe a la vez censurar sus entusiasmos y callar sus agravios.
V.Kenneth Burke

El sujeto migrante ha adolecido de la fragilidad que le imputa la

comunidad estadounidense, fragilidad que se hace tangible en el momento de intentar cruzar la frontera, ya sea de manera legal e ilegal; así como cuando a través del insulto se le hace presente como comunidad minoritaria, pues se enfrenta con un sistema institucionalizado de racismo, explotación, inseguridad y violación de derechos humanos donde difícilmente se puede responsabilizar a algún sujeto en particular. Sin embargo, esta situación no es un impedimento para que los migrantes dejen de cruzar la frontera, o se desarrolle como conciudadanos en el país vecino, pues los sujetos transfronterizos y los sujetos chicanos han aprendido a reírse de su situación, a disimular, a transformarse, a no comprometerse y a poner distancia entre lo que realmente son y lo que quiere el otro que sean. Es decir, el hecho de cruzar la frontera México-Estados Unidos, por cualquiera de los estados y de las garitas (casetas de revisión) que existen a lo largo de ésta, implica, por parte de los migrantes mexicanos, un conocimiento previo de la situación, así como de la intención de los sujetos que están del otro lado, comúnmente llamados agentes de Migración y de Aduana, pues son éstos quienes permiten la entrada a las personas que no representan ningún riesgo para su país; por lo que el migrante ha aprendido a representarse a sí mismo ante los ojos del otro. Esta representación, de la cual ya he hecho alusión en los capítulos anteriores, tiene diversos matices, puede ser una representación física, discursiva, e incluso interpretativa, donde la intención es la misma: hacer menos doloroso el envite de cruzar la frontera, y disfrutar del “sueño americano” una vez que se tiene la ciudadanía. Muchos son los escritores que han utilizado esta situación para crear textos, algunos dramáticos, otros trágicos, y, los menos, irónicos. Si bien es cierto que la mayoría de los escritores de estas latitudes están comprometidos con los problemas sociales de sus comunidades, también lo es el hecho que pocos logran, mediante la ironía, redefinir la posición del migrante.

La ironía, entendida como disimulación, puede ser una actitud, ya

sea burlesca, ridícula, cómica, o uno más de los tropos que sirven para emitir opiniones de alto compromiso social, como se observa en la obra de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962), quien narra la vida desde la frontera más grande del mundo: Tijuana, donde la interculturalidad se hace presente en el lenguaje, las tradiciones y las nacionalidades. Crosthwaite anula los juicios morales del racismo a los que se someten los inmigrantes, sin provocar compasión o temor, para generar una sátira de su realidad fronteriza. Sus textos, casi siempre irónicos, transitan entre la novela corta y el cuento, fracturando la frontera entre uno y otro género. El trabajo de Crosthwaite es extenso —es el escritor que más libros ha publicado de los que conforman esta investigación—, entre sus obras se encuentran: *Marcela y el rey, al fin juntos* (cuentos, 1988), *Mujeres con traje de baño caminan solas por las playas de su llanto* (cuentos, 1990), *El gran pretendér* (novela, 1990), *No quiero escribir no quiero* (cuento, 1993), *Lo que estará en mi corazón* (historia oral, 1994), *La luna siempre será un amor difícil* (novela, 1994), *Estrella de la calle sexta* (cuentos, 2000), *Idos de la mente: La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (novela, 2001) e *Instrucciones para cruzar la frontera* (relatos, 2002).

Abarcar toda la obra de Crosthwaite implica dedicarle prácticamente una tesis completa, por lo que sólo analizaré *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002),⁶⁵ donde ejemplifica magistralmente un espacio de escritura irónico que transita libremente entre los juegos idiomáticos, textuales y psicológicos de los personajes transfronterizos que habitan cada uno de los once relatos que componen el libro, gracias a que el autor logra poner distancia entre lo que es y lo que debería ser la frontera Tijuana-San Diego, desde diferentes aristas que van de lo cultural a lo económico, pasando por el uso del spanglish y el narcotráfico, y contrastando la atmósfera fronteriza con la intimidad de los sujetos transfronterizos, mediante la utilización de

65 Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*, Joaquín Mortiz, México, 2002. Ésta es la edición de la que parto para elaborar el análisis. Para fines prácticos de esta investigación sólo pondré entre paréntesis la página en donde se puede consultar la cita.

diferentes recursos sintácticos, semánticos y pragmáticos.

En cada uno de los relatos del libro existe un matiz de la frontera que se debe transgredir y alguien que desea hacerlo. El sujeto transgresor, por lo general, se erige como el eiron griego que simula ser débil, frágil, inseguro y poco inteligente. Sin embargo, cuando se enfrenta con alzón, aquel listillo y presuncioso que aparentemente ostenta el poder, el eiron sale victorioso porque logra disimular sus objetivos y confundir a alzón (en una clara analogía de lo que sucede entre la migra y el migrante, por citar tan sólo un ejemplo de los que se pueden observar en el libro). En este juego de contradicciones, resulta victorioso quien se distancia de la situación, como lo hace Crosthwaite cuando se refiere a cómo viven la frontera, no sólo la geográfica, también la psicológica, aquellos seres que intentan transgredirla, pues la ironía se relaciona más con una función creativa y estética, que social, gracias a que se sitúa entre el escritor y su obra con la intención de explicarla.

Dado a que, desde mi punto de vista, la ironía es la figura retórica que le da contigüidad al espacio diegético referido, que, en este caso, así como en la obra analizada de Sanmiguel, es el espacio urbano de la frontera, pero visto desde dos latitudes diferentes (Ciudad Juárez y Tijuana) y abordado mediante perspectivas diversas (conceptual, metafórica, subjetiva o irónica), gracias a los recursos de los que se vale cada escritor/a para representarlo. En *Callejón Sucre* y otros relatos, por ejemplo, los elementos y modos descriptivos que conforman el espacio diegético de cada relato son tan evidentes que el número de interpretaciones es infinito. Situación que no es tan evidente en los relatos de Crosthwaite porque la descripción de los espacios está matizada por la ironía, debido a que el punto de referencia se oculta en la figuración, recurso retórico del que se vale el escritor para hacer más evidente el absurdo de exponer la vida al franquear la frontera entre países que mantienen vínculos económicos, sociales y culturales, pero que no han

sabido resarcir sus conflictos políticos; por lo que basaré el análisis del espacio diegético en *Instrucciones para cruzar la frontera* con base en tres niveles de figuración irónica: 1) sintáctico (uso de figuras que alteran la expresión lógica del discurso); 2) semántico (análisis del contenido, principalmente de la emisión de opiniones con un alto compromiso social, pues es uno de los rasgos característicos de la obra de Crosthwaite); 3) pragmático (consumación de la ironía mediante la recepción, interpretación y entonación).

Instrucciones para cruzar la frontera está dividido en dos partes, la primera se titula *Recomendaciones* y la segunda *Zapatistas en la playa*. *Recomendaciones*, como el nombre bien lo indica, se refiere a lo que debe hacer y no hacer el migrante, el turista, el sujeto transfronterizo que desea cruzar la frontera México-Estados Unidos. Este apartado se subdivide en nueve relatos o historias cortas que abordan la frontera como el no-lugar, el espacio con el que no se tiene ningún referente, recuerdo, experiencia y en el que se está de paso. De estos nueve relatos sólo analizaré cinco: "La fila" narra la experiencia de una persona que desea cruzar la garita en automóvil, cuyo tiempo de espera puede exceder las dos horas, por lo que le da oportunidad al narrador de describir minuciosamente, a manera de introspección, cómo se entretiene observando a los otros en esa larga fila hasta que llega a la caseta de control. "La silla vacía", escrito como obra de teatro, es el eufemismo de una sesión de terapia gestalt donde uno de los personajes es la frontera, no como concepto, sino como sujeto. "El largo camino a la ciudadanía" describe en diecinueve pasos cómo algunas personas, desde que son pequeñas, anhelan conseguir la nacionalidad estadounidense y, una vez que la tienen, los recuerdos de la patria perdida los rebasan. "Muerte y esperanza en la frontera norte" inicia con la narración de la travesía de algunos migrantes que son guiados por los "coyotes" para cruzar la frontera por el desierto, quienes a mitad de camino, ya estando en Estados Unidos, flaquean por el cansancio y las condiciones climáticas. En este punto termina

la narración y el final de la historia se deduce de varios supuestos recortes de periódico que comunican el desenlace de la travesía de dichos migrantes. El último texto, "Mínima historia" es un narco-cuento escrito como storyboard, donde los hechos se narran en cuadros.

Nivel sintáctico: desvío del referente discursivo

Mostrar el uso de los recursos retóricos de los que se vale Crosthwaite para construir sus historias es el primer nivel de análisis porque a partir de éste se desembocan los dos restantes, debido a que en todo momento están presentes, en los relatos seleccionados, las connotaciones de simulación y figuración irónica; por lo que hacer evidente el desvío del código comunicativo del que se vale el escritor para alterar las expresiones lógicas, mediante diferentes variantes retóricas (que van desde la antífrasis hasta el narrador no fidedigno, como se verá más adelante), de los contenidos de un alto compromiso social, como es la denuncia de las vejaciones a las que se someten los migrantes por parte de las autoridades estadounidenses e incluso mexicanas, es indispensable para que el lector pueda interpretar el contraste que produce dicha figuración en el texto y darle validez a la construcción irónica del discurso.

Asimismo, es importante mencionar que la escritura de Crosthwaite es tipográficamente muy visual; es decir, no sólo recrea los lugares, también reproduce las fronteras que transgreden a sus personajes, y a él como escritor, mediante el uso de diversas técnicas tipográficas, en un claro afán de distanciarse de lo que está escribiendo, para que lo objetivo y lo subjetivo de la situación narrada se difumine en la escritura y se enfatice la ironía. La utilización de este recurso tipográfico también permite cierta libertad de acción entre aquellos que prefieren pasar desapercibidos, anónimos, como

el migrante representado desde la *eironie*; salvo que, en este caso, el autor es ética y estéticamente responsable de usarlo con discreción e inteligencia para evitar caer en la burla o el descredito. Estas transgresiones incluyen las viñetas que ilustran los títulos de cada uno de sus relatos, las cuales están elaboradas a manera de negativos de fotografías; las gruesas líneas negras que dividen el cuerpo de algunos textos; la numeración cronológica ascendente y descendente con la que evidencia los pasos para conseguir la ciudadanía estadounidense; los textos escritos en dos columnas, entre otros recursos tipográficos que van desde el mero dibujo hasta el diseño editorial.

Con las *Recomendaciones*, primer relato del libro escrito en segunda persona y en presente, el narrador protagonista establece desde el inicio un diálogo personal con el lector, y, gracias a la familiaridad con la que habla, logra cierta complicidad entre ambos. En una primera instancia, el narrador intenta disuadir al lector de cruzar al otro lado, y, en caso de no lograrlo, enlista siete puntos (destacados con viñetas) a considerar cuando se esté cruzando la frontera como tener claro el objetivo del por qué deseas hacerlo: "Debes ingresar al país vecino porque vas de compras (cuando hay especiales en las tiendas departamentales), para lavar tu ropa sucia (porque las aguas allá son más pulcras), para ir a Disneylandia (el lugar más feliz del mundo)"; entre otros que no comprometan la situación de los vecinos. "Nunca debes decir que vas a trabajar o que vas para quedarte" (9).

El texto está escrito como si fuera una receta de cocina: de manera sencilla y clara. No existe una trama como tal y no registra una acción, sólo la recrea con la inserción de diálogos, por lo que tampoco existe un desenlace. Es un texto expositivo, donde el protagonista describe la actitud, las pretensiones, los motivos de los migrantes y de los guardias que custodian la puerta fronteriza, pero nunca describe esa línea divisoria, sólo menciona que para cruzarla "se requiere de un esfuerzo intelectual" que implica estar

consciente que "las naciones tienen puertas que se abren y se cierran" (9), y sus policías tienen el derecho de admitir o negar la entrada a aquellos sujetos que irrumpan su estabilidad. Este análisis sistemático del comportamiento que debe asimilar el sujeto periférico o el migrante ilustra cabalmente la situación que se vive en la frontera con una sonoridad irrisoria, producto de una escritura flexible e intertextual que denota un claro ejercicio posmoderno de lo que significa, en términos reales, la frontera: algo que está para transgredirse.

La actitud cínica del narrador es un claro ejemplo de lo que Slavoj Zizek retoma del "sujeto cínico" de Peter Sloterdijk (*Crítica de la razón cínica*), en el *Sublime objeto de la ideología*, explica que: El "sujeto cínico" es aquel que "está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara" (Zizek, 2001: 56). En este relato, el sujeto que enuncia las "recomendaciones" vive al margen de las dos fronteras: es el migrante mexicano que se somete al escrutinio de otro sujeto que está dominado por el "dogmatismo fanático" de ejercer su labor "en nombre del supremo Bien" y aún así persiste en cruzar al otro lado haciéndoles creer a los guardias estadounidenses que son "omnipotentes":

Al enfrentarte a uno de estos guardianes (Aduana o Migra), debes llevar el pasaporte en mano y la mente en blanco. Lo más apropiado es estar convencido de que ellos son seres omnipotentes, deidades, césares caprichosos de arrojarte de su imperio. Lo mejor es entregarte a sus designios, por más absurdos que éstos te parezcan. (11)

Sloterdijk va más allá y denomina, según Zizek, *Kinismo* a esa posición cínica que asume el sujeto, la cual consiste en rechazar la cultura oficial por medio de la ironía y el sarcasmo: "el procedimiento kinico clásico es enfrentar las patéticas frases de la ideología oficial dominante —su tono solemne, grave— con la trivialidad cotidiana y exponerlas al ridículo, poniendo así

de manifiesto, tras las sublime *noblese* de las frases ideológicas, los intereses ególatras, la violencia, las brutales pretensiones de poder". Aunque, posteriormente, Zizek afirma que "el cinismo es la respuesta de la cultura dominante a su subversión kínica" (Zizek, 2001: 57), lo que, desde mi punto de vista, se vuelve un círculo vicioso. Finalmente, cada cultura asume roles que les permiten convivir con las otras. Quizá el meollo del asunto esté en la definición de los medios que utilizan para hacer valer su ideología; por lo que, siguiendo a Zizek: "La distancia cínica es sólo un camino —uno de muchos— para cegarnos al poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, aun así lo hacemos" (Zizek, 2001: 61).

Cabe mencionar que la actitud kínica antes referida dista, en lo literario, de la ironía como tropo o figuración. Si bien es cierto que ambos términos parten de una postura ideológica, también lo es el hecho que el *kinismo* no puede utilizarse como figura retórica, mientras que la ironía es uno de los elementos estilísticos más representativos en la obra de Crosthwaite, y la utiliza para ejemplificar ciertas actitudes (xenófobas, corruptas, incluso cínicas) de los actores de ambas partes de la frontera, pues comprende perfectamente cómo funciona el sistema migratorio y cuál es la actitud de los migrantes. Es así como la ironía no intenta poner en ridículo al otro, sino que permite decir o negar algo alterando el código comunicativo. Ciertamente, la escritura de Crosthwaite va más allá del simple hecho de exponer el acto de pasar al otro lado, también cruza su propia frontera: juega con los tiempos, invierte el orden cronológico de los hechos, las voces o las diferentes versiones de lo que significa brincar la línea, que no siempre es geográfica.

"La fila", es, a mi parecer, el relato más representativo de la figuración irónica que existe en el libro, pues desde el título mismo se observa la distancia que establece el escritor con respecto a su crónica, e incluso da

por sentado que el lector, en algún momento, se ha formado en una fila, ya sea para entrar al cine, en el supermercado, en el aeropuerto, en el tren, y lo hace cómplice de su narración. "La fila" es un texto que cuenta con las condiciones necesarias para decir lo que no se quiere decir, para ocultar el significado real de las implicaciones léxicas, gracias a que en éste se pueden observar las variantes retóricas de la ironía con más claridad. A continuación utilizaré algunos ejemplos para mostrar las figuras retóricas de las que se vale Crosthwaite para provocar la ironía:

Antífrasis y paradoja: "Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país. Es algo natural, cosa de todos los días. A mi izquierda, una familia en una vagoneta nissan; a mi derecha, un gringo de lentes oscuros en un mitsubishi deportivo. Por el retrovisor veo a una muchacha en un volkswagen. Adelante, un toyota. Vamos a salir del país y es algo natural, cosa de todos los días" (15). La antífrasis pone en evidencia el valor negativo de hacer una fila, mediante la reiterada afirmación de su naturalidad; mientras que la paradoja consiste, ubicándola en el contexto del relato, en el absurdo de tener que salir del país, como un evento cotidiano, para ir de compras, de paseo y, sobre todo, para ir a trabajar. Claro está que esta paradoja pueda no serlo para quienes están acostumbrados a vivir entre un país y otro. En este fragmento sí existe un elemento de ubicuidad que permite bosquejar la posición del conductor con respecto a los otros, con base en un modelo dimensional de descripción que lo ubica en el centro, entre un nissan (izquierda), un mitsubishi (derecha), un volkswagen (atrás) y un toyota (adelante); a su vez, todos ellos están circunscritos por otros tantos autos que también intentan cruzar la frontera.

Lítote y Analogía: "Algunas personas salen de su automóviles y miran hacia la puerta. El paisaje se evapora. ¿Qué nos está deteniendo? A lo lejos,

nada responde a nuestra pregunta, sólo el calor que nos abraza y nos abrasa" (15). El hecho de preguntarse qué detiene a los automovilistas que intentan cruzar la frontera da lugar a la lítote debido a que la presunta ignorancia en la que incurre el sujeto que cuestiona y, a su vez, espera una respuesta, como un designio divino, que le permita entender por qué es tan tardado cruzar al otro lado, sólo magnifica la realidad contada: la desesperanza de muchos de estar tan cerca de la frontera y no poder cruzarla. La analogía, por su parte, hace alusión a una situación que ya comenté en el análisis de "Bajo el puente" de Sanmiguel, y es, precisamente, a los tres niveles del espacio representando que guardan una significación simbólica con referentes culturales y religiosos como son la tierra prometida, el paraíso perdido y el infierno. En este caso, la tierra prometida se encuentra cruzando la puerta; el paraíso perdido vuelve a ser el lugar de origen y el infierno es justo el momento en el que se encuentra en esa larga fila donde el calor los abrasa, como si ardieran para pagar sus pecados.

Metáfora: "El tiempo se marcha. Nos deja solos en medio de esta laguna, naufragos y olvidados. La familia del nissan es la primera en mostrar síntomas de desesperación. Una niña llora inconsolable adentro de la vagoneta. Sus hermanos y papás tratan de clamarla" (16). En este caso la metáfora tiene espacial significación simbólica en la deixis de referencia pues alude a esa tierra de nadie en la que se convierte la fila, y en la que esperan cientos de conductores, donde el tiempo no se detiene, sigue su curso, y las personas se sienten a la deriva, pues no pueden avanzar ni para atrás ni para adelante, sólo les queda esperar sentados en ese fluir de gente y autos a que pronto alguien los rescate, ya sea dándoles el paso o haciéndoles más ligero el trayecto. (La espera para cruzar la frontera en auto puede tardar, en horas pico, más de dos horas.)

Lítote: "De pronto, ante la maravilla de conductores y pasajeros, la fila

del gringo se mueve unos centímetros. Eso nos despierta, nos da ánimo, nos llena de esperanza. Parece que la puerta ya no es un objeto distante, parece que alguien pudiera estirar el brazo y tocarla" (16). Atenuar la intención de franquear la frontera se hace presente mediante la negación de ésta como un objeto inalcanzable en el momento de afirmar que cualquiera que estire el brazo la puede tocar, situación que no es tan simple porque una vez en la frontera es necesario pasar por la escrutadora mirada de la migra. En este sentido, la presunta ignorancia del conductor se debe a la impropiedad del tono, aunque con el uso de los sentidos (estirar el brazo para tocar la frontera) el espacio que separa al sujeto de su destino parece que se reduce por el sólo hecho de visualizarla, situación que no es tan evidente al principio del relato, pues el conductor da la impresión de estar rodeado simplemente por carros que niegan la existencia de la garita fronteriza, por el simple hecho de que no la alcanza a ver.

Hipérbole, metáfora y reticencia: "El Toyota delante de mí es el segundo en dar muestras de angustia. Intenta salirse de nuestra fila e invadir la del gringo. Es un acto loco que se topa con la furia de otros carros. Piso el acelerador para adelantarme hasta un punto que le impedirá retroceder. El gringo no conoce la misericordia y le tapa el acceso. El Toyota se vuelve una isla. Lo conduce una mujer. Parece que no entiende. No sabe qué hacer, Intenta regresar, no puede. Nuestra fila sigue su camino. No estoy seguro: creo que ella se lo merece por abandonar nuestra fila: no estoy seguro: creo que su acto fue como una traición, digna de castigo: no estoy seguro" (16). La hipérbole se hace patente en la adjetivación del comportamiento del gringo, es un exceso afirmar que "no conoce la misericordia". La metáfora se refiere a la mujer que abandonó la fila, pues nadie le cederá el paso, por lo que se ha de quedar varada en un punto donde no podrá llegar a la frontera. La reticencia hace alusión a que el conductor evidentemente no sabe si dejarla pasar o dejarla ahí, por lo que el oyente debe asumir su propia

conclusión sobre la conducta inmediata del conductor.

Narrador no fidedigno: "Estoy tratando de recordar por qué estoy aquí, saliendo del país. Otro claxon lejano. Puedo ver a mi alrededor que algunas filas comienzan a moverse. La niña sigue llorando inconsolable. Su familia la ignora" (17). Anteriormente el conductor afirmaba que salir era cosa de todos los días, ahora, con la asfixia de la espera, y viendo lo que le falta para cruzar la frontera, se retracta diciendo que no sabe por qué debe salir del país ni por qué está ahí. Nuevamente el uso de los sentidos, sobre todo de la vista, hace plausible la descripción del espacio, tomando como base el lugar que ocupan los otros carros, con respecto al conductor protagonista, en la fila y la distancia que los separa de la frontera.

Antífrasis y reticencia: "¿Quién está en el umbral? Imagino al guardián con su uniforme azul, decidiendo quién es virtuoso, quién es maligno, quién entra a su país, quién se regresa. Aún no lo puedo ver; sin embargo, su presencia cercana inunda el ambiente mientras el calor, el calor" (18). El hecho de afirmar que el guardián sabe distinguir entre un virtuoso y un maleante, polemiza la afirmación, al poner en evidencia el valor negativo del poder que asume la migra para decidir quién pasa y quién no en un país supuestamente libre. Mientras que la intención expresiva de interrumpir los pensamientos del conductor, haciendo plausible el calor que sienten en ese momento, para dejar inconclusa la oración, le da significación a la reticencia.

Hipérbole: "Tres hileras a la izquierda, unas mujeres se pelean, se jalan el cabello, se golpean. La gente ríe, las motiva a continuar con el pleito. Un niño ladra desde el carro de una de ellas. Ladra como loco, como niño, como perro, ladra. Es gracioso, muy gracioso, y mis manos no dejan de sudar" (19). La excesiva artificiosidad de la pelea de las mujeres se enaltece con la exuberancia verbal del protagonista cuando alude a los gritos del niño como

ladridos de perro, incluso comparándolo con un loco o con un niño-perro.

Narrador no fidedigno: "Faltan cuatro, faltan tres. Casi estoy ahí. ¿Dónde está mi pasaporte? Mi pasaporte. ¿Lo perdí? A través del retrovisor, el gordo del Renault parece mostrármelo con sorna. Míralo, míralo. ¿Lo tiene en la mano? Veo que enciende un cerillo, veo el fuego, se ríe por encima de nosotros. Nos cubre un largo silencio largo. Un carro, otro carro. El silencio es eterno, desmedido. Observo a mi alrededor, observo arriba, abajo. Mi pasaporte está en el piso. Aquí está el pasaporte" (20). En este caso el personaje cede a su angustia y hace creer que en verdad le han robado el pasaporte, cuando en realidad muestra sus limitaciones como responsable del relato. Este caso, la distancia que lo separa de la garita es mucho más clara pues se mide con el número de carros que van adelante de él, logrando la continuidad del espacio diegético referido desde el inicio del relato, ya que el movimiento en la acción narrativa es evidente gracias al modo descriptivo de los sentidos del que se vale el narrador para dar la ilusión de que el conductor protagonista logra llegar a la frontera.

Éstos son sólo algunas de las variantes retóricas de la ironía que se pueden encontrar en este texto (y en los demás relatos) que permiten contrastar las palabras con lo que éstas significan en un contexto determinado. Esta ambigüedad del lenguaje hace plausible la falta, incluso el desconocimiento, de urbanidad, de civilidad, por parte de la gente que a diario se enfrenta en esta larga fila. Aunque, en un sentido más amplio y abstracto, estas faltas son resultado de una relación viciada, donde de un lado de la frontera (México) la ciudadanía está acostumbrada a infringir las leyes, mientras que en el otro (Estados Unidos) la gente vive sometida a la autoridad (llámese migración o aduana), por lo que el miedo a enfrentarla se hace evidente en el estrés y la angustia que provoca la espera.

Dejar el análisis de este relato al nivel de las palabras resulta insuficiente, pues al final del mismo el escritor da un giro en el tono de la narración, incluso en la situación, determinado por una transgresión tipográfica (irrumpe el texto con una gruesa línea negra) que hace plausible la presencia del alter ego del narrador. Si bien es cierto que desde el principio del relato es evidente que el escritor recurre al monólogo interior directo, pues gracias a éste logra la transposición de imágenes, que parecen no tener orden, con una escritura automática, incluso podría decirse caótica, que sirve para conseguir el efecto irónico; también lo es el hecho que la simulación del fluir psíquico del personaje se hace más incoherente conforme avanza en relato, en una clara alusión a la ansiedad que genera estar sentado en un auto bajo el rayo del sol durante varias horas para entrevistarse con los guardias que decidirán si eres apto o no para entrar a su país. En consecuencia, al final del texto este fluir psíquico raya en la perturbación y el personaje claramente se observa alterado, por lo que cuando el policía migratorio le pregunta "Where are you going?", él sólo se limita a imaginarse un oasis en medio de ese desierto, que se refleja a través del verde de sus ojos, pasando de la prosa a la lírica:

Espera
Mira los ojos del guardián
Asómate
Ahí encontrarás un amanecer sin ruidos y una casa junto al mar
¿Lo ves?
Si te acercas, por una de las ventanas podrás ver el interior de esa casa
Fíjate bien
¿Puedes mirarme? (20)

El monólogo continúa hasta el final del texto. En un momento posterior es interrumpido nuevamente por el guardián que le pregunta "What are you bringing from Mexico?", pero él no responde pues la fuga de imágenes persisten en su cabeza, ahora representadas por la mujer que lo sacará de

ese lugar y lo llevará de vuelta a casa; este efecto se logra con los signos de puntuación, pues el uso irregular los signos de puntuación le hace creer al lector que se enfrenta a un desordenado fluir psíquico, donde un pensamiento interrumpe a otro y la voz del narrador se confunde con la del conductor; mientras que al no existir un punto final que cierre el texto, evidencia el final abierto del relato:

A lo lejos descubro a la mujer que me ama
 Ahí viene, por la playa
 Es hermosa, ¿verdad?
 Se acerca, se sienta a mi lado
 Mira, mira sus manos en mi cabello; sus manos en mi cara
 Dice que todo estará bien: tranquilo, tranquilo, todo estará bien
 No tengo palabras
 Sólo silencio
 Un silencio largo y placentero
 Miramos las olas durante un rato
 Luego nos levantamos y regresamos a casa (21)

Una hipótesis de este final incierto y abierto consiste en que el personaje no cruza la línea, sino que prefiere regresar a ese lugar cálido que le provee la amada, que también podría ser la tierra, la nación, pues está consciente de que estando en el otro lado la dinámica social cambia y se enfrenta con una sociedad fría, tecnologizada, respetuosa de las leyes (pero me refiero a un falso respeto, porque el miedo a ser castigados por la autoridad es lo que prevalece en esta dinámica). En este texto, Crosthwaite logra que los sentimientos sean referidos con palabras-conceptos, por lo que la subjetividad del personaje se consolida gracias a un escrupuloso manejo de la gramática, además del empleo de los recursos retóricos ya mencionados. En este sentido, el uso de la primera y segunda persona descolocan al lector, pues cuando el personaje habla en primera persona el lector es cómplice de su padecer, pero cuando habla en segunda persona se siente ajeno a la narración, confirmando así

que lo que está leyendo es en realidad pura y mera ficción.

Otro elemento importante es el tiempo en que está escrita la narración: el presente permite que el tiempo de la narración sea simultáneo al tiempo de la acción (cuando en realidad se sabe que es anterior), y hace evidente la situación lingüística discursiva que enfatiza el comentario existencial (mediante el uso de verbos existenciales) que alude al comportamiento subjetivo del personaje en dos niveles: la ansiedad que le provoca cruzar la frontera y la serenidad que le da la presencia de su amada. En ambos casos, el modelo descriptivo de los sentidos es el que da lugar a una doble deixis de referencia: la fila y la playa; el espacio real y el espacio de ensueño (de melancolía e incluso de añoranza). La conjunción de ambos espacios da veracidad al hecho de cruzar la frontera.

Nivel semántico: sentido no explícito del mensaje

Analizar los siguientes dos relatos desde el nivel semántico me permite diferenciar dos valores de significación fronteriza en el discurso crosthwaiteano: “Una silla vacía” enfatiza la subjetividad no sólo del personaje sino también del relato al ubicarlo en una terapia gestalt, lugar propicio para acentuar la transgresión de la frontera, situación que da pie para establecer relaciones intertextuales de diferente aproximación teórica; en este caso desde “La caverna” de Platón, pues considero que la construcción semántica del relato me permite establecer algunos puentes entre ambos textos para exemplificar la representación del fluir psíquico de la conciencia en el que incurre el narrador. Por su parte, en “El largo camino a la ciudadanía”, también es evidente la referencia subjetiva al personaje que anhela la ciudadanía estadounidense, salvo que, en este caso, el discurso como tal alude a la contradicción entre el querer ser y el deber ser, gracias a la distancia irónica

que separa al protagonista del "sueño americano" y de la melancolía del lugar perdido.

"Una silla vacía" es un relato escrito a manera de obra de teatro que simula una sesión de terapia gestalt que consiste en que el paciente visualice el problema enfrente de él, sentado en una silla vacía, y que exponga su malestar. El texto está escrito en diez actos y, a diferencia de los cuentos dialogados, está escrito con parlamentos antecedidos por el nombre de los personajes cuyo objetivo es dramatizar y hacer valer lo que se dice y, en este caso, lo que no se dice. Crosthwaite recurre a la dramatización para darle vida a un término del que se habla mucho y generalmente de manera peyorativa por lo que convierte a la frontera (FNT) en un personaje que defiende su postura y se afirma como un concepto *a priori* a la identificación de sí mismo. Es decir, el origen de la frontera como actualmente se conoce deviene del mundo de las ideas de Platón.

Para explicar esta postura debo hacer referencia al mito de las cavernas de Platón y compararlo con la situación que se presenta en este texto, pues en ambos existe la necesidad de liberarse. En el caso del mito, liberarse de la esclavitud, de la oscuridad, de la ofuscación mental que producen las sombras de los hombres que caminan libremente y que se proyectan en las paredes de la caverna gracias a la luz de la hoguera. En el caso de este texto, ZZZ intenta liberarse de la barrera que lo limita, una apariencia que también nubla su existencia y sus sentidos:

AAA: Bien. Me estabas diciendo que...

ZZZ: ...que la vida me presiona, que siento una barrera, una Frontera que me delimita.

AAA: Bien. Háblame de esa Frontera.

ZZZ: Te dije que es imaginaria, que no puedo hablar de ella.

AAA: ¿No puedes hablar de lo imaginario?

ZZZ:... (80)

La única forma que tienen los esclavos para liberarse es superando el dolor que supone dejar de vivir en el mundo de las sombras para vivir en el mundo inteligible de las ideas, del conocimiento, de la ciencia, de lo objetivo. ZZZ, por su parte, sólo podrá liberarse de su frontera cuando haga plausible el conocimiento de esa apariencia que tiene como cierta. Es decir, en el momento que llame a las ideas por su nombre y deje de engañarse a sí mismo, en ese momento podrá ser libre. En ambos casos es necesario que alguien más haga ver que lo que se tiene por cierto no es real, en el caso del mito es el filósofo, en el caso de ZZZ es su terapeuta: "AAA: En esa silla, delante de ti. Imagina a la Frontera. Quiero que la veas, que la sientas, que le hables. ¿Puedes verla?" (81).⁶⁶

En el segundo acto, a través de un monólogo interior directo, ZZZ recuerda que conoció a la "Frontera" cuando él "era un niño solitario" y ella "una Frontera solitaria". Ambos estuvieron juntos hasta la adolescencia, pero cuando ZZZ sintió la necesidad de independizarse, de salir con mujeres, de enamorarse, la Frontera se lo impidió. ZZZ, agobiado por los recuerdos de la mujer castrante que lo reprende en la mente, no duda en reprocharle el dominio que ejerce sobre él. En el tercer acto, AAA interviene para ubicar la problemática de ZZZ en términos reales y lo disuade de llamarla Frontera o barrera, pues el término en sí mismo lleva implícito la necesidad de transgredirlo. ZZZ arremete contra AAA pues su Frontera no tiene significados diferentes a los antes mencionados y lo único que intenta es "llamar a las ideas por su nombre" (83). AAA lo invita a continuar con el diálogo, pero ZZZ no acierta a decirle nada más, pues Frontera se ha esfumado dejando "la

66 Este verso desde afuera de uno mismo, de verse como bufón en un mundo ficticio donde el drama convive con la comedia exasperando al autor que duda de su propia existencia es el análisis subsecuente de la ironía, donde autores como Shopenhauer, Kierkegaard, Bergson y Baudelaire, manifiestan explícita o implícitamente en sus obras las interrogantes sobre "lo cómico, la risa, sus causas y su relación con los procesos de la razón" (Ballart, 2002: 87). Kierkegaard, fiel a la influencia socrática y romántica, va más allá a la hora de referirse a la ironía, más que como un concepto cómico, se refiera a ella como (1) una forma de acceder al conocimiento, (2) y una forma de cuestionar su propia existencia.

silla vacía". El diálogo entre AAA y ZZZ se vuelve absurdo, casi como aquellos de *Esperando a Godot*, donde los protagonistas sólo divagan. El psicólogo retoma el control de la sesión y logra que ZZZ ocupe "la silla vacía" y se ponga en el papel de la Frontera (FNT) para revertir sus reproches y encontrar el meollo de la situación.

En el cuarto acto aparece en escena FNT, gracias a que AAA le solicita a ZZZ que se ponga en el lugar de la Frontera y escuche lo que tiene que decirle, es decir, que ocupe la silla vacía. En este punto se observa un juego de espejos y un intercambio de posturas, donde lo ficticio deja de ser real y se le da vida. FNT enjuicia a ZZZ, primero duda de la práctica y cuestiona a AAA sobre las ganancias que obtiene en caso de que lo haga hablar. Finalmente AAA logra convencerlo y, en un primer momento, FNT se siente agredido y trata de hacerle ver a AAA que en realidad el único responsable de la zozobra de ZZZ es él mismo. El diálogo continúa, AAA no puede aceptar que sólo existan fronteras imaginarias e intenta comprender la acepción de FNT, quien afirma que "Frontera" es un nombre más de los que ZZZ le ha puesto: "Empezó a llamarle así cuando comprendió que su vida no funcionaba" (88).

A partir del quinto acto la terapia se convierte en un cuadrilátero, ZZZ y FNT se confrontan en un espectáculo visceral de personalidades múltiples, donde el árbitro sólo atina a mencionar que la confrontación es el medio correcto para solucionar los problemas. En el noveno acto, ZZZ, agotado por la imposibilidad de infringir la Frontera móvil que le impide seguir a delante con su vida, deja para otra sesión la práctica transgresora, simulando un falso desenlace. Si el texto terminara en este punto, cuando finaliza la sesión, la trama sería inocua pues el escritor sólo estaría reproduciendo una situación real. Sin embargo, como se observa en el décimo acto, una vez que ZZZ se ha ido, FNT le comunica a AAA que tiene un secreto que nunca le ha dicho a ZZZ y

lo quiere revelar. AAA se limita a decirle que se lo diga "a la silla vacía". El final abierto de este texto da la posibilidad de conjutar varias hipótesis sobre lo que FNT tiene que revelar a ZZZ, una de ellas podría ser que ZZZ es el personaje imaginario que FNT ha creado pues el miedo a salir de los límites lo paraliza a tal punto que prefiere responsabilizar al mundo de las sombras, antes de salir de la caverna en la que está preso. Este desdoblamiento del yo hace plausible que el uso de la palabra incurra en un juego de significados, gracias a que muchas veces utilizamos palabras para decir lo que no queremos decir, en un claro afán de ocultar nuestros verdaderos sentimientos, emociones o temores.

En este cuento Crosthwaite juega ingeniosamente con los conceptos y con los sucesos reales pues, al vivir la frontera física y psíquica, no pretende disuadir al lector de su existencia ni hacerle creer que transgredirla es la solución. Simplemente lo lleva de la mano por los recovecos conceptuales de la frontera, destruye sus implicaciones psicológicas y lo hace responsable de sus propios límites. El espacio diegético que se advierte en este relato está dado por el modelo descriptivo dimensional, pues la constante alusión a un lado u otro, en frente de la silla o en el lugar de la silla, quebrantar o no la frontera, acerca al lector a una triple deixis de referencia: la del paciente que intenta deshacerse de sus barreras impuestas y la de la frontera física, pues sólo en este relato existen varias descripciones de ésta como tal que se pueden interpretar de diferente forma e incluso desde perspectivas distintas, gracias a que cada uno de los personajes de este diálogo hacen alusión a la frontera. Entonces, la triple deixis de referencia se hace patente en cómo cada uno de ellos entienden los límites, según el lugar desde donde lo analizan. Por ejemplo, ZZZ, habla desde su propia experiencia:

ZZZ: Ya lo sabes. Te conozco desde hace años, de la infancia. Tengo una memoria vaga de nosotros en el jardín de mi casa. Yo era un niño solitario. Tú

eras una Frontera solitaria. En ese tiempo eras mi Frontera favorita, no conocía otra... Eras una demarcación, pero deseabas ser como yo. Fuimos adolescentes y tuvimos las mismas experiencias, los mismos descubrimientos. Entonces yo necesité libertad, querí espacios más amplios para desenvolverme. (Siempre he necesitado libertad. Autonomía.) Ahí fue cuando sentí por primera vez tu autoridad. Y traté de revelarme... Eras una frontera inflexible y por más que te insistiera no lograba que me soltaras, no podía ir más allá del perímetro que marcabas a mi alrededor. Pensé que eras mi amiga, pero querías de mí algo más que mi amistad. Me restringías. No me permitiste amar a esa mujer, ni a ninguna otra. (82)

Una experiencia de límites autoimpuestos producto del miedo que produce enfrentarse a una realidad que, a la vez, lo cobija, lo seduce y lo restringe. Este primer punto de referencia desde el que se aborda la frontera es propiamente subjetivo, pues como se puede observar en el fragmento, el fluir psíquico de la conciencia del paciente nos lleva por un recorrido cronológico de su vida que va desde la infancia (momento en el que aparece la frontera) a la edad adulta, aludiendo a que el tiempo es un factor determinante en la configuración de un concepto que marca el devenir de la gente, porque si en un primer momento, como lo es la infancia, siente cierta afinidad y corresponsabilidad con determinadas concepciones mentales que le han inculcado culturalmente; en un segundo momento, la necesidad de constituirse como un sujeto libre y autónomo lo lleva a deconstruirse, y se percata de la nociva influencia de su propios constructos mentales que lo han orillado a experimentar un vacío interno y un desasosiego, provocado, en gran medida, por el hecho de no saber quién es realmente pues ha estado sujeto a las normas imperantes de la sociedad que lo reprime. Situación que, como menciona FNT, se puede revertir si el sujeto en cuestión así lo desea:

FNT: No hay Frontera si no existe la necesidad de cruzar. Existen los cercos para mantener afuera lo que no se desea adentro, cierto; pero esas barreras no tendrían razón de ser, un sentido, si alguien no intentara cruzarlas. O sea,

el límite prevalece porque hay quien desea traspasarlo. Toda Frontera existe sólo en la imaginación del que desea franquearla. Es un invento del que vive enfrentándose a ella. Un biombo perfecto. (86)

Tomando en consideración la postura de FNT, es posible advertir cierta ironía en sus palabras, pues el papel que juega en el relato es, precisamente, el de *alzón*, quien se encarga de hacer quedar en ridículo a ZZZ, afirmando que irrumpir la frontera es muy sencillo, sólo se necesita decisión para lograrlo.⁶⁷ En este sentido, la Frontera (FNT) es el personaje determinante de la historia, pues abusa, con conocimiento de causa, del dilema psicológico de ZZZ para reprimirlo constantemente por la falta de valor para irrumpir su propia frontera. Situación que descoloca al lector porque si bien es cierto que a lo largo de la dramatización existe un interés real de ZZZ por deshacerse de las barreras que lo restringen, el hecho de darle voz a la frontera (en la lógica de cualquier aproximación real es imposible), evidencia la poca responsabilidad que el personaje tiene sobre sus actos en el relato, por lo que el que lleva la batuta de la referencia espacial es precisamente FNT en un doble sentido de interpretación: la barrera psicológica y la barrera geográfica. En este sentido, la conjugación de ambas es precisamente lo que él llama "un biombo perfecto", aquello que impide ver hacia el otro lado, tanto por los miedos internos, como por el absurdo de levantar muros para restringir los flujos naturales de intercambio social, cultural y económico. El último punto de referencia que existe en el texto es el de AAA, quien afirma que los límites no necesariamente son imaginarios, también existen en la realidad ("Algunos

⁶⁷ Ballart elabora un análisis exhaustivo de la ironía aplicable a los textos de Crosthwaite en el apartado "Ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo", donde afirma que las ironías de este grupo "integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria". Asimismo, menciona que para que se logre el efecto deseado es necesario dejar al "descubierto el hiato entre ficción y realidad" para hacer evidente "el contraste entre los dos ámbitos" mediante invocar "la presencia de su autor real o que se nombre a sí mismo como objeto con existencia efectiva" (Ballart, 1994: 348).

son bastante palpables y se establecen por distintas razones").

La acotación de AAA devuelve al lector a un espacio real, pues se refiere a todas aquellas fronteras que se pueden ver y tocar; muchas de la cuales quizás no tengan razón de ser, pero existen como tal. En este sentido, aludir a estos tres puntos de referencia que, como se puede observar, van de lo subjetivo a lo objetivo, recrea tres diferentes espacios desde los que se representa la frontera, tanto como un constructo imaginario, como un límite real que existe entre dos países. Aunque, es necesario advertir que el hecho de que existan estos puntos de referencia no significa que todos tengan la misma importancia, evidentemente sólo uno, el de ZZZ, es el que le da sentido al relato; los otros dos giran alrededor de él, en un claro ejercicio irónico de mantener la distancia entre lo que realmente se cuestiona y lo que se quiere cuestionar de una situación binacional enmarcada por diferentes violaciones a los derechos humanos de los sujetos transfronterizos.

La transgresión a la que constantemente se refiere Crosthwaite en *Instrucciones para cruzar la frontera*, es la que enriquece su obra y le inyecta un estilo particular a la escritura fronteriza, pues al romper con los cánones establecidos, incluso con las técnicas narrativas, los escritores fronterizos se afirman como posmodernos y rescatan la ironía de los confines de la teoría narrativa, como afirma Paul De Man: "De este modo, se podría decir que cualquier teoría de la ironía es la ruptura, la necesaria ruptura, de cualquier teoría narrativa, y resulta irónico, como se suele decir, que la ironía parezca siempre en relación con las teorías de la narrativa, cuando la ironía es precisamente la que constantemente hace imposible alcanzar una teoría de la narrativa que sea consistente" (Ballart, 2002: 18).

Si De Man afirma que la ironía irrumpió toda narrativa en cualquier sentido y en cualquier momento, puesto que el signo no representa lo que significa, sino que existe una duplicidad o multiplicidad de significados que permiten,

gracias al desdoblamiento del yo, una cercanía o lejanía —dependiendo de dónde se centre el núcleo de nuestra visión— con respecto a nosotros mismos; entonces "la naturaleza de la ironía consistirá así en un eterno diferir el sentido plausible, en un entreacto indefinido que, habiendo hecho posible la contemplación desengañada del mundo, impedirá a la postre volver a él" (Ballart, 2002: 238), como sucede con el estilo desinhibido de FNT, que exemplifica la personalidad de los sujetos transfronterizos que mantienen un diálogo circular entre dos naciones, enriquecido con la ironía crosthwaiteana que espera el momento trágico para darle un giro sarcástico a la intención de la escritura o, en el caso particular de "La silla vacía", sólo con darle existencia efectiva a FNT se genera la ironía.

La definición espaciotemporal en este texto es muy significativa pues en ningún momento existe una referencia descriptiva del lugar —salvo la que enfatiza las dimensiones que se establecen entre los personajes para diferenciar entre lo que está de éste o del otro lado—, sólo se tiene noción de la existencia de la silla vacía como parte de la escenografía. En este sentido, lo que provoca que el ambiente sea tan real e íntimo, y permite al lector interactuar directamente con los personajes y no con el narrador (quien evidencia el drama representado por los personajes mientras permanece ausente, como sucede en el teatro), es el tiempo en el que está escrita la dramatización, pues el narrador le hace creer al lector que los actores actúan en tiempo presente, por lo que éste debe desaparecer del cuento y brindarles completa libertad a sus personajes. En este caso, el narrador, AAA, renuncia a exponer la situación y se limita a cuestionar a ZZZ o a FNT para evitar obstaculizar la acción de los personajes; es así como, en vez de recrear la acción, permite que se establezca el drama que, gracias a los detalles bien trabajados, hace posible la inmediatez de la realidad. De esta forma, aunque el tiempo de la acción es anterior al tiempo de la narración, los personajes actúan en presente y, en algunos momentos, utilizan la evocación para

referirse a la relación tan cercana que existe entre ellos, provocando que la representación del espacio diegético referido sea contundente.

Siguiendo la huella del develar psicológico de los personajes de Crosthwaite, en "El largo camino a la ciudadanía", texto escrito en diecinueve puntos con un orden cronológico ascendente (del uno al diez) y descendente (del nueve al uno), que ilustra, por un lado, la curva de la vida de un migrante, anónimo como todos los que cruzan la frontera, que desde niño desea convertirse en *U.S. citizen*, y hace todo lo necesario para lograr su objetivo; por el otro, representa el espacio diegético referido gracias al modelo lógico de descripción al que recurre el narrador omnisciente para enfatizar dos espacios principales: la tierra prometida y el paraíso perdido. En este texto no existe tácitamente el infierno como en los otros porque ese momento de la vida quedó reducido a cenizas, ahora sólo existen, en la mente del personaje, el pasado y el presente, ni siquiera el futuro, porque sus aspiraciones se acaban una vez que obtiene la residencia estadounidense:

1. Desde niño adora todo lo relativo a Estados Unidos de América, considera que es el mejor lugar del universo. No se puede decir que sus padres le hayan inculcado este amor al país vecino, más bien es una circunstancia que se apoderó de él sin una explicación clara, una situación normal y cotidiana.

La escritura del texto es tan llana, clara y precisa que no deja espacio para conmover al lector, incluso el hecho de enumerar la acción y hacer corte al finalizar cada punto, sin que aparentemente exista secuencia, o cohesión en el relato, hace evidente la perseverancia y la sangre fría que deben tener los migrantes para conseguir sus objetivos. La misma rigidez en cómo está escrito el texto en los primeros diez números revela la insensibilidad del personaje, quien está consciente que el camino para conseguir la ciudadanía es largo y tiene un alto costo económico, social y familiar, pero

nada le impide adquirir su sueño, pues ha crecido con evocadoras imágenes de la cultura Norteamérica que han penetrado "en sus entrañas como una luz que llega al cielo".⁶⁸ Y, a diferencia de sus papás, él sí tiene la visión y la ambición de procurarse una mejor calidad de vida como "*U.S. citizen*", por lo que busca los medios necesarios para conseguir la *green card*, incluso "cortejar a algunas gringas, en busca de matrimonio por conveniencia". Finalmente, "termina casándose con una amiga de la secundaria", que, a pesar de ser emigrada, decidió vivir en México. Situación que le facilita obtener la residencia americana:

10. El matrimonio acelera los trámites. Mientras llegan sus papeles, la pareja tiene que cruzar la frontera por separado. No está bien visto por los oficiales de aduana que una muchacha emigrada viaje en el mismo auto con su marido que sólo tiene pasaporte.

—¿Dónde vives?

—En México.

—¿Y tu esposa?

—En los Ángeles.

—¿Están casados y no viven juntos?

Prefiere dejar que su esposa cruce en el carro y él caminando. Después se reúnen en San Ysidro, junto al Jack in the Box. Ahí varios hombres esperan a sus esposas. Es un pequeño inconveniente. (27)

En el punto nueve descendente, la curva de la historia llega a su máximo. La euforia y el anhelo por lograr su objetivo se disuelve y empieza el desencanto, pues a pesar de que el protagonista obtiene la *green card*, antes de lo que se imaginaba, empieza a buscar trabajo. "Sabe que en Estados

68 Esta situación de desear vivir en Estados Unidos se debe básicamente a dos situaciones: una mediática, pues estamos tan inmersos en la vorágine de las telecomunicaciones que los programas televisivos, la industria cinematográfica hollywoodense, Internet y los demás medios masivos de comunicación, consolidan una labor extenuante de mercadotecnia a favor de la cultura estadounidense. El otro factor consiste en que los niños que hacen conciencia del abandono del padre cuando éste decide irse de mojado al otro lado, así como del dinero y los regalos que les envía o les trae cuando está de visita, provoca que ellos sigan sus pasos, por lo que desde pequeños sólo tienen en mente cruzar al otro lado.

Unidos recibirá un sueldo mayor del que ganaba en México", aunque "no podrá ocupar el mismo puesto que le ofrecía su profesión en su tierra natal". El emigrante se convierte en un "personaje secundario", no sólo en el ámbito laboral, también social, pues no es el único que ha llegado a Estados Unidos en busca del "sueño americano" a engrandecer la lista de trabajadores que proveen de mano de obra barata a ciertas industrias estadounidenses, así como a ensanchar las diferencias entre una comunidad y otra:

7. Cuando al fin consigue un trabajo en una oficina, descubre que existe el mismo número de mexicanos, filipinos y coreanos. Es un asunto de estadística. A los patrones les hacía falta un "hispano". (28)

El desencanto no llega al extremo del declive en la curva de la vida, simplemente se estabiliza en un punto donde el protagonista conforma una familia y lleva una vida tranquila. La ciudadanía no tarda en llegar. Los esposos, ahora mexicano-americanos, compran la casa "que pagarán a lo largo de su vida" con jardín para hacer carne asada en compañía de "los parientes que anhelan ser como él". Esperan su primer hijo, quien "no tendrá que sufrir las mismas pesadumbres, será americano desde su nacimiento"; mientras tanto, el emigrante recuerda con melancolía la tierra, el idioma y la cultura que dejó atrás. Aquella que sus hijos desconocerán:

2. Los visitantes sonríen cuando escuchan que los niños no pronuncian bien el español.

1. Cuando está solo, el *citizen* pone sus viejos discos de Pedro Infante. Las canciones que le recuerdan a su padre. (29)

El narrador es benévolos con el protagonista en "El largo camino a la ciudadanía", pues evita enfrentarlo consigo mismo mediante una retórica puntual, en algunos casos superficial, que no abunda en los conflictos reales

a los que se enfrentan muchos de los ilegales que intentan radicar en el otro lado. Si bien es cierto que desde el título Crosthwaite alude al *vía crucis* al que se enfrentan los migrantes para lograr la *U.S. citizen*, la narración sugiere la experiencia de vida de cualquier persona que ha logrado alcanzar su sueño sin necesidad de volver atrás, salvo en los momentos de mayor satisfacción. Con esta historia, Crosthwaite da un giro de 360 grados a los textos de la frontera pues, en lugar de ilustrar las adustas experiencias de los inmigrantes, enaltece el arrojo de aquéllos que se saben realizados.

En este texto también está presente la figuración irónica en lo que no se dice y no se escribe, pues al no entrar en detalles se disimula una postura y se establece la distancia irónica de quien se esconde tras las palabras que, en este caso, es el escritor. En este caso, el narrador intenta ocultarse por completo, pues simula que un externo enumera los pasos de un migrante para marcar cierta distancia, quizás sentimental, pero hace evidente su postura ideológica mediante la precisión con la que enumera cada uno de los pasos en un afán de objetivar al máximo la situación.⁶⁹

Nivel pragmático: recepción e interpretación del distanciamiento ideológico

Hasta ahora he comentado dos niveles de la ironía en los relatos de Crosthwaite: sintáctico y semántico, falta exemplificar el nivel pragmático. En este nivel el lector asume un papel significativo en la comprensión del mensaje pues es quien debe interpretar el tono en el que está escrito el texto, aludiendo, principalmente, al conocimiento que tiene del contexto en el que

69 La disimulación y el distanciamiento se consolidan cuando "el responsable de una ironía verbal debe impersonarse en la figura de alguien aparentemente mucho más ingenuo que él; por el contrario, quien dispone de modo adecuado todos los elementos que promueven una ironía de situación está disimulando, no sus comentarios reales, sino su misma presencia como instancia interesada en el texto" (Ballart, 2004: 318).

se enmarca el relato para que la recepción del mensaje, en este caso de la ironía, sea plausible y pueda realizar una interpretación sólida del mensaje y de la crítica social, que realiza Crosthwaite. Sin duda alguna la pericia y maestría con que deben estar redactados los textos es un elemento clave para que el nivel pragmático de la ironía sea contundente. En este nivel de análisis utilizaré los relatos "Muerte y esperanza en la frontera norte" y "Mínima historia".

"Muerte y esperanza en la frontera norte" es un texto estructurado en dos partes: en la primera, el narrador omnisciente describe cómo son llevados los inmigrantes "al otro lado" (mediante argucias y engaños) por los coyotes (los traficantes de migrantes), quienes les prometen una vida mejor de la que tienen, pero sin mencionarles que es muy peligroso cruzar la frontera por el desierto debido, entre otros factores, a las bajas temperaturas:

Les habían dicho que en Estados Unidos había grandes oportunidades de trabajo; más que en México. Les habían dicho que no sería trabajo fácil; pero sí honesto. Les habían dicho que tendrían que viajar hacia el norte, que entrar a los Estados Unidos era complicado. Más ahora que antes les habían dicho. (45)

Esta primera parte termina cuando, ya adentrados en el desierto del lado estadounidense, el coyote decide regresar y deja a los inmigrantes a medio camino. La segunda parte del relato inicia cuando el escritor irrumpió la acción narrada con fragmentos de noticias que informan sobre la trágica muerte de "siete indocumentados" y "treinta siete rescatados" que fueron abandonados en el desierto por los coyotes, provocando un cambio de voz en el narrador y cediendo su autoridad a un narrador anónimo que es (o son) quien redacta los fragmentos de noticias, tanto del lado mexicano como del lado estadounidense:

Abril 3: Sábado de Gloria.

Primera plana, prensa mexicana: Siete indocumentados muertos; treinta y siete rescatados. El consulado en Estados Unidos expidió un comunicado en el cual se exhorta a los medios de comunicación de ambos lados de la frontera a difundir las condiciones de alto riesgo que prevalecen en la zona de tecate y el este del condado de San Diego.

Sección local, prensa norteamericana: El Servicio de Inmigración al rescate de indocumentados abandonados. Se utilizan cuatro helicópteros para peinar la zona desértica y montañosa del este de San Diego. El operativo Gatekeeper, ¿responsable? (46)

El diseño del cuento logra confundir al lector porque una vez insertas las noticias en el cuerpo del relato, las cuales aluden a la situación del migrante mediante el empleo de supuestos fragmentos de "la prensa nacional" y la "prensa norteamericana", en el último fragmento del relato, en lugar de utilizar la noticia, el escritor recurre a la inscripción de un diario que marca el inicio de la acción narrada; aquélla con la que empieza el narrado omnisciente el relato:

Abril 11. Sábado

Central de autobuses, Tijuana, México: Les habían dicho que en Estados Unidos había grandes oportunidades de trabajo; más que en México. Les habían dicho que no sería trabajo fácil; pero sí honesto. Les habían dicho que tendrían que viajar hacia el norte, que entrar a los Estados Unidos era complicado. Más ahora que antes, les habían dicho.

Recorrieron el país en autobús. (48)

"Muerte y esperanza en la frontera norte" tiene la peculiaridad de estar diseñado en forma de anillo o collar, donde la acción completa el ciclo y termina donde comienza. Difiere de la forma circular debido a que este texto está conformado por fragmentos de periódico, por lo que la trama no sigue una línea continua, sino que el círculo está formado por discontinuos núcleos de acción. Otra singularidad de este relato, como se

puede constatar, consiste en que está escrito a manera de *collage*, pues el escritor yuxtapone el género narrativo y el periodístico con la intención de pasar desapercibido, por lo que el lector desconoce quién escribe y tiene que deducir el sentido de la acción aludida mediante los diferentes géneros que utiliza el narrador; en este caso por los fragmentos de noticias presentados por el escritor. Asimismo, es un relato que se presta para analizar la ironía desde el nivel pragmático gracias a que el emisor consigue "advertir subrepticiamente al receptor de que está siendo ironizado" mediante cinco posibilidades registradas por Muecke, que Ballart retoma en su libro (426-436):

- 1) Indicar su intención de manera casi manifiesta, disminuyendo el efecto de la disimulación;
- 2) Extremar hiperbólicamente el énfasis de sus afirmaciones, de modo que el receptor advierta el exceso;
- 3) Escoger tonos, expresiones o giros que no convengan al significado opuesto;
- 4) Dudar él mismo con sorna de la validez de sus juicios;
- 5) Contrahacer el estilo de otro autor de manera aparente, que delate que el pasaje se inscribe en una dicción impostada.

A continuación haré mención de cada una de estas posibilidades y las ilustraré con un fragmento del relato. Es conveniente advertir que, como menciona Ballart: "El lector atento a este espectro de señales, sin embargo, estará desasistido por completo si no sabe activarlas de acuerdo con las informaciones suministradas por el texto: como he dicho antes, toda lectura irónica precisa de un cierto *background* que permita integrar los contenidos del texto en cuestión en un modelo previo de coherencia y similitud" (433). De tal forma, confío que con la información recabada en los capítulos anteriores se advierta la situación que el emisor ironiza, esto con la finalidad de evitar dar la interpretación de un suceso que a todas luces puede resultar redundante (indico en cursiva cada una de las cinco posibilidades):

Indicar su intención de manera casi manifiesta, disminuyendo el efecto de la disimulación: "Les habían dicho que en Estados Unidos había grandes

oportunidades de trabajo; más que en México. Les habían dicho que no sería trabajo fácil; pero sí honesto. Les habían dicho que tendrían que viajar hacia el norte, que entrar a los Estados Unidos era complicado. Más ahora que antes, les habían dicho". (45)

Extremar hiperbólicamente el énfasis de sus afirmaciones, de modo que el receptor advierta el exceso: "Llegaron a Tijuana y se asomaron hacia el norte, más allá del gran muro metálico. Ahí estaban los Estados Unidos, tierra de dólares y esperanza. Les habían dicho que sería difícil, que apenas ahí comenzaría su jornada". (45)

Escoger tonos, expresiones o giros que no convengan al significado opuesto: "Ellos no podrían cruzar por la ciudad. Por ahí estaba cabrón. Ellos tendrían que ir al desierto, a las montañas. El Coyote los condujo hacia donde sería más fácil la pasada, más largo el camino. Por ahí no había vigilantes". (45)

Dudar él mismo con sorna de la validez de sus juicios: "En ese momento ellos ya estaban en Estados Unidos, ya habían recorrido lo peor del camino. Lo demás tendría que ser lo de menos". (46)

Contrahacer el estilo de otro autor de manera aparente, que delate que el pasaje se inscribe en una dicción impostada:

Abril 8. Jueves.

Editorial, prensa norteamericana: La desesperación hace que los migrantes ignoren las leyes. Nadie culpa a los trabajadores. Si México no puede satisfacer sus necesidades de trabajo, los más necesitados recurrirán a los Estados Unidos, desafiando al clima y a la naturaleza. (48)

El nivel pragmático de la figuración irónica contempla, como se puede observar, una práctica receptiva e interpretativa del lector que le permite identificar en el texto el distanciamiento ideológico del escritor, inyectándole

un valor metacomunicativo, gracias a que transita a través de las diferentes acepciones del mensaje. Es así como la ironía queda plasmada ya no sólo en el texto sino también en la percepción que el lector se crea de la acción narrada, que, en el caso de este relato, alude a una situación de humillación, violencia y muerte asociada a la necesidad que tiene la gente de cruzar la frontera, ya sea por motivos personales, políticos o económicos. Si bien es cierto que en este texto Crosthwaite disimula su postura mediante la "dicción impostada", también lo es el hecho que construye una fuerte crítica de las vejaciones a las que se enfrenta el inmigrante, provocado, en gran medida, por el racismo imperante en Estados Unidos:

Abril 6. Martes.

Sección nacional, prensa norteamericana: A través de internet, el Ku-Klux-Klan y agrupaciones neonazis proponen estrategias para eliminar de una vez por todas el problema de los indocumentados mexicanos. (48)

En este texto el análisis del espacio es muy sencillo, pues, a diferencia del resto, está cargado de elementos descriptivos que le dan continuidad al espacio diegético referido. De tal suerte, voy a mencionar algunos de los modelos que utiliza el narrador para contextualizar el espacio donde se desarrolla el relato. El primero de ellos es el dimensional, pues hace alusión a los estados desde donde vienen los migrantes que intentan cruzar la frontera:

Recorrieron el país en autobús. Venían de Michoacán, de Oaxaca, de Guerrero, de Zacatecas, de Jalisco... Llegaron a la frontera con el nombre de un familiar o un conocido que ya había cruzado antes que ellos. Les habían dicho que ahí había gente que cobraba por hacer el servicio de ayudarlos a cruzar la frontera; alguien dijo "coyotes", alguien dijo "polleros". (45)

Si observamos un mapa de la República Mexicana y marcamos los

estados que menciona el narrador, podemos afirmar que no existe una orden geográfico, porque inicia mencionando un estado del centro y luego otros de la costa, para finalizar con dos que se encuentran más al norte; sin embargo, si conocemos las estadísticas, podemos conjeturar que el orden de enunciación se debe a los estados con mayor nivel de migración. Por otro lado, como ya se comentó en el análisis anterior, el hecho de usar nombres propios sirve para darle veracidad al relato, pues lo ubica en uno o varios espacios reales, como sucede a continuación:

Llegaron a Tijuana y se asomaron hacia el norte, más allá del gran muro metálico. Ahí estaban los Estados Unidos, tierra de dólares y esperanza. Les habían dicho que sería difícil, que apenas ahí comenzaría su jornada. (45)

En este punto ya es posible advertir en el mapa dónde están colocados los migrantes: en Tijuana, al norte de Estados Unidos, justo dónde se encuentra el muro metálico que divide ambos países y limita el libre tránsito entre electores. Justo donde empieza la travesía de muchos migrantes que quizás no lleguen al otro lado, como lo señala el narrador de este relato. Hasta aquí el modelo dimensional, porque también es posible observar en este fragmento el uso del espacio metafórico al que ya me he referido varias veces, sólo que en éste cambian los términos para enfatizar el destino final de los migrantes: la tierra prometida o, entendida desde una acepción más práctica, "la tierra de dólares y esperanza".

El modelo descriptivo de los sentidos también es significativo en este relato, pues es el que permite ubicar el conflicto, ya que, en un intento por entrar de manera ilegal a Estados Unidos, los migrantes mueren a mitad del desierto debido a las bajas temperaturas, ofreciéndole contigüidad a la deixis de referencia que enfatiza el lugar donde termina la acción narrada e inicia el género periodístico en la secuencia del relato:

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

Un elemento clave de este fragmento que le da veracidad al texto es el hecho de que los migrantes hacen el recorrido con poco ropa, pues es tan larga la distancia que es mejor no cargar demasiado, tampoco pueden llevar mucha comida ni mucha agua, y mucho menos objetos que los delaten en su travesía, como podrían ser espejos que reflejen la luz, ropa clara, tiene que ser oscura para que se puedan camuflar en el desierto. Pero qué pasa, como se observa en este fragmento, cuando nieva, los mojados mueren porque no están acostumbrados a este clima gélido; situación que da pie a la prefiguración del desenlace del relato: la inminente muerte de los mojados.

El último elemento que le da contigüidad al espacio diegético referido es precisamente el uso del género periodístico en dos niveles: el primero, lógico-lingüístico, pues al hacer alusión a las fechas en las que suceden los eventos, se le da continuidad al hecho narrado, mediante un orden establecido que es, precisamente, la cobertura y la secuencia que se le da a la muerte de los migrantes, así como a las consecuencias que se desencadenan de este acontecimiento, en la prensa nacional e internacional. Mientras que el segundo guarda una relación directa con la significación simbólica del diseño del relato en su conjunto, pues si bien es cierto que un hecho particular como éste puede pasar inadvertido, pues en un año mueren más de cuatrocientas personas de forma similar en la frontera, la conjunción de los recursos retóricos y tipográficos que utiliza el narrador sirven para darle contundencia al espacio real desde el que se inscriben las opiniones de alto compromiso social que el narrador prefiere no relatar con su propia voz, por lo que recurre a utilizar una voz impostada. En este sentido, el trabajo descriptivo responde

a una necesidad de denunciar, aunque sea de manera velada, el riesgo que corren aquellos sujetos que intentan llegar a la frontera de manera ilegal y se juegan el todo por el todo como en una “ruleta rusa”, pues sólo tienen, como lo dice el título del relato, dos opciones: la esperanza de llegar al otro lado o morir en el intento.

Con un lenguaje mucho más lúdico, desprendido, incluso rayando en el lenguaje telegráfico, gracias al uso de claves y oraciones cortadas, propio de los policías y los malhechores. “Mínima historia” narra el asesinato de un sujeto a manos del líder de una banda. En esta historia Crosthwaite hace alusión a la narcocultura que ha colapsado los estados de la frontera, debido a la injerencia política, social y económica de los narcotraficantes en ciudades como Tijuana, Juárez, Nuevo Laredo, entre otras. De tal suerte, es común escuchar en estas latitudes del país corridos hechos a la medida de un personaje en particular, así como leer las aventuras de los narcotraficantes más emblemáticos de la actualidad. El fervor de la narcocultura ha sido de tal envergadura que escritores de otras latitudes del mundo como Arturo Pérez-Reverte cedieron a los influjos de ésta con libros como *La reina del sur*.

En “Mínima Historia”, Crosthwaite recurre nuevamente al encubrimiento de su postura ideológica con respecto al tema del narcotráfico para consolidar el contraste entre los sentidos y, por consiguiente, la ironía. En este relato el narrador logra ocultarse con una maestría y precisión, así como distanciarse de su objetivo, gracias a que estructura su texto utilizando los tres niveles de figuración irónica antes analizados (sintáctico, semántico y pragmático). De tal forma, a manera de conclusión, utilizaré los seis “seis elementos desfamiliarizadores” descritos por Ballart para demostrar la distancia que mantienen el autor y el lector de los hechos que están representados en la obra, cuyo efecto inmediato, en algunos casos, es la risa, y, en otros, la compasión. Estos seis elementos que analizaré por separado (indicando en

cursivas la formulación irónica a la que me esté refiriendo) son: 1) los nombres de los personajes (incluso los títulos); 2) la caracterización de los personajes; 3) el discurso utilizado (autoritario, enfático, hiperbólico, entre otros); 4) las acciones que reducen a los personajes a autómatas; 5) las situaciones dramáticas; 6) las alusiones intertextuales (Ballart, 1994: 487-506).

Los *nombres de los personajes (incluso los títulos)*, son un factor determinante en los textos de Crosthwaite, casi todos parten de lo obvio, porque de esta forma el autor enfatiza la separación con respecto al hecho narrado. En este caso, “Mínima historia”, hace alusión a la persecución y asesinato de un personaje en particular, en un tiempo record, no existe una trama en concreto, salvo que la persona encargada de ejecutar el atentado debe comprar una salsa de espagueti que le pidió su esposa para la cena que tendrá en casa con su hermano y cuñada. Es así como lo obvio da fidelidad al texto y no hace falta asumir ningún rol en esta historia, pues todo está explícito en los diálogos que mantienen Líder, Chofer y Acompañante, nombre de los personajes que, como se puede observar, llevan implícito el papel que desempeñan en la narración. Los tres van sobre Sujeto, el blanco de la misión, a quién deben matar. Parece un caso sencillo, salvo por la Mujer Rubia que viene con él, pues ella no forma parte del cometido e incluso los distrae con su exuberancia: “¿Quién es esa güera?, pregunta Acompañante. / Quién sabe pero está rebuena, contesta Chofer” (52).

Con estos nombres, se pensaría que la caracterización de los personajes sale sobrando, sin embargo, es a través de su discurso como se hace plausible la ironía. En este caso, los tres personajes antes mencionados (Líder, Chofer y Acompañante) se diferencian entre sí gracias a la participación del narrador omnisciente que va guiando al lector, así como por los diálogos que se establecen entre ellos en el discurso indirecto libre, en el discurso transpuesto que se va conformando en el relato gracias a que lo dicho o lo pensado

por los personajes irrumpen la prosa del narrador, quien sigue contando con el pronombre de la tercera persona, y narra desde la mente de los tres sin distinción:

Líder platica con Chofer y Acompañante.

Líder está sentado junto a Chofer; Acompañante, detrás de él.

Siempre pasan chingaderas; nunca sale un trabajo limpio.

Chofer está de acuerdo; lentes oscuros.

Acompañante relata que una vez, sólo una vez salió a pedir de boca, como relojito.

Cuétanos. (51)

Son varios los recursos de los que se vale Crosthwaite en este texto para enfatizar el discurso (la ironía verbal), el más significativo es la forma como está narrada la historia: a manera de guión cinematográfico, donde no existe cohesión entre una y otra línea, y las interrupciones son constantes, incluso los signos de puntuación parece que están utilizados de forma arbitraria, lo que en algunos momentos de la narración hace más evidente la sensación, no sólo de leer, sino también de vivir la acción. Otros recursos a los que recurre son los localismos, el lenguaje hiperbólico, el énfasis excesivo para referirse a una situación en particular, así como con la presencia de diferentes variantes dialectales, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Buenos días, saluda Agente.

Buenos días, contestan en coro dos de los tres hombres.

¿Se les ofrece algo?, pregunta.

Pinche pérdida de tiempo, piensa Líder.

Chofer se quita los lentes oscuros; como levantar un telón, su cara se ilumina. Ojos verdes; sonrisa entusiasta, jovial.

Nada, colega; estamos esperando a nuestro Comandante; el avión se retrasó, explica Chofer mientras muestra una credencial que saca de su cartera.

Agente de seguridad es joven y está impresionado por la credencial.

Quisiera una igual; algún día, quizás.

La percepción de los detalles es magistral, no se escapa ningún elemento a la escrutadora mirada del escritor, quien describe cinematográficamente los hechos. La escritura es tan visual que se parece el storyboard o el guión de una película dirigida por Quentin Tarantino. De tal suerte, cada cuadro está finamente tipificado con tiempo y objetivo, gracias a que el narrador omnipresente va guiando los movimientos de cada uno de los personajes, como si fuera el director de la película. Además, el narrador le permite a los personajes interactuar, por lo que cada uno de ellos cuenta lo que está pensando, viviendo o viendo, y logra un efecto estereoscópico en el texto; es decir, un hecho contado por varias personas desde la misma unidad y no en secuencias sucesivas:

Líder llama a expedition: Se nos perdió el paquete.

Voz contesta: Bajando la loma, frente a central de autobuses.

Suburban avanza con cautela, rebasando el límite de velocidad por veintitrés millas.

Saben qué, recuerda Acompañante, yo he visto a esa güera, no me acuerdo dónde.

Chofer de nuevo con lentes oscuros; telón; otra cara: Para ti todas son iguales, güey. (53)

La visión estereoscópica le brinda al narrador un atributo de ubicuidad, más que de omnipresencia, gracias a la cantidad de información suministrada por los diferentes personajes que, desde su perspectiva, evidencian los hechos. Este atributo de ubicuidad reduce a los personajes a simples títeres que actúan de forma automatizada, producto de la rigidez de sus movimientos, en el conflicto del relato. En este caso, la rigidez de las acciones también está determinada por el nivel sintáctico, así como por la tipografía.

La acción sigue su curso con algunos contratiempos para Líder y sus acompañantes, estos acontecimientos enfatizan las situaciones dramáticas

del relato, pues cuando ellos pensaban que tenían bajo control la situación suceden dos actividades inesperadas: en un primer momento, perder de vista el carro de Sujeto, y, posteriormente, esperar afuera del hotel de paso donde Sujeto y Mujer Rubia se detuvieron. Estas dos situaciones provocan un retraso en el plan y están a punto de cancelarlo pero la Voz de la suburban se los impide. Los tres integrantes de la expedition acatan las órdenes y, mientras esperan, escuchan los corridos que se transmiten por la radio; corridos que hace alusión a los asesinatos entre bandas de narcotraficantes y homicidios que realizan los hombres con sus esposas "por bailar con otro". Finalmente sale el carro de Sujeto del hotel de paso y la suburban va tras él. Líder y Acompañante preparan las armas "(fusiles de asalto AK-47, manufactura rusa)", y emprenden la balacera contra Sujeto y Mujer Rubia:

Mujer Rubia mira hombres armados.

Un segundo fugaz, ni tiempo de pensar, de avisar.

Detrás camión cocacola.

Ráfaga sobre Sujeto: cabeza oreja cuello hombro muerte instantánea (veintidós balas).

Disparo perdido pierna izquierda mujer.

Expedition acelera, desaparece.

Acompañante descarga sobre Mujer Rubia: frente cara pecho muerte instantánea (diecisiete balas).

Grand marquís entra lateral, sale carretera, poste de luz.

Uno encima de otro; Sujeto y Mujer.

Cuerpos posición inverosímil. (57)

En este fragmento se puede observar cómo los contratiempos provocan que la matanza sea más sangrienta e incluso que se asesine a Mujer Rubia, cuando ella no era parte del plan inicial. La crudeza de la balacera deja de ser dramática cuando se vuelve absurda y provoca la ironía (Uno encima de otro; Sujeto y Mujer. / Cuerpos posición inverosímil.). Crosthwaite no es ajeno a esa dinámica y plasma con brillantez la sangre fría de los matones a

sueldo que en un suspiro, "en un segundo fugaz" que impide pensar o avisar, dejan huecos los cuerpos de sus presas, sin ningún remordimiento ni cargo de conciencia. En ellos pesa más la responsabilidad familiar pues es lo único que tienen, su vida ya está comprometida: en cualquier momento, otro ajuste de cuentas, los toma por sorpresa y acaba con sus vidas, por lo que es muy importante para ellos cumplir su palabra:

Dos de ellos abandonan el país esa noche.

Líder mira reloj.

Tarde, muy tarde.

Esposa, ¿qué decirle?

Mercado en esquina.

Llamada por teléfono público.

Salsa para espagueti.

Salsa para espagueti. (58)

La salsa de espagueti tiene dos connotaciones: la metáfora de la sangre derramada en el atentado y las mentiras que Líder le debe contar a su esposa para que ésta no se entere de su verdadero oficio, pues el hecho de comprar una salsa le da un sentido de cotidianidad a la acción narrada que no dista de la realidad que experimentan varios de los estados fronterizos que están siendo cooptados por la criminalidad del narcotráfico. En este sentido, este elemento que puede parecer incluso fuera de lugar es el eje que le da continuidad al relato y lo enmarca en un espacio particular que está determinado por otros elementos que marcan, por un lado, el tiempo de la acción; y, por el otro, las dimensionalidad del espacio diegético referido.

El primer punto de referencia está descrito por el modelo espaciotemporal ("Dos PM en el aeropuerto") que enmarcara las diferentes secuencias en las que está dividido el relato que sigue una narración lineal que dura, en tiempo real, unas diez horas, pues termina al caer la noche ("Dos de ellos [criminales]

abandonan el país esa misma noche"). Las alusiones temporales están presentes en todo el relato, por lo que se puede llevar un conteo de cuánto tardan los maleantes en dar el siguiente paso: "veinticuatro minutos" esperan a que llegue el avión, "doce minutos" se tardan en llegar al estacionamiento Sujeto y Mujer Rubia, "trece minutos" que dura el trayecto hasta el hotel de paso, "ciento dieciséis minutos" que los criminales aguardan a que salgan del hotel, y "un segundo fugaz" que dura la masacre. Después se toman el tiempo necesario para huir del país y Líder para comprar la salsa de espagueti.

El segundo punto de referencia está delimitado por el trayecto que recorren los maleantes, el cual empieza en el aeropuerto (que podría ser el de Tijuana), siguen por la "carretera", bajan "la loma", pasan "frente a la central de autobuses", llegan a la "zona de tráfico intenso", grand marquis entra al hotel de paso, tiempo después "sale vía rápida poniente", y, finalmente, pasando la curva se perpetra el atentado. Después de eso los criminales huyen hacia una calle sin luz y se "estacionan frente a baldío". Como se puede observar en los dos recorridos antes expuestos (uno en tiempo y el otro en recorrido), existe una clara alusión al espacio real que el narrado logra simular, incluso de manera visual, gracias a la utilización de imágenes que va describiendo y le dan veracidad al relato en tiempo y forma.

El último elemento desfamiliarizador del nivel pragmático por analizar en este texto consiste en elaborar alusiones *intertextuales*, y tiene como finalidad parodiar las obras anteriores; sin embargo, son pocos los escritores que trabajan el tema como Crosthwaite, por lo que no considero conveniente considerar novelas como la de Pérez Reverte como referencia, porque la alusión sería muy forzada pues aunque el tema es el mismo, el punto de vista y la aproximación figurativa difieren considerablemente. Además, desde un nivel pragmático, la interpretación que hago del texto me permite afirmar que es un texto cuyas pretensiones no comprenden desmantelar a los escritores

previos, sino ironizar la narcocultura y todas las redes de poder que existen alrededor de ésta. La única alusión intertextual a la que puedo referirme es a la inclusión del corrido, que le da un sentido poliédrico al relato, pues los grupos o las bandas son los mejores exponentes de la música norteña de estas latitudes y, además, se erigen como los trovadores posmodernos, pues su labor social, en muchos casos, consiste en denunciar los atropellos y las vejaciones que padecen los migrantes, al mismo tiempo que idolatran a los narcotraficantes, quienes les pagan para que les compongan canciones sobre su trayectoria, en una clara paradoja de la vida fronteriza.

Crosthwaite conoce muy bien cómo funcionan estos grupos musicales, además es un amante de la música y de ésta en particular, lo que se puede observar en un libro previo, *Idos de la mente: La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (novela, 2001), donde narra la historia de dos personajes, Ramón y Cornelio, que conforman un dueto que canta de cantina en cantina hasta que alcanzan la fama que los sobrepasa, pues no saben lidiar con el éxito. Este texto también está narrado con una exquisita ironía y las referencias intertextuales son más evidentes: por un lado, alude a la novela picaresca de Cervantes; mientras que el subtítulo hace referencia a la novela de García Márquez: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.

Una última alusión intertextual que se me ocurre es la que se refiere al título general del libro, *Instrucciones para cruzar la frontera*, pues apunta a la compilación realizada por Guillermo Sheridan de los artículos publicados por Jorge Ibargüengoitia en el periódico de circulación nacional *Excélsior* entre los años 1969 y 1976, intitulada *Instrucciones para vivir en México*.⁷⁰

70 Jorge Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México. Selección de artículos publicados en Excélsior (1969-1976)*, México, editorial Joaquín Mortiz, 1990. Ibargüengoitia, uno de los mejores escritores irónicos del México contemporáneo, se erigió como crítico del sistema político, de la cultura y del país. Los últimos años de su vida los pasó en París debido a que el México que tanto quería, le dolía de igual forma. Entre los libros más representativos se encuentran: *El atentado* (1963, teatro), *Sálvese quien pueda* (1975, ensayo), *Maten al león*

No es casualidad que Crosthwaite reproduzca el título de Sheridan para darle nombre a su libro, pues la escritura de Ibargüengoitia es un referente necesario en sus textos, pues la ironía, el sarcasmo y la parodia, así como la incursión en diferentes géneros, principalmente el periodístico y el literario, son características que los hacen afines como escritores que narran la realidad de quienes ven al país desde afuera, desde la frontera o desde la periferia. Es así como Sheridan elabora una compilación bastante afortunada de una selección de más de seiscientos artículos:

Son dos mil cuartillas que trazan un doble mapa: uno, sentimental e irónico, de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que significa padecer la ciudad y la provincia, viajarlas, comer, beber, votar, recordar, amar, aborrecer); otro, el que se desprende de la mirada singularísima, autónoma y escéptica, del hombre que ve al país y que se ve a sí mismo mientras lo hace. (Ibargüengoitia, 1990: 7)

Crosthwaite también logra ver al país desde sí mismo, guardando el debido distanciamiento entre lo que es y lo que debería ser, gracias a un meticuloso escudriño de su realidad fronteriza que transcribe con un estilo posmoderno, donde los elementos principales irrumpen la nostalgia de aquellos escritores que se quedaron en el camino de los recuerdos, del pasado que ya no existe, pues la vorágine capitalista ha transformado la vida transfronteriza, y lo rural hace mucho tiempo que dejó de existir; ahora estas ciudades se erigen como los no-lugares, sitios de paso, donde no existen referentes sentimentales ni lazos emocionales que hagan perdurar una cultura que no se relacione con la cultura del intercambio (del intercambio de cuerpos, de afectos o de productos de consumo).

Para cerrar con el análisis general de *Instrucciones para cruzar la frontera*, me resta comentar que la ironía vertida en este libro no necesariamente

(1969, novela), *La ley de Herodes y otros cuentos* (1967, relatos) y *Viajes en la América ignota* (1972, periodismo).

tiene la intención de hacer reír al lector, pues el fin último de la ironía no necesariamente consiste en provocar la risa en el lector, e, incluso, lo que causa risa no necesariamente es irónico. Crosthwaite es consciente de esta situación y más que hacer reír al lector, esgrime un juego de oposiciones conceptuales y de valores entendidos como la transgresión, la frontera, la justicia, la igualdad, valores universales que no necesariamente se adecuan a los derechos del migrante, con el objetivo de lograr la conciliación de los contrarios, aunque en el caso de la frontera México-Estados Unidos, es una labor titánica.

Luís Humberto Crosthwaite es un escritor mágico que transporta al lector de un universo a otro sin tapujos, su lectura y análisis es lúdico y fluido, pues cuenta con tal maestría para retratar a la sociedad norteña desde una postura ideológica propia del eiron griego que simula aquello que no es para representarse a sí mismo frente al otro, y discernir sobre los juicios que se erigen en la frontera mediante la ironía. Casi toda la obra de Crosthwaite es igualmente rica y poliédrica, por lo que cada lector le da un sentido diferente a la lectura, pero siempre guiado por la batuta del director que se esconde tras las figuras retóricas que prevalecen en los textos y que le dan cierto ritmo y armonía a la cadencia de las palabras, a pesar de las abruptas interrupciones tipográficas, así como a la constante yuxtaposición de los géneros. Crosthwaite, en conclusión, es un escritor posmoderno que aborda con gran lucidez la reflexión crítica de su sociedad y se erige como el parteaguas de la literatura mexicana contemporánea.

La dimensión espacial de la poesía en Amaranta Caballero

Todas las grandes palabras,
todas las palabras llamadas a la grandeza
por un poeta son llaves de universo,
del doble universo del cosmos
y de las profundidades del alma humana.
Gastón Bachelard.

Amaranta Caballero (Guanajuato, 1973), prosista y feminista, se ríe de sí misma y de los convencionalismos sociales y urbanos, e incluso de las etiquetas que a ella misma la definen, pues si bien se dice feminista, ironiza el discurso de sus compañeras/os y construye uno propio auspiciado por el humor negro. Novel escritora que deja su ciudad de origen en el centro del país para radicar en la periferia: Tijuana. Caballero es un claro ejemplo de los/las escritores/as/as que no son de la frontera, mas escriben en/desde la frontera, pues encontró en este sitio el lugar idóneo para darle rienda suelta a su exuberante creatividad, así como para desahogar su energía hiperactiva en generar proyectos transfronterizos y performativos que explican la interculturalidad de su proceso creativo.

Caballero escribe desde Tijuana e innova una geografía artística rica en propuestas cuyo punto de partida es el espacio/tiempo que divide a un país del otro. Aborda la diferencia mediante la descripción de los lugares, de la ciudades; así como con la inscripción de sus tradiciones y con el desapego de la cultura que no le pertenece, pero en la que está inmersa gracias a la facultad que tiene como sujeto transfronterizo. Para Caballero el espacio/tiempo de su propio cuerpo, de su propia historia, es un elemento central en su escritura, pues esos pequeños espacios desde donde narra potencializan la intimidad de sus pensamientos, gracias a que “la inmensidad en el aspecto íntimo, es una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en

una vasta perspectiva de *inmensidad íntima*" (Bachelard, 2006: 231).

Las líneas que guían el destino, tangibles en la mano, en la ciudad, en los edificios, en el mar, en el cuerpo y en la escritura son los trazos centrales en la poesía de Amaranta Caballero. Diseñadora gráfica y "poeta empírica", Caballero sabe diferenciar las líneas que delimitan su destino y prefiere aquellas que están "Entre las líneas de las manos", título del poemario incluido en *Tres tristes tigres (Desde esta esquina)* (2004a), donde dialoga intertextualmente con otras dos poetas fronterizas —Teresa Avedoy y Mariana Martínez Esténs. El juego con las líneas en el que incurre Caballero en este poemario es infinito, pues no cesa de transmitir las imágenes que observa a través del monóculo que simulan sus dedos doblados, donde es posible aguzar los sentidos a diversas realidades de forma estetoscópica que conforman el trayecto que la separa de las huellas del pasado y de la resaca de saberse etérea, pues al reducir los espacios y potencializar el tiempo conquista la esencia de la frontera mediante su lirica.

En "Entre las líneas de las manos", Caballero habla del amor, de la mujer, de la ciudad, con una apasionada desenvoltura y con la tipografía de quien sabe unir los puntos para formar una línea, quizá la línea de su destino que la llevó a radicar a una ciudad dionisiaca donde se mezclan los placeres carnales con el humor de la muerte. En este sentido, no es casualidad que Caballero repudie los límites de la frontera y, como tal, los evada geográfica y políticamente. Sólo los vive y los siente en las líneas de su mano. No obstante, cuando la referencia a esa línea que la divide es inminente, Caballero la cobija con el paso del tiempo que sólo se detiene en el lirismo de su poesía.

La obra publicada de Caballero es limitada en comparación con el trabajo que se puede apreciar en su blog (www.amarantacaballero.blogspot.com), o en las diferentes antologías y revistas donde ha publicado, por lo que incluso ha constituido una editorial (La Línea. Ediciones de la Esquina),

en compañía de otros artistas y escritores fronterizos, con la intención de autopublicarse debido al poco interés que tienen las grandes editoriales en apostar por los más jóvenes y desafamados escritores/as fronterizos/as. *Bravísimas, Brevisímas. Aforismos (La eternidad en un paso. Un paso en falso)* (2004b), es uno de los títulos que conforman la colección de esta editorial, donde es posible advertir una escritura inteligente, creativa, irónica y siempre transgresora.

En *Bravísimas, Brevisímas...* los aforismos envuelven su pensamiento con juegos lingüísticos, con experiencias desaforadas y desafortunadas de las que se mofa sin recato. Genera un diccionario propio de sus costumbres, de sus lecturas, de sus viajes, de su vida fronteriza y empieza el libro describiéndose a sí misma como una "Visionaria" agotada de la rebeldía poética por lo que: "Y como Antonin, yo también empiezo a Artuarme de todo" (7b); esta rebeldía es resultado de la genealogía de la tradición creativa de un grupo particular de escritores que influyen en su escritura y que, como los escritores fronterizos, sucumben su propias fronteras. Aforismos, definiciones, aclaraciones, adivinanzas o chistes elaborados con una perfecta ironía, como en "HI-MEN!": "Saludos a todos...desde lo más Profundo" (11b), demuestran la capacidad de abstracción de la escritora para establecer correspondencias conceptuales con un lenguaje preciso, como también se puede observar en el siguiente aforismo titulado "Relaciones", donde "La misoginia y el miedo se abrazan con la m de Mujer" (12b). Aquí no sólo se conforma con escribir con isotopías tonales, también aprovecha el momento para reprimir el machismo imperante en la sociedad mexicana o la abnegación cultural femenina con un tono lúdico.

Estos dos libros representan un espacio de escritura posmoderno donde se conjugan una serie de elementos que dan vida a un estilo particular de abordar las fronteras que circunscriben la realidad de los sujetos transfronterizos,

principalmente de las mujeres que han decidido transgredir su propia posición social dentro de la comunidad fronteriza y que constantemente irrumpen los cánones.⁷¹ Caballero también ha publicado en diferentes revistas nacionales como *Tierra Adentro*, *Blanco Móvil*, *Plan B*, *Alforja*, *Balbuce*, *El Perro*, *Revista Literal*; así como en revistas internacionales como *Mar con Soroche* (Argentina), *Los flamencos no comen* (Alemania), entre otras, y sus poemas han sido incluidos en diferentes antologías como: *Creación Joven Poesía* (1999), *La Tentación de Orfeo* (2000), *Los mejores poemas* (2005), *Aforística Mexicana* (2006), *Nosotros que nos queremos tanto* (2008), entre otras. En octubre de 2007 participó en el Festival Rodante de Poesía Latinoamericana, *Latinale 2007*, realizado en Berlín, Alemania. Y el año pasado recibió la beca nacional para jóvenes creadores FONCA (en su edición 2007-2008).

Amaranta Caballero es una escritora de la frontera, pues en ella encontró el espacio vital de una realidad que enfatiza los sueños, la grandeza, la inmensidad; es una escritora sin velos, su mundo líminal no restringe su creatividad, al contrario, la inyecta de luz, de vida. Caballero no habla de los demás —salvo de los amantes olvidados en su memoria— porque tiene demasiado material para desmenuzar y transcribir consigo misma, quizá raya en lo individualista, pero qué escritor posmoderno no lo hace. La diferencia entre unos y otros radica en cómo viven la escritura: como una forma de vida o como una vida sin forma, pues algunos se vanaglorian de su escritura exitosa, otros no existen sin las palabras que los definen y con las que se ríen de sí mismos para liberarse del éxito que los hace esclavos de la rutina, como sucede con Caballero quien afirma: "La risa" sirve como "barro negro para cubrirse / envolverse y escudarse / de ese asesino / llamado tedio" (58a).

71 Amaranta Caballero, *Tres tristes tigres* (Desde esta esquina), CONACULTA, CECUT, México, 2004(a). *Bravísimas, Brevísimas. Aforismos* (La eternidad en un paso. Un paso en falso), Editorial Amortecer /La Línea. Ediciones de la Esquina, México, 2004(b). Éstas son las ediciones de las que parto para elaborar el análisis. Para fines prácticos de esta investigación sólo pondré entre paréntesis la página en donde se puede consultar la cita.

Caballero es un claro ejemplo de estas mujeres que no se conforman con esperar, ella promueve el cambio mediante el uso de las tecnologías (es una escritora que pertenece a la "generación del blog"; generación que se ha apropiado de un mayor número de ciberlectores que interactúan en tiempo real con los autores), para adentrarse en los lugares privativos de quien escribe, con la intención de mostrarlos con la óptica de una escritura gráfica y policroma. Una escritura que sólo abordaré en dos niveles: el espacio de la mujer que ama, sufre, goza, se ríe de sí misma y de la sociedad con un peculiar humor negro; y el espacio urbano de Tijuana que se deshace en la mirada estereoscópica de la poeta que incansablemente transgrede los convencionalismos literarios con una lúdica inteligencia.

Visión aforística de la mujer

Amar es la otra frontera que irrumpen la poesía de Caballero, es quizás la más cálida y la más confusa, a la que más le ha escrito para despertar del letargo que la resguardaba del desconcierto de saberse viva; por eso no olvida el deseo de sentirse enamorada, sin dejar de ser "Realista", pues "cuando se acaben de casar todos y cada uno de mis amores Platónicos... ¿seguirán los Aristotélicos?" (48b). El cambio adusto de una corriente filosófica a otra en este aforismo es sólo un juego que sirve para reírse de sí misma, de sus amores pasados y de los venideros porque no logra conciliar el equilibrio entre desear el amor verdadero y cuestionar su existencia. De tal suerte, prefiere buscar el reencuentro, "Sin cuentos ni hadas", con el amor, la seguridad y la confianza que perdió en algún cajón de su vida, consciente de que la única persona capaz de proveerla de luz interior es ella misma: "Yo / Soy / Mi príncipe azul" (51b). Quizá por eso en algunos casos deslegitima la capacidad intelectual de los hombres, con la clara intención de menospreciar el discurso occidental

que encuentra su origen en el falocentrismo y que obliga a la sociedad a dejarse llevar por la imagen física, por la apariencia, como la hace "La mujer perfecta", aquella mujer que "A los hombres les fascina", porque "su vagina es tan estrecha, como su mente" (72a). Como también lo hace con las mujeres que viven a expensas de la mirada ajena: "No sé cual es el gusto de las aves / por comer a veces / de la mano de los hombres. / Tampoco sé porqué las mujeres / teniendo alas / bajamos también / a veces / a probar migajas" (67a). Pero nunca traspasa la línea del insulto pues sabe que la suma respetuosa entre hombre y mujer generará un cambio en el devenir social:

Cuando el hombre y la mujer
se asuman
se sumen
palíndromicamente
como SERES,
la guerra
habrá terminado. (71a)

Feminista, más que por convicción, podría decirse que por educación. Caballero conoce la capacidad autonómica de las mujeres que han sufrido decepciones amorosas y han salido adelante con el orgullo de saberse libres; entiende que una mujer no necesita del hombre para reconocerse en sociedad ni para que la sociedad la reconozca como sujeto social. Simplemente concibe que las correspondencias entre hombres y mujeres muchas veces provoquen "Desencuentros":

Si un hombre que persigue una mujer se encuentra con una vagina, la toma.
Si un hombre que persigue una vagina se encuentra con una mujer, la deja.
Si una mujer que persigue un nombre se encuentra con uno, se lo pone enseguida del suyo.
Si una mujer que persigue un hombre se encuentra con uno, lo ve, lo explora, cuestiona, aún así la mayoría de las veces, lo deja. (26b)

En este aforismo el uso del condicional, de la anáfora y de la aliteración, entre otros elementos figurativos, dan continuidad al juego de silogismos en los que incurre la escritora para llegar a un punto clave de la crítica contemporánea enarbolada principalmente por los estudios de género que consiste en deconstruir el discurso falocéntrico y heterosexual; así como para afirmar que ningún género es mejor que otro, aunque así nos lo han hecho creer. En este aforismo, y en la escritura de Caballero, la influencia de las teóricas estadounidenses es notable porque muchas de ellas parten del concepto eurocentrista que se tiene del cuerpo para deslegitimar el discurso falocéntrico, como se puede observar en la obra de Judith Butler quien en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, comenta lo siguiente: "El cuerpo está marcado por el sexo, pero esa marca que se le imprime al cuerpo es anterior a la marca, porque es la primera marca la que prepara el cuerpo para la segunda y, en segundo lugar, el cuerpo sólo es significable, sólo se presenta como aquello que puede ser significado en el lenguaje, por el hecho de estar marcado en este segundo sentido" (Butler, 2002, 149).

Vincular el papel del cuerpo con su entorno o con un hecho particular es determinante en la correspondencia cuerpo/sexo, gracias a que es posible realizar un análisis crítico de las prácticas sexuales que se identifican con determinada cultura, así como de sus limitaciones genéricas. En este sentido, la legitimidad simbólica está dada por el conocimiento y la adecuada aplicación del lenguaje puesto que el hecho de nombrar algo lo define y lo marca; sin embargo, es importante señalar que los elementos simbólicos no necesariamente aluden a un sistema de semejanzas, sino que, como menciona Joan Ferraté, se refieren a "representaciones intuitivas complejas y válidas en cuanto tales de algo que no les corresponde en sus partes ni en los detalles de su estructura, sino sólo en rasgos muy generales y en la emoción conjunta. Los símbolos no substituyen, sino que evocan" (Ballart, 2005: 368).

como se puede observar en el siguiente poema titulado "De las ciudades", donde la analogía ciudad-mujer alude a esa "mujer noble" de los que hablan constantemente los sujetos transfronterizos cuando les preguntan sobre las bondades de la frontera:

Lo irreal,
lo doméstico,
lo imaginario,
los foros
y escenografías.

Habitar el espacio
construirlo y deshacerlo,
la historia,
la memoria colectiva,
la calle.

La ciudad puede peinarse,
o despertar eternamente ditraída,
puede ser transitada,
puede sacudirse,
puede explotar
y elevarse en palomas
desde el centro de cualquier plaza.

Puede cruzar,
trazarse
y aún así demostrar
que no tiene ojos sino avenidas
que tiene una lengua
y el constante hormigüeo
de los seres que se dicen humanos.

La ciudad a veces sin forma,
perfectamente vacía.
La ciudad con el sol en la cara
y la noche entre las piernas.

Húmeda,
enorme,
colosal,

con el hambre a cuestas,
en la espera irredimible
de ser reconstruida
y siempre habitada. (75a)

La significación simbólica de este poema se refiere a las ciudades que son tomadas por las personas que llegan y hacen de ellas lo que les place: de día estas ciudades son las "mujeres abnegadas" que cuidan de sus familias "con el sol en la cara", pero de noche son las prostitutas que acogen los placeres "entre las piernas". El modo descriptivo sensorial es el elemento central de este poema, porque si bien es cierto que la alusión genérica de la ciudad como mujer es evidente, esta no sería plausible sin la isotopía tonal y la analogía, como se puede apreciar, principalmente en la tercera estrofa ("La ciudad puede peinarse / o despertar ditraída"), entre otros elementos retóricos que dan la impresión de que se refiere a muchas ciudades, cuando en realidad es sólo una: Tijuana. Ciudad fronteriza que se puede abordar desde diferentes ópticas porque su amorfismo es una propiedad de su existencia, ya que como se ha visto en capítulos anteriores casi todas las ciudades fronterizas han crecido al vapor por la constante migración de las personas que no sólo están de paso, sino también por las que llegan para quedarse, pues encuentran tierra fértil para desarrollarse. En este sentido, como dice Ferré, los símbolos que aluden a esa mujer "húmeda, / enorme, / colosal", sólo evocan las características de una ciudad que está en constante transformación debido a la movilidad social, pero que su imagen no puede disociarse de la mujer mexicana que está educada para ser habitada pues ella quien guarda en su memoria la historia "de los seres que se dicen humanos".

En la poesía de Caballero no es casualidad que la ciudad sea una mujer pues al ser su ciudad adoptiva, es la ciudad que la cobija (en todos los

sentidos, incluso creativo); a ella llegó como un ave migratoria, siguiendo el horizonte, y sin arremeter contra el designio, porque la experiencia voladora sugiere que su destino estaba escrito, como lo afirma en el siguiente aforismo: "A veces a las ciudades se debe llegar como de la nada. Como de ninguna parte. Como de ningún sitio". Principalmente a las ciudades fronterizas, donde todos están de paso y nadie existe para sí mismo, pues la frontera es "un mundo en tajos" que cicatrizará "cuando deje de sangrar" (33b).

La otra Tijuana

Tijuana es el no-lugar que se desvanece entre las miserias de los ricos y los sueños de los pobres; es la región imaginaria donde "personajes de Bukowski y personajes Garciamarquianos pueden llevarse bien" (34b). Es el ardid posmoderno de las ciudades fronterizas que encuentran en la riqueza material el sendero luminoso de la efímera existencia, como se puede apreciar en el siguiente poema:

Camino y mis pasos se hacen lodo,
aquí llueve.
El frío entume mis manos.
la escena del mar todo lo inunda.

Mi sombra ha tomado consistencia.
el polvo le ha regalado un cuerpo.

A veces, cuando cierro los ojos
una ciudad me persigue y me lanza
recuerdos a la cara:
Los caminos de piedra.
La gente. Mi casa.
Pero hoy no estoy ahí.

Camino con la mirada hambrienta.
devoro los mendigos a mi paso,
los anuncios chillones que tienen
palabra sobre palabra,
las caras de la gente como yo,
jubilosamente ajena.

Si la línea que nos divide
entre ayer, hoy y mañana
fuese de metal con *graffiti*
el tiempo se llamaría Frontera.

En este poema el cuerpo es un elemento indispensable en la recreación de paisajes y sensaciones, pues reproduce de manera teatral la percepción de vivir la ciudad con los cinco sentidos. Esta característica es particularmente explotada en la poesía de Caballero, quien capta con maestría todos los detalles de la urbe: los tonos translúcidos del sol, el sudor de la gente, el olor del desierto o el sabor del abandono. La escritora, a través del cuerpo, se sitúa en el espacio y se apropia de una estética personal, puesto que las relaciones espaciales, así como la localización geográfica de los individuos, determinan la cultura de una comunidad y los procesos de su recepción estética, como se puede observar en la tercera estrofa donde evoca el lugar perdido que ya no le pertenece más que a la memoria, un lugar que dista considerablemente de la ciudad que la "persigue" (verso 8), con la intención de enfatizar la presencia de los sentidos del yo poético al momento de transitar por el sendero de los recuerdos para evitar caer en la trampa de la nostalgia. El primero lugar es fijo y estático; está sostenido por caminos de piedra y se recorre con la mirada de los otros, con los ojos de la familia que se quedó para perpetuarlo; mientras que el otro es volátil, se difumina como una huella en la playa, o como el lodo que arrastra una gran tormenta, como también lo es la frontera: ese no-lugar donde se inscriben las historias de los sujetos transfronterizos, una encima de otra como "los anuncios chillones que

tienen /palabra sobre palabra".

El modelo descriptivo sensorial permite que las isotopías descriptivas le den continuidad al espacio diegético referido, aunado al uso de la analogía en la última estrofa y a las que se encuentran a lo largo del poema que aluden a la Tijuana de Caballero. Un lugar que no existe más que en "la mirada hambrienta" de quien describe lo que a su paso va descubriendo no sólo en la calle, también en la mirada del otro que siempre es ajeno a quien observa, sobre todo en los lugares de paso que existen en la frontera, donde el tiempo no se detiene más que en la memoria de quien evoca. En este caso, las líneas del tiempo son paráboles de las tantas fronteras que existen en la poesía de Caballero; su representación simbólica sólo recuerda la "emoción conjunta" de quien cohabita entre uno y otro país de forma condicionada, indicada con el pospretérito del verbo llamar en el último verso del poema ("el tiempo se llamaría Frontera") que alude a esa otra frontera absurda que divide a dos países con un muro de metal, por lo que el uso de la mayúscula no es casualidad sino la entonación irónica de su propia existencia.

En el siguiente poema, Caballero describe esa existencia posmoderna pero con alusiones alegóricas al infierno que también se vive en Tijuana, un infierno urbano representado con la aridez de las calles, de las labores cotidianas, de la explotación, de las condiciones de vida infrahumanas que padecen los más pobres. Ya no es la Tijuana lúdica en la que la mirada del yo poético se en la riqueza natural que la rodea. En este poema sin título y compuesto por tres estrofas, Caballero se adentra en la Tijuana infernal donde se padece el anonimato, la desesperanza y la desilusión de quienes se quedaron en el viaje y no pudieron cruzar al otro lado, de los migrantes que mueren en el desierto cuando intentaban cruzar la frontera de forma ilegal. Es un tributo a esa muerte inevitable en la que incurren los mexicanos que no son capaces de alcanzar el "sueño americano":

Caminar sobre el asfalto,
a ciegas,
tantaleando con miedo una ciudad,
descubriendo que los muros
están hechos de gritos indescriptibles,
donde la mercadotecnia reina, oronda,
y se vende, como puta fina.

Tratando de encontrar el sueño
de los insomnes
sobre el taxi de ruta,
sobre las nobles ruedas
de un taxi de ruta,
que me proyecta escenas
de anuncios, luces, cables
y el vértigo a mis espaldas.

Después de volar por los desiertos,
nuestros desiertos,
llegar a mi frontera me parece
un festín de muerte.
Inevitable.(77a)

Nuevamente la plurisotopía descriptiva le da continuidad al espacio diegético referido a todo el poema en su conjunto y, principalmente, a la primera estrofa donde, paralelamente, está representada la alegoría infernal de la ciudad que se esconde tras el traje de la mercadotecnia que viste sus calles grises "y se vende, como puta fina". El concepto de mercadotecnia tiene dos acepciones en este caso: por un lado es la analogía de la explotación que se vive en Tijuana; y, por el otro, enfatiza que es la frontera más peligrosa para cruzar de manera ilegal, como se puede observar con el uso de la metáfora en los versos 4 y 5 ("descubriendo que los muros / están hecho de gritos indescriptibles"), donde los gritos de los muertos o, incluso, el cuerpo inherte de los migrantes ilegales son los que sostienen el "Muro de la Vergüenza" que divide Tijuana de San Diego; no son los gritos que se

escuchan en el "Valle del gemido" al que alude el infierno evangélico donde se realizan sacrificios humanos en honor a un dios. En este caso, es un infierno físico y terrenal donde yacen los que murieron al cruzar la frontera, ya sea por condiciones climáticas, inanición o asesinados por la policía migratoria o algún grupo antiinmigrante.

En la segunda estrofa, el uso de la anáfora en los versos 10-11 ("sobre el taxi de ruta" / "de un taxi de ruta") y la aliteración en los versos 11-13 ("sobre las nobles ruedas" / "que me proyectan escenas"), dan pie al juego de las imágenes urbanas que, eslabonadas, representan a las ciudades fronterizas (llámese Tijuana o Ciudad Juárez). Estas imágenes consisten en describir diferentes elementos como los trasnochados que deambulan por el centro de Tijuana, en los bares y prostíbulos; los taxis que no sólo llevan a la gente, también llevan sueños; o los diferentes anuncios neón que visten las calles, de los que también habla Rosario Sanmiguel en su momento para referirse a una peculiaridad de la frontera transgresora y suburbana.

En la última estrofa es plausible observar nuevamente la alusión al infierno urbano, salvo que en este caso el hecho de usar el verbo "volar" en el verso 16 ("Después de volar por los desiertos"), implica que, como parte de la tracición dantesca, el yo poético transita entre los diferentes estados: el infierno, el purgatorio y el cielo. Aunque habrá que diferenciar entre el infierno de los otros, representado por "nuestros desiertos" y el infierno del yo poético, representado por "mi frontera": en el primero mueren centenares de migrantes al año; mientras que la frontera autoimpuesta muchas veces inhibe nuestra propia existencia y, por lo tanto, en ambos casos la muerte es inevitable, salvo que en el primero caso es real y en el segundo figurativa.

Como se puede observar en los poemas, más que en los aforismos, que se refieren a la ciudad, en el primero la ciudad de Tijuana está recreada de manera simbólica, mientras que en los dos siguientes de forma alegórica,

pues el primero alude a la ciudad-mujer que experimenta los cambios de una ciudad móvil y fronteriza; mientras que los siguientes hablan de una ciudad que existe en el imaginario de la gente, una ciudad álgida, injusta y, posiblemente, inmoral. No obstante, he de mencionar que algunos juegos retóricos de la poética de Caballero tropiezan con lo formal, más que con lo conceptual, pues el simple hecho de idear una escritura posmoderna implica una desarticulación estructural de las normas, pero no una desarticulación interpretativa ni mucho menos discursiva. Ciertamente es prematuro y aventurado ubicar su poética en algún escalafón del sistema literario nacional —no es la intención de este texto—; sin embargo, es importante destacar el alcance de sus textos en un territorio liminal propiamente mitificado por el orden de los intereses binacionales, y en un territorio que está siendo ocupado por las mujeres que se instalan en la frontera, ya sea porque esperan a que sus maridos regresen "del otro lado" o porque han preferido, como Caballero, hacer suya la ciudad.

Los/las tres escritores/as que conforman este capítulo se complacen en irrumpir constantemente la frontera que divide ambos países ya sea de manera drámatica o irónica. En los textos seleccionados las descripciones espacio-temporales son las que predominan, auspiciadas por un sinnúmero de recursos retóricos que le dan continuidad al espacio diegético referido. En este caso, dicho espacio es la frontera física que limita el libre tránsito de los sujetos transfronterizos, de los migrantes y de los ilegales; un espacio urbano y fronterizo en su mayoría, pues ninguno de los/las escritores/as fronterizos/as alude, como sucede con los/las escritores/as chicanos/as, a la ciudad de México u otras ciudades del centro del país, porque su campo de acción es precisamente la frontera y no están interesados en narrar desde espacios que le son del todo ajenos. Incluso Amaranta Caballero escribe desde la frontera sin voltear la vista atrás para recuperar escenas o imágenes de su infancia porque ha sabido aprovechar la riqueza visual en la que está inmersa como

sujeto transfronterizo. En este sentido, existen varias similitudes en los textos de estos/as escritores/as que se pueden apreciar principalmente en la descripción urbana de la ciudad; en la caracterización de los personajes; en los puntos de referencia cultural; en la denuncia social, a veces disfrazada de ironía y, en otras, de forma dramática; así como en la fuerza interpretativa de sus textos, producto de una profesionalización literaria, más que de una formación académica.

El espacio urbano es particularmente representativo en los textos de estos/as escritores/as porque enuncia una serie de actividades relacionadas con el intercambio cotidiano de emociones, sentimientos, experiencias que se circunscriben principalmente en los no-lugares, en los sitios de paso donde la gente encuentra un lugar para descansar del trajín, para pernoctar anónimo, o para mantener un encuentro efímero con el otro. Estos no-lugares, llámense bares, hoteles de paso o prostíbulos, son el escenario de los cuentos de Sanmiguel; mientras que las calles y las avenidas de las ciudades fronterizas dan lugar al yo poético de Caballero. El fluir de la acción no se detienen ni en el Río Bravo ni en la frontera misma ni en "la línea" de Crosthwaite, sólo hace tangible lo permisible de habitar dos países. Una actividad incluso lúdica para los sujetos transfronterizos que a diario transitan entre uno y otro lado, no importa si es Tijuana o Ciudad Juárez, pues estos sujetos han aprendido a representarse a sí mismos con la intención de pasar anónimos ante la mirada ajena, por eso no resulta extraño que la caracterización de los personajes en cada una de las historias analizadas, incluso aquéllos que son producto de la imaginación de un paciente, sea tan contundente en la representación misma de la frontera. No concuerdo con los que dicen que estos personajes (la prostituta, el cholo, la maquiladora, el narcotraficante) son arquetipos de la frontera, porque eso demerita en gran medida la fuerza interpretativa de los mismos escritores/as. Además, no se puede encasillar a ninguno de estos sujetos en un apartado porque sería como no querer ver la profusa gama

de posibilidades con la que se encuentra cualquier persona que contiene se detiene en la frontera a observar y a ultrajar su riqueza. Tijuana o Juárez, no importa desde que garita se observe la frontera que divide a un país del otro, lo realmente impactante es el juego discursivo en el que se circunscriben estas historias que no son más que la representación misma del ser que en la constante búsqueda de sí mismo encuentra en la frontera un pretexto para hablar de sus propios límites.

Alegoría de la frontera México-Estados Unidos



Tijuana, El muro de la vergüenza. Foto: Gloria Minauro



Tijuana, El muro de la vergüenza. Foto: Gloria Minauro

No existe la tierra prometida

No existe la tierra prometida porque cada quien la aborda desde su propia trinchera. Es sólo producto de la imaginación de quienes constantemente buscan ese lugar, que, en todo caso, se asemeja más a un no-lugar; es un pretexto más para enarbolar el discurso posmoderno de estos/as seis escritores/as que encuentran en la deconstrucción de sus propios límites una fórmula efectiva para representarse a sí mismos. La frontera como tal se erige entonces como el lugar del exilio y de la añoranza, el lugar donde los/as escritores/as chicanos/as marcan un punto de partida en el mapa imaginario de los recuerdos que les sirve como trampolín para darle rienda suelta a sus historias; mientras que para los/as fronterizos/as es el espacio de escritura en el que hacen patente la constante denuncia, a veces con disimulación, otras mediante la representación misma de las vejaciones a las que se enfrentan no sólo los migrantes, también las mujeres que poco a poco empiezan a ocupar los espacios que los hombres han ido abandonando.

Ambas escrituras conforman el imaginario cultural de dos sociedades colindantes que se diferencian por un asunto de representatividad: los chicanos están en esta búsqueda constante de su identidad, de su definición y de su representación; mientras que los fronterizos se complacen en trasgredir sus límites, en distanciarse del centralismo nacional y enemerger a otras latitudes que bien pueden ser Europa o el centro y norte de Estados Unidos. En este sentido, no es casualidad que la escritura chicana esté cimentada en el espacio ideológico, pues en éste es posible construir identidades que poco a poco, ya sea por usos y costumbres, van haciendo suyas los chicanos. La performatividad de estas identidades, como ya se ha visto en el análisis de los textos, sistemáticamente recurre al uso de los recuerdos, los lugares míticos, las tradiciones y costumbres heredadas de su mexicanidad para enarbolar un discurso ideológico que haga patente su presencia como comunidad minoritaria al interior de la sociedad estadounidense. Por el contrario, si bien es cierto que los estados fronterizos también son parte de las minorías

por el excesivo centralismo que nos aqueja, el espacio de escritura que sus artistas enarbolan es el urbano, pues en éste construyen las denuncias para evidenciar el inusitado desarollo económico (y las consecuencias que éste trae consigo) de la frontera norte de México; en este caso la performatividad de su discurso no se complace en evocar un *paraíso perdido*, sino en hacer patente las condiciones de vida *infrahumanas* en las que se encuentran gran cantidad de personas que emigran de sus lugares de orígenes en búsqueda del "sueño americano", pero que se quedan en la frontera a trabajar en las maquiladoras o en los bares, prostíbulos, restaurantes, entre otros lugares de paso.

Obviar evita acercarnos a las diferentes manifestaciones artísticas que se desarrollan a lo largo y ancho de cualquier frontera, no necesariamente de la frontera México-Estados Unidos, por eso es un error tratar de meter en un cajón de sastre las posturas disímiles que existen entre sujetos colindantes, pues no todos tienen las mismas necesidades, como se ha visto hasta ahora. Las diferencias entre la escritura chicana y la escritura fronteriza son considerables pues no solamente se refieren a la forma de acercarse a la literatura, sus objetivos y sus alcances, sino a la cosmología de cada escritor/a. En ningún momento el propósito de esta investigación ha sido "calificar" el trabajo literario de la literatura fronteriza en general, sino de deconstruir por separado tanto la escritura chicana como la escritura fronteriza para encontrar las características que las hacen únicas, como son el espacio de escritura, el estilo narrativo o la caracterización de sus personajes.

Los/las escritores/as/as chicanos/as enarbolan un discurso ideológico con el que intentan hacerse escuchar y, algunos de ellos/as, tender puentes entre culturas con la intención de no perder los lazos costumbristas de su herencia mexicana y todas la voces que papalotean en sus historias a manera de recuerdos repletos de imágenes policromas. Mientras que los/las escritores/

as fronterizos/as hacen de la denuncia una forma de discurso, en la mayoría de los casos, irónico, con el afán de enfatizar el estado de ingobernabilidad en el que se encuentra la frontera, y con la intención de construir una propia cultura que se distancie del centro del país, pues para muchos, como Vasconcelos lo dijo en su momento, en el norte sólo se consigue buena carne —situación que, en un sentido figurativo también es cierta, pues debido a la comercialización del mercado negro y la prostitución en general, los bares del norte son famosos por las mujeres que trabajan en éstos—. De tal suerte, los/las escritores/as fronterizos/as empiezan a hacerse de una voz en el centro del país que remite a una mirada diferente en la forma de abordar la frontera, ya no es es lugar inhóspito donde los narcos asesinan a saco, es un lugar de una riqueza inigualable, donde sólo aquél que con tiento se detiene a observar su espectáculo es capaz de representarlo, no sólo con la literatura, también con la pintura y otras expresiones artísticas.

En el aspecto estilístico, tanto los textos de los/las escritores/as chicanos/as, como fronterizos/as están plagados de elementos retóricos que hacen plausible la sensación de interactuar con las texturas, colores, sabores e imágenes que impregnan cada uno de los cuentos y poemas antes analizados. La diferencia radica en la forma de abordarlos: los chicanos, por su parte, hacen acopio de las teorías de la crítica contemporánea, como la teoría feminista, los estudios poscoloniales, el discurso de las minorías o la queer theory, para sustentar la representación de su discurso y para hacer más evidente la significación simbólica de su postura política en el interior de la academia y del sistema literario estadounidense porque si bien es cierto que los/as escritores/as chicanos/as viven al margen de su propia identidad, pues han encontrado en la indefinición cierta complacencia exterior, también lo es el hecho que esa falta de identidad es sólo el recurso retórico del que se valen para enarbolar un discurso propio cargado de elementos simbólicos que entreabren la puerta a su mexicanidad disfrazada de costumbrismo a partir

de la cual construyen un espacio de escritura ideológico. Esto provoca que los/las escritores/as chicanos/as, aunque buscan en sus orígenes mexicanos la identidad que le dé sentido a sus tradiciones o al lenguaje materno que poco a poco han ido olvidando, no logran la fluidez de los/las escritores/as fronterizos porque están acostumbrados a cuidar las formas. Chacón es un ejemplo de esto, pues se pierde entre consolidar un estilo propio y ser fiel a su ideología, lo que sólo logra de manera didáctica. Ciertamente, los/las escritores/as chicanos son mucho más acartonados que las escritoras, pero aún así, las escritoras están bastante más preocupadas por construir un discurso feminista o antiracial que no les permite consolidar un estilo único, e incluso es difícil distinguir los rasgos retóricos particulares entre una u otra escritora. Por otro lado, los/las escritores/as fronterizos/as, al vivir en ciudades construidas al vapor, recrean las arbitrariedades a las que cotidianamente se exponen, logrando satirizar a ciertos personajes institucionales como sería la *migra* y consolidando un discurso irónico, como en el caso de Crosthwaite, que trasciende las fronteras de la realidad mexicana, haciendo todavía más surrealista nuestra cultura. Aunque, si bien es cierto que también es notable cierta influencia de la teoría crítica contemporánea, especialmente de los estudios de género en la obra de Sanmiguel y de Caballero, ésta no afecta la contundencia interpretativa porque sólo representa una postura personal de la escritora y no un movimiento social de una comunidad minoritaria. Quizá el talón de Aquiles más evidente de la escritura fronteriza recae en la inmersión posmoderna de su estilo, pues en el intento de resquebrajar las fronteras, incluso las de género literario, el/la escritor/a lleva por caminos inusitados al lector donde él/ella mismo/a se pierde en la intersección de los diálogos o en la yuxtaposición de acciones que conforman la narración, por lo que la ruta inicial queda débilmente transgredida, provocando la ausencia de sentido en el empleo de ciertas fórmulas retóricas e, incluso, tipográficas.

Los/las escritores/as chicanos/as cuidan cada detalle del perfil

psicológico de sus personajes por la necesidad de construirse como sujetos con voz y voto dentro de una sociedad que desde siempre los ha insultado y los ha explotado. Esto conlleva, por un lado, un continuo regreso a los orígenes indígenas mexicanos, a ciertos mitos y tradiciones que no necesariamente son suyos, pero que han aprendido a insertarlos en su idiosincrasia para erigirse como una comunidad análoga dentro de la sociedad estadounidense. Y, por el otro, a enriquecer su cultura mediante la creación de un nuevo lenguaje, como sería el *spanglish*, que les permite identificarse con un lenguaje propio de su lucha política. Un lenguaje que también enarbolan los/las escritores/as fronterizos/as con la intención de subvertir su propia creación, pero cuya intención no es más que el reflejo de los usos y costumbres de los sujetos transfronterizos que a diario transitan entre dos idiomas. La caracterización de estos personajes también está perfectamente trazada por los/las escritores/as fronterizos/as, quienes no se complacen en construir perfiles arquetípicos, sino en representar una cultura posmoderna que está al margen de lo políticamente correcto y cuya presencia en el sistema literario se instala como posnacional, precisamente por el distanciamiento costumbrista y cultural que impera en sus textos. En este sentido, el espacio urbano no sólo es la escenografía de los relatos en muchos de los cuentos, incluso en los poemas de Caballero también es un personaje más que interviene en la recreación figurativa de este espacio-tiempo posmoderno en el que están inmersos los/las escritores/as fronterizos/as.

En definitiva, es insostenible hablar de *literatura fronteriza* en general. Es necesario enfatizar la labor que se hace desde cada lado de la trinchera tomando en consideración diferentes variables para el análisis literario que privilegian las circunstancias históricas, sociales y culturales de quien realiza la selección, porque, como se ha visto hasta ahora, son dos literaturas colindantes que comparten ciertos rasgos (el idioma, los lugares, las tradiciones), pero que difieren en la posición política y cultural desde la que los/las escritores/

as construyen sus textos. En este sentido, la importancia de elaborar una investigación de este tipo radica en hacer plausibles las oposiciones estilísticas entre la escritura chicana y la escritura fronteriza, pues como se dijo al principio de este trabajo, este análisis comparativo intercultural es producto de una problemática en particular que consiste en cuestionar ciertas prácticas colonizadoras que anulan las expresiones artísticas e ideológicas de las comunidades minoritarias, como sucede en el sistema literario estadounidense que privilegia la literatura de blancos, y en el mexicano que hace lo propio con los escritores del centro del país, sin mencionar que en otras latitudes del mundo, como Europa o Asia, se desconoce el trabajo literario que se realiza en la frontera por falta de promoción editorial, principalmente.

Bibliografía

Fuentes primarias

ESCRITURA CHICANA

- CISNEROS, Sandra, *El arroyo de la llorona y otros cuentos*, (trad. Liliana Valenzuela), Vintage, NY, 1996.
- CHACÓN, Daniel, *Chicano Chicanery*, Arte Público Press, Texas, 2000.
- CHEW, Selfa, (2005) *Azogue en la raíz*, Ediciones y Gráficos Eón, México, 2006.

ESCRITURA FRONTERIZA

- CABALLERO, Amaranta, "Entre las líneas de la mano", en *Tres tristes tigres (Desde esta esquina)*, CONACULTA/CECUT, Tijuana, 2004.
- _____, *Bravísimas, Bravírrimas. Aforismos (La eternidad en un paso. Un paso no en falso)*, Editorial Anortecer/ La Línea, Ediciones de la Esquina, Tijuana, 2004.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto, *Instrucciones para cruzar la frontera*, Joaquín Mortiz, México, 2002.
- SANMIGUEL, Rosario, (1994) *Callejón Sucre y otros relatos*, El Colegio de la Frontera Norte/ Center for Latin American and border Studies New México State University/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/ Ediciones y Gráficos Eón, México, 2004.

Literatura de la frontera (teoría y crítica)

- ANZALDÚA, Gloria (1987), *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute, San Francisco, 1999.
- _____, ed., *This Bridge We Call Home. Radical Vision for Transformation*, Routledge, Estados Unidos, 2002.
- _____, ed., *Making Face, Making Soul: Haciendo Caras/ Creative and Critical Perspectives by Women of Color*, Aunt Lute, San Francisco, 1990.
- _____, "Haciendo cartas: Una entrada", "En Rapport, In Opposition: cobrando cuentas a las nuestras" y "La conciencia de la mestiza: Towards a New consciousness", en *Making Face, Making Soul: Haciendo Caras/ Creative and Critical Perspectives by Women of Color*, ed. Anzaldúa, Aunt Lute, San Francisco, 1990.
- ANAYA, Rudolfo, *Bless Me, Ultima*, TQS Publication, California, 1972.
- _____, *My Land Sings. Stories from the Río Grande*, HarperCollins Publisher, NY, 1999.
- BANDAU, Anja, Marc Priebe (ed.), "Mobile Crossings: Chicana/o Representations at Century's turn", en *Mobile Crossings, Representations of Chicana/o Cultures*, Wissenschaftlicher, Berlín, 2006, pp. 1-8.

- _____, <“Mestizaje as Method”? Intertexts, Dichotomies and (Border) Crossings in Texts by Anzaldúa and Moraga>, en *Mobile Crossings, Representations of Chicana/o Cultures*, Wissenschaftlicher, Berlín, 2006, pp. 165-174.
- BERUMEN, Humberto, *La frontera del centro*, Universidad Autónoma de Baja California, México, 2004.
- BRUCE-Nova, Juan, “Positioning Power of Models of (Re)Production: Versions of I Am Joaquín”, en *Mobile Crossings, Representations of Chicana/o Cultures*, Wissenschaftlicher, Berlín, 2006, pp. 9-20.
- CÁLIZ-Montoro, Carmen, *Writing from the borderlands. A Study of Chicano, Afro-Caribbean and Native Literatures in North America*, TSAR Book, Canada, 2000.
- CASTILLO, Ana, *Masacre of the Dreamers. Essays on Xicanisma*, A Plume Book, Albuquerque, 1995.
- _____, *So Far From God*, A Plume Book, Albuquerque, 1994.
- _____, *Spagonia*, An Anchor Book, NY, 1990.
- CHEW, Selfa, (2005) *Mudas las garzas*, Ediciones y Gráficos Eón, México, 2007.
- CISNEROS, Sandra, *La casa en Mango Street*, (trad. Elena Poniatowska), Vintage, NY, 1994.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto, *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, Joaquín Mortiz, México, 2001.
- _____, *Estrella de la calle sexta*, Tusquets, México, 2000.
- CUÉLLAR, Margarito, “Poetas de la frontera norte: un poco de mar, desierto y líneas reales o imaginarias: algo de machaca, carne asada y cabritos”, en *Actas del II y III Coloquios Internacionales La Frontera: Una nueva concepción cultural*, ed. Sandoval, Universidad Autónoma de Baja California Sur, México, 2000.
- DE MAESENNER, Rita, (ed.), *Convergencias e inferencias. Escribir desde los borde(r)s*, Excultura, Valencia, 2001.
- DEBRA A. Castillo, Tabuena María, *Border women: writing from la frontera*, Minnesota Pres., Minneapolis, 2002.
- DOMÍNGUEZ, Antonia, *Esa imagen que en mi espejo se detiene. La herencia femenina en la narrativa de Latinos en Estados Unidos*, Universidad de Huelva, España, 2001.
- FUENTES, Carlos, *La región más transparente*, FCE, México, 1992.
- _____, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, Alfaguara, México, 1995.
- GÓMEZ-Peña, Guillermo, *Warrior from Gringostroika*, Gaywolf Press, Minnesota, 1993.
- GODAYOL, Pilar, *Espais de Frontera Génere i traducció*, Eumo Editorial, Capellades, España, 2000.
- GÓMEZ Montero, Sergio, *Sociedad y desierto. Literatura en la frontera norte*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1993.
- _____, *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes, México, 2003.
- GUZMÁN, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, Porrúa, México, 1995.
- HERNÁNDEZ, E.D., “Discusión, Discourse and Direction: The Dilemas of a Chicana Lesbian”, en *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*, Third Woman Press, Berkley, 1991.
- HERNÁNDEZ, Guillermo E., *La sátira chicana. Un estudio de cultura literaria*, Siglo XXI, México, 1993.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Obras de Jorge Ibargüengoitia. Instrucciones para vivir en México*, (edición y selección de Guillermo Sheridan), Joaquín Mortiz, México, 1990.
- LÓPEZ, Josefina, *Real Women Have Curves*, The Dramatic Publishing Company, Illinois, 1996.
- LUGONES, María, “Hablando cara a cara/Speaking face to face: An Exploration of Etnocentric Racism” y “Playfulness, ‘World’-Travelling, and Loving Perception”, en *Making Face, Making Soul: Haciendo Caras/ Creative and Critical Perspectives by Women of Color*, ed. Anzaldúa, Aunt Lute, San Francisco, 1990.
- _____, “Pureza, impureza y separación” en *Feminismos Literarios*, (comp. Carbonell y Torras), Arco Libros, Madrid, 1999.
- MORALES, Ed, *Living in Spanglish: The Search for Latino Identity in America*, LA Weekly Books, New York, 2002.
- NAVARRO, Marta A., “Interview with Ana Castillo”, en *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*, ed. Trujillo, Third Woman Press, Berkley, 1991.
- PARRA, Eduardo Antonio, “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, en *Estéticas de los confines*, (comp. Perucho), Verdehalago, México, 2003.
- PAZ, Octavio, “Los pachucos y otros extremos”, en *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1969.
- PÉREZ, Emma, “Sexuality and Discourse: Notes From a Chicana Survivor”, en *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*, ed. Trujillo, Third Woman Press, Berkley, 1991.
- PERUCHO, Javier (comp.), *Estéticas de los confines*, Verdehalago, México, 2003.
- _____, *Hijos de la patria perdida. Pachucos, chicanos e inmigrantes en la narrativa mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México, 2001.
- QUINONES, Sam, (2001) *Historias verdaderas del otro México. Crónicas insólitas sobre narcosantos y el cantante fronterizo Chalino sánchez, mojados y paleteros de Michoacán, sectas, basquetbolistas oaxaqueños y linchamientos, muertas en Juárez...*, Planeta, México, 2002.
- RAMOS, Luis Arturo, *Crónicas desde el país vecino*, UNAM, México, 1998.
- REBOLLEDO, Tey, Rivero Eliana, *Infinite Divisions. An Anthology of Chicana Literatura*, Arizona Press, USA, 1993.

- RODRÍGUEZ, Alberto (ed.), "Teatro Chicano". *Cuadernos del Pueblo*, Ediciones Mascarones, México, 1976
- RODRÍGUEZ, Lozano Miguel, *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006.
- SANDOVAL, Rubén (ed.), *Actas del II y III Coloquios Internacionales La Frontera: Una nueva concepción cultural*, Universidad Autónoma de Baja California Sur, México, 2000.
- SOLÓRZANO, Rosalía y Francisca Lorena James, "Nuevas dimensiones en Estudios de Chicanas", texto presentado al Departamento de Estudios de Género y de Familia durante el Seminario Permanente de Estudios de Género. El Colegio de la Frontera Norte. Ciudad Juárez, Chihuahua, a 27 de octubre de 1995.
- TABUENCA Córdoba, María Socorro, "Las literaturas de las fronteras", en *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, FCE, México, 2003.
- TRUJILLO, Carla (ed.), *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*, Third Woman Press, Berkley, 1991
- _____, "Chicana Lesbians: Fear and Loathing in the Chicano Community", en *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*, ed. Trujillo, Third Woman Press, Berkley, 1991.
- _____, *What Night Brings*, Curbstone Press, California, 2003.
- VASCONCELOS, José, *La tormenta*, Trillas, México, 1998.
- VILLANUEVA, Tino, *Chicanos. Antología histórica y literatura*, FCE, México, 1985.
- VIRAMONTES, Helena María, *Under the Feet of Jesus*, Penguin Books, NY, 1996.
- YABRO-BEJARANO, Yvonne, "De-constructing the Lesbian Body: Cherrie Moraga's Loving in the War Years", en *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*, ed. Trujillo, Third Woman Press, Berkley, 1991.
- YÁNEZ, Agustín, *Al filo del agua*, Porrúa, México, 1947.

Teoría general de la frontera

- ARRIOLA, Magali, "Replicante", en *Conversaciones Insite_05*, ed. Yard, Fundación Bancomer, San Diego, 2004.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- BONFIL Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, Alianza Editorial, México, 1991.
- _____, *Méjico profundo. Una civilización negada*, Grijalbo, México, 1994.
- BUSTAMANTE, Jorge A., *Cruzar la línea. La migración de México a los Estados Unidos*, FCE, México, 1997.
- CANALES, Alejandro, "Culturas demográficas y poblamientos modernos. Perspectivas desde la frontera México-Estados Unidos", en (coord.

- José Manuel Valenzuela) *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, FCE, México, 2003.
- CLIFFORD, James, *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- _____, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 2005
- CRUZ, Teddy, "Viajes de ida y vuelta: Crónicas desde el límite", en *Conversaciones Insite_05*, ed. Yard, Fundación Bancomer, San Diego, 2004.
- DAVIS, Victor, *Mexifornia. A State of Becoming*, Encounter Books, California, 2003.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor, "Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas", en *Fugitive Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana*, ed. Yard, inSite 2000-2001, México, 2002.
- _____, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
- _____, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.
- _____, y Patricia Safa, *Tijuana: la casa de toda la gente*, ENAH-UAM, Programa Cultural de las Fronteras, México, 1989.
- HOLLINGER, David, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, Basic Books, New York, 1995.
- HUNTINGTON, Samuel P., *El choque de las civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, México, Paidós, 1998.
- LOPEZ Y RIVAS, Gilberto, *Chicano o la Explotación de "La Raza". Estudio sobre la minoría nacional mexicana de Estados Unidos*, Tesis profesional para obtener el grado de Maestro en Ciencias Antropológicas con Especialidad en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1969.
- MACIEL David, "Méjico y lo mexicano de la frontera. Los orígenes de la cultura mexicana en los Estados Unidos, 1900-1940", en *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, ed. Valenzuela, FCE, México, 2003.
- _____, *El bandolero, el pocho, y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, UNAM-University of New Mexico, México, 1994.
- SÁNCHEZ, Osvaldo y Cecilia Garza, *Parajes fugitivos / Fugitives Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana*, inSite, México, 2002.
- SENGUTA, Shuddhabrata, "Nada que declarar", en (ed. Sally Yard), *Conversaciones Insite_05*, Fundación Bancomer, San Diego, 2004.
- SUÁREZ-Orozco, Marcelo M. (ed.), *Crossings. Mexican Immigration in Interdisciplinary Perspectives*, Harvard University, USA, 1998.
- _____, Paéz Mariela (ed.), *Latinos. Remaking America*, University of California Press, USA, 2002.
- SURO, Roberto, *Strangers Among Us. Latino Lives in a Changing America*, Vintage, New York, 1999.
- VALENZUELA, José Manuel, *Paso del Nortec. This is Tijuana*, Trilce Ediciones

- / CONACULTA / CECUT / El Colegio de la Frontera Norte / UNAM, México, 2004.
- , "La construcción sociocultural de los espacios públicos", en (ed. Yard) *Fugitive Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana, inSite 2000-2001*, México, 2002.
- , *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*. Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés, México, 1998.
- , (2001) coord., *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, FCE, México, 2003.
- YARD, Sally (ed.), *Conversaciones, inSite_05* / Fundación Bancomer, San Diego, 2004.
- , (ed.), *Fugitive Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana, inSite 2000-2001*, México, 2002.
- , (ed.) *Private Time in Public Space / Tiempo privado en espacio público*, inSite 1997, California, 1998.

Teoría general del espacio

- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacio del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, 1957, México, FCE, 2006.
- CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- DEGADO, Manuel, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- GREGORY, Derek, *Geographical Imaginations*, Blackwell, Cambridge, 1994.
- , (1989) *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical social Theory*, Verso, Londres, 1999.
- LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Londres, 2000.
- , *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, FCE, México, 1957.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México, 2001.
- SOJA, Eduardo (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical social Theory*, Verso, Londres, 1999.
- TUAN, Yi-Fu, *Space and place: The Perspective of Experience*, Edward Arnold, Londres, 1997.
- , *Escapism*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 2001.

Teoría y crítica literaria

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, España, 1999.
- ANGENOT, Marc, Bessière, Fokkema, Kushner (coord.), *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002.
- BALLART, Pere, *Eironaia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- , *El contorno del poema*, Quaderns Crema, Barcelona, 2005.
- BAJIN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- BARTHES, Roland, *S / Z*, Siglo XXI, México, 2001.
- BESSIÉRE, Jean, "Literatura y representación", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 356-375.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- CROS, Edmond, "Sociología de la literatura", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 145-171.
- CULLER, Jonathan (1997), *Breve introducción a la teoría literaria*, Crítica, Barcelona, 2000.
- , "La literaturidad", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 36-50.
- DERRIDA, Jacques, (1967) *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1978.
- , *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidos, Barcelona, 1989.
- , (1967) *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- FOUCAULT, Michel (1969), *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2003.
- , (1970) *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- , *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1986.
- , *Las Tecnologías del Yo*, Paidós, Barcelona, 1990.
- GÓMEZ Redondo, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*, EDAF, Madrid, 1996.
- IBSCH, Elrud, "La recepción literaria", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 287-313.
- LAURETTE, Pierre, "Universalidad y comparabilidad", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 57-69.
- LUJAN, Atienza Ángel, *Cómo se comenta un poema*, Síntesis, España, 200.
- MARCHESE, Angelo, Joaquín Forradel, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000.
- MELETINSKY, Eleazar, "Sociedades, culturas y hecho literario", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002. Pp. 17-35.

- MINER, Earl, "Estudios comparados interculturales", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002. Pp. 183-205.
- MOLL, Nora, "Imágenes del otros. La literatura y los estudios interculturales", en *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 347-387.
- MONTES, Graciela, *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*, FCE, México, 1999.
- NERI, Francesca, "Multiculturalismo, Estudios poscoloniales y descolonización", en *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 391-437.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998.
- Krysinski, Wladimir, <"Subjectum comparationis": Las incidencias del sujeto en el discurso>, en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002. Pp. 270-286.
- KUNDERA, Milan (1986), *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988.
- KUSHNER, Eva, "Articulación histórica de la literatura", *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 125-144.
- ROBIN, Régine, "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 51-56.
- SAID, Edward, *El mundo, el texto, el crítico*, Debate, Barcelona 2004.
- SALDIVAR, José David, *The Dialectics of Our America. Genealogy, Cultural Critique and Literary History*, Duke University Press, Durham-Londres, 1991.
- SPITZER, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955.
- SZEGEDY-MASZÁK, Mihál, "El texto como estructura y construcción", en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 209-250.
- TROCCHI, Anna, "Temas y mitos literarios", en *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 129-166.
- WELLEK, René, Austin Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 2004.
- WHITE, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- WILLIAMS, Raymond L. y Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México*, Universidad Veracruzana, México, 2002.
- Teoría y crítica general**
- BARFIELD, Thomas (ed.), *Diccionario de Antropología*, Siglo XXI, México, 2000.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean, "El extasis de la comunicación", en Hal Foster y otros, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002.
- _____, "La elíptica del sexo", en *De la Seducción*, Cátedra, Madrid, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt (1997), *La posmodernidad y sus desconciertos*, Akal, Madrid, 2001.
- _____, *Modernidad líquida*, FCE, Argentina, 2003.
- BECK, Ulrico, *Qué es la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BILBENY, Norbert, *La revolución en la ética. Hábitos y creencias en la sociedad digital*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- DELUMEAU, Jean, *Historia del paraíso*, Taurus, México, 2003.
- FOSTER, Hal (ed.) (1983), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg (1993), *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1997.
- GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo*, Peninsular, Barcelona, 1997.
- GILLY, Adolfo, *Nuestra caída en la modernidad*, Joan Boldó i Climent Editores, México, 1988.
- HABERMAS, Jürgen y otros, *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1999.
- _____, "La modernidad, un proyecto incompleto", en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster, Kairós, Barcelona, 2002.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Social Change*, Basil Blackwell, Cambridge, 1989.
- JAMESON, Frederic (1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles (1990), *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- _____, *La Era del Vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- LYOTARD, Francois, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 2000.
- _____, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- MALINOWSKY, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Edhasa, Barcelona, 1970.
- MC LUHAN, Marshall y Bruce R. Powers (1989), *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- MINOIS, Georges, *Historia del infierno. De la antigüedad a nuestros días*, Taurus, México, 2004.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1969.
- _____, *Tiempo nublado*, Planeta, México, 1985.
- RAMIREZ FIERRO, María del Rayo, "Línea teórica de la filosofía de la cultura". Ponencia presentada en el II Encuentro Multidisciplinario de Educación Intercultural CEFIA-UIC-CGEIB: "Política e Interculturalidad en la Educación", México, 27 de octubre de 2004.

- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- _____, y otros (1990), *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- YÚDICE, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, BCN, 2003.
- WALSH, Catherine, "Interculturalidad, conocimientos y (de)colonialidad". Ponencia presentada en el II Encuentro Multidisciplinario de Educación Intercultural CEFIA-UIC-CGEIB: "Política e Interculturalidad en la Educación", México, 27 de octubre de 2004.
- ZIZEK, Slavoj, (1989) *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2001.
- _____, (1994) *Ideología. Un mapa de la cuestión*, (comp.) Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- _____, (1994) *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

Teoría de género

- BARRET, Phillips (comp.), *Desestabilizar la teoría. Debates femeninos contemporáneos*, Paidós, UNAM, PUEG, México, 2002.
- BORDO, Susan. "The Slender body and other cultural forms", en *Unbearable Weight: feminism, Western culture, and the body*. University of California Press, Berkeley, 1993.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Paidós, Argentina, 2000.
- _____, "Signs of wonder and trees of doubt: on teratology and embodied differences", en *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist confrontations with science, medicine, and cyberspace*. Rosi Braidotti y Nina Lykke eds. Zed Press, Londres, 1996.
- BUTLER, Judith, (1990) *El género disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, UNAM, PUEG, México, 2001.
- _____, *Mecanismos Psíquicos del Poder: teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001.
- _____, (1993) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- _____, (1997) *Lenguaje, poder e identidad*, Editorial Síntesis, Madrid, 2003.
- CARBONELL, Neus y Meri Torras, *Feminismos Literarios*, Arco Libros, Madrid, 1999.
- DE LAURETIS, Teresa. "Tecnologías de Género" y "Estudios feministas/Estudios críticos: problemas, conceptos y contextos", en (comp. Carmen Ramos Escandón) *El Género en perspectiva: de la dominación universal a la*

- representación múltiple
- UAM-Iztapalapa, México, 1991, pp. 165-193 y 231-278.
- GAJERI, Elena, "Los estudios sobre mujeres y los estudios de género", en *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 441-482.
- GARGALLO, Francesca, "Mujeres migrantes en la actualidad. Pobreza real, discriminación de género, aportes comunitarios y prejuicios de los funcionarios de los países receptores de los estudiosos del tema", texto presentado en el congreso, Zacatecas, Zac., 12 de marzo de 2005.
- _____, "Ideas femeninas latinoamericanas", UACM, México, 2004.
- HARAWAY, Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
- LAQUEUR, Thomas. "Sobre el lenguaje y la carne" y "El descubrimiento de los sexos", en *La Construcción del Sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Cátedra, Madrid, 1995.

Hemerografía

- ALVARADO, Ignacio, "La muerte regresa con disfraz", en *Día Siete*, No. 294, México, D.F., 19 de marzo de 2005, pp. 50-55.
- BECERRA ACOSTA, Jeanette, "El muro fronterizo impuesto a las remesas", en *Milenio Semanal*, marzo 6 de 2006, México, pp. 18-21.
- CALVO, José Manuel, "El poder latino", en *El País Semanal*, 29 de agosto de 2004, Madrid, pp. 30-41.
- CAMPELL, Federico, "La frontera sedentaria", *Letras Libres*, noviembre 2005, México, pp. 18.
- CERCAS, Javier, "La canción de Tijuana", en *El País Semanal*, 17 de agosto de 2003, Madrid, pp. 56-65.
- GARCÍA, María Rosa, "Las relaciones entre México y los mexicanos en Estados Unidos: Una historia de encuentros y desencuentros", en *Viceversa*, enero 2000, México, pp. 23-25.
- GÓMEZ QUIÑONES, Juan, "La frontera como metáfora. Disquisición sobre el lugar deseado", en *Viceversa*, enero 2000, México, pp. 40-43.
- GRAYSON, George W., "El Senado atenuará la Ley de Inmigración", *Milenio Semanal*, 6 de febrero de 2006, México.
- GRISWOLD, Richard, (trad., Israel Galina) "Chicanos y latinos en el 2000. El fin de Aztlán", en *Viceversa*, enero 2000, México, pp. 36-39.
- HERNÁNDEZ, J. Jaime, "Malverde, un culto de exportación", en *La Revista*, México, 20 de marzo de 2006, pp. 40-45.
- HUNTINGTON, Samuel P., (trad., Albino Santos) "El desafío hispano", en *Letras Libres*, abril de 2004, México, pp. 12-20.

- KRAUZE, Enrique, "Huntintong: El falso profeta", en *Letras Libres*, abril de 2004, México, pp. 24-26.
- MACIEL, David, "El florecimiento cultural del otro México. Piedras contra la luna", en *Viceversa*, enero 2000, México, pp. 16-20.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Aztlán esquina Eje Central", en *Viceversa*, enero 2000, México, pp. 14-15.
- MOLINA, Mario, "Narrativa chicana. Literatura del México grande", en *Milenio Semanal*, marzo 27 de 2006, México, pp. 56-58.
- NAVARRO, Armando, "Los latinos en la política de los Estados Unidos: El mejor de los tiempos, el peor de los tiempos", en *Viceversa*, enero 2000, México, pp. 32-35.
- PAPADEMETRIOU, Demetrios G., "La reforma migratoria: el dilema de Estados Unidos", en *Letras Libres*, mayo 2006, México, pp. 32-35.
- PASTOR, Robert A., "Romper la Caja", en *Newsweek en Español*, vol. II, No. 13, 27 de marzo de 2006, México, pp. 12-14.
- RONQUILLO, Víctor, "Metlatónoc: Los emigrantes más pobres", en *Milenio Semanal*, marzo 6 de 2006, México, pp. 24-27.
- SALINAS, Juan Arturo, "Tijuana es un festín de sangre", en *La Revista*, 27 de junio de 2005, México, pp. 40-45.
- SCHWARTZ, Stephen, (trad., Rosamaría Núñez) "Ser hispanófilo", en *Letras Libres*, abril de 2004, México, pp. 28-29.
- SOLER, Jordi, "Tijuana Makes Me Happy", *Letras Libres*, noviembre 2005, México, pp. 24.
- VALLE, María Eva, "Las chicanas: alcances y retos. Hacia el futuro", en *Viceversa*, enero 2000, México, pp. 23-31.
- VARGAS Llosa, Mario, "Extemporáneos: ¿Durmiendo con el enemigo?", en *Letras Libres*, mayo de 2004, México.
- VILLORO, Juan, "Estrella de la calle sexta de Luis Humberto Crosthwaite", en *Letras Libres*, diciembre de 1999, México.
- , "Nada que declarar. Welcome Tijuana", en *Letras Libres*, mayo 2000, México.
- YÉPEZ, Heriberto, "Prolegómenos a toda tijuanología del peor-venir", *Letras Libres*, noviembre 2005, México, pp. 28.

Internet

- AUGÉ, Marc, "Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo de mañana", en Revista mensual de política y cultura, noviembre 1999, <http://memoria.com.mx/129/auge.htm> (fecha de consulta: 22 de agosto de 2007).
- WALSH, Catherine, "Interculturalidad, reformas constitucionales y pluralismo jurídico", en *Boletín ICCI-Rimay*, Año 4, No.36, marzo del 2002, <http://icci.nativeweb.org/boletin/36/walsh.html> (fecha de consulta: 4 de

- marzo de 2007).
- <http://www.minutemanproject.com> (Quise consultar la página el 31 de enero de 2008 y la página ya no se encuentra disponible).
- <http://www.supermexicanos.com/vargas/Entrevista.html> (Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2007).
- <http://www.supermexicanos.com/vargas/quien.htm> (Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2007).
- <http://flashgordon.cinecin.com/index.htm> (fecha de consulta, 10 de diciembre de 2007).
- <http://www.endeavorcomics.com/largent/lr1.html> (fecha de consulta, 10 de diciembre de 2007).
- <http://www.kaliman.com.mx> (Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2007).
- <http://www.kaliman.net> (Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2007).

Anexos

Sandra Cisneros, *El arroyo de la llorona y otros cuentos*, Trad. Liliana Valenzuela, Vintage español, Nueva York, 1996.

La abuela enojona hace un tiempo largo que se fue. Se esfumó detrás de la cortina de cuero pesada de ajuela y de la cortina empolvada de terciopelo de adentro. Tenemos que quedarnos cerca de la entrada de la iglesia. No debemos acercarnos a los vendedores de globos, tampoco a los de esas dízque pelotas con el hilo que se estira. No podemos gastarlos nuestro domingo en gorditas ni en comics de la Familia Burrito ni en esos pirulís transparentes de dulce que hacen que todo parezca un arcoiris cuando mitas a través de ellos. No podemos escaparnos y pedir que nos saquen la picture montados en los caballitos de madera.

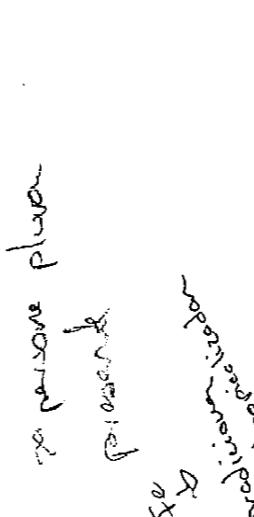
No debemos subir pa'arriba por los escalones del cerro que 'ta detrás de la iglesia y jugar a la roña por el cementerio. Prometimos quedarnos aquí mismo, donde la abuela enojona nos dejó. Hasta que se le dé la gana regresar. Hay gente que entra a la iglesia de rodillas. Unos con trapos gruesos amarrados a las piernas y otros con cojines, uno pa' poner la rodilla y el otro pa'aventar más delante. Hay mujeres con negros rebozos persinándose y despersinándose la señal de la Santa Cruz. Hay mares de penitentes que cargan retratos de la Virgen y arcos de flores mientras los músicos tocan esa música de juguete con sus pequeñas trompetas y tambores.

La Virgen de Guadalupe espera adentro protegida por un grueso vidrio. También hay un crucifijo de oro que se quedó bien cooked como el tronco de un mesquite porque alguien echó una bomba una vez. La Virgen de Guadalupe está en el altar mayor porque es un big milagro; el crooked crucifijo en un altar de al lado porque es un little milagro.

Pero nosotros 'tamos ajuela en el sol. Mi big brother, Junior, acuchillado contra la pared con los ojos cerrados. Mi little brother, Kiks, corre alrededor en círculos.

Chance que lo más seguro es que mi hermanito se esté imaginando que es uno de los voladores de Papantla, como los que

Mericanos



Estamos esperando a la abuela enojona que está adentro echando pesos en la money box para las ofrendas endelante del altar de la Divina Providencia. Encendiéndo una veladora e hincándose, encendiendo e hincándose. Persinándose y besándose el pulgar. Pasando, pasando, el rosario de cristal entre sus dedos. Murmurando, murmurando, murmurando.

Hay tantas oraciones y promesas, tantas gracias a Dios que dar en el nombre del esposo, de los hijos y de la única hija que tuvo que nunca van a misa. No importa. Igual que la Virgen de Guadalupe, la abuela enojona intercede por ellos. Por el abuelo que no ha creído en nada desde las primeras elecciones del PRI. Por mi Daddy, el Periquín, tan flaco que necesita su siesta. Por la Tía Güera que sólo hace unas horas estaba almorzando unos tacones de seso y cabrito en la lonchería después de irse de party toda la noche en la Zona Rosa. Por el Tío Chato, la negra oreja más negra—Siempre recuerda a tu Tío Chato en tus oraciones. Y Tío Baby —Tú ve por mí, Mamá— a ti Dios te escucha.

vimos desprendernos, con sus plumas de colores, girando y girando desde un bien alto pabellón del *Happy Birthday* de la Virgen. Yo también quería ser una davizante voladora emplumada, pero cuando él da una vuelta cerca de mí, grita: Soy un bombardero B-52, tú eres un alemán, y me dispara con una machine gun invisible. Yo preferiría jugar a los danzantes voladores emplumados, pero si se lo digo, es casi seguro que no quiera jugar conmigo pa' nada no more.

Niña. No podemos jugar con una niña. Niña. Es el insulto que ora les gusta más a mis hermanos; ya no andan diciendo "matrión". Eres una niña, se gritan uno al otro. Avientas la pelota como una niña.

Ya me acostumbré a la idea de que soy un alemán cuando Kiks me pasa volado, esta vez gritando: Soy Flash Gordon. Tú eres Ming el Despiadado y las Gentes de Lodo. No me importa ser Ming el Despiadado, pero no me gusta ser las Gentes de Lodo. Algo me quiere salir por los ojos, pero no lo dejo. No quiero que me digan niña. Dejo a Kiks corriendo en círculos—Soy Lone Ranger y tú eres Tonto. Dejo a Junior acuclillado y voy a buscar a la abuela enojona.

¿Por qué huelen las iglesias como lo de adentro de una oreja? ¿Como a incierto y a oscuridad y a velas en víspera azul? ¿Y por qué huele a lágrimas l'agua bendita? La abuela enojona hace que me arodille y junte las manos. El techo es alto y las oraciones de las gentes suben, suben y chocan como globos. Si miro fijamente los ojos de los santos durante mucho rato, se mueven y me cierran el ojo, lo que me hace una especie de santa a mí también. Cuando me canso de santos mitones, cuento los pelos del bigote de la abuela enojona mientras reza por Tío Viejo, que se enfermó de la lombriz, y Tía Cuca, que sufre de

una vida de penas que le dejaron la mitad de la cara chueca y la otra triste.

Debe haber una lista larga larga de parientes que no han ido a la iglesia. La abuela enojona teje los nombres de los muertos y de los vivos en una larga oración, adornada con los nietos nacidos en aquel país bárbaro de costumbres bárbaras.

Pongo mi peso sobre una rodilla, luego sobre la otra y cuando se me ponen bordas como alfileritos, las despierto con una palma. Micaela puedes esperar afuera con Alfredito y Enrique. La abuela enojona siempre anda hablando en puritito español, que sólo lo entiendo si es que pongo atención. ¿Qué? le pregunto en inglés, aunque no es propio ni educado. ¿Whai? lo que la abuela enojona oye como ¿Guat? Pero ella sólo me lanza una mirada y me empuja hacia la puerta.

Después de todo ese polvo y oscuridad, la luz de la plaza me hace entrecer los ojos como si saliera del cine. Mi hermano Kiks anda haciendo garabatos en el cemento con un pedazo de vicio que aprieta con el tacón del zapato. Mi hermano Junior, acuclillado contra la entrada, anda hablando con una señora y un señor. No son de aquí. Aquí las señoras no vienen a la iglesia de pantalones. Y claro que los señores no deben de usar shorts con todas las rodillas dejadas.

¿Quiere chicle? la señora le pregunta en un español demasiado grande para su boca. Gracias. La señora le da un puñado de chicles gratis, cubitos de celofán de Chiclets, canela y aguamatinas y los blancos que no saben a nada pero que sirven para hacer como que tienen dientes de conejo.

Por favor, dice la señora. ¿Un foto? señalando su cámara. Sí.

Está tan ocupada tomando la foto de Junior que no nos ve a mí y a Kiks.

Hey, Michele, Keeks. You guys want gum?
Perou, you speak English!
Yeah, dice mi hermano, we're Mericanos.
Somos mericanos, somos mericanos y allá adentro la abuela enojona reza.

Tepeyac

Cuando el cielo del Tepeyac entre sus primeras estrellas delgaditas y la oscuridad baja como una cortina color azul japonés sobre las torres del campanario de la basílica de Nuestra Señora, sobre los fotógrafos de la plaza y sus telones de fondo con La Virgen de Guadalupe como recuerdo, sobre los globos y sus globos que traen puestos sombreritos de papel, sobre los tronos de los boleros con sus toldos rojos, sobre los puestos de madera donde las mujeres fijan la comida en tinajas de aceite, sobre la tapalería en la esquina de Misterios y Cinco de Mayo, cuando los fotógrafos han acarreado sus trípodes y cámaras de cajón, cuando se han llevado los caballitos de madera a quién sabe dónde, cuando los vendedores de globos los han vendido todos menos los más feos y han pastoreado los que quedan hasta sus casas, cuando los boleros se han cansado de acuclillarse sobre sus cajoncitos de madera y las mujeres de las fritangas han terminado de empacar los platos, el mantel y las ollas en la canasta grande de paja en que los trajeron, entonces el abuelito le dice al niño de pelo empolvado, Arturo, ya cerramos y con sus zapatos

Esto lo hago durante el día y de noche pinto. Haría cualquier cosa en el día sólo para seguir pintando.

También trabajo como maestra suplente para el Distrito Escolar Independiente de San Antonio. Y eso es peor que traducir esos folletos de viaje con sus letras diminutas, créeme. No soporto a los niños. De ninguna edad. Pero sirve para pagar la renta.

De cualquier ángulo que lo veas, lo que hago para ganarme la vida es una forma de prostitución. La gente dice, "Una pin-up, qué interesante" y quieren invitarme a sus fiestas, quieren que decore el jardín como una orquídea exótica de alquiler. Pero acaso compran arte?

—Soy anfibio. Soy una persona que no pertenece a ninguna clase. A los ricos les gusta tenerme cerca porque envidian mi creatividad; saben que eso no lo pueden comprar. A los pobres no les importa que vivan en su barrio porque saben que soy tan pobre como ellos, aunque mi educación y mi modo de vestir nos mantenga en mundos distintos. No pertenezco a ninguna clase. Ni a los pobres, cuyo barrio comparto, ni a los ricos, que vienen a mis exposiciones y compran mi obra. Tampoco a la clase media, de la que mi hermana Ximena y yo huimos.

Cuando era joven, cuando apenas me había ido de casa y rentado ese apartamento con mi hermana y sus niños, justo después de que su marido se largara, pensaba que ser artista sería glamoroso. Quería ser como Frida o Tina. Estaba dispuesta a sufrir con mi cámara y mis pinceles en ese apartamento horrible que rentamos por \$150 cada una porque tenía techos altos y esos tragaluces de vidrio que nos convencieron que tenía que ser nuestro. No importaba que no hubiera lavabo en el baño y que la tina pareciera un sarcófago y que la duela del piso no embornara y que el pasillo pudiera espatiar a los mismos muertos.

Pero esos techos de catorce pies de altura bastaron para que firmáramos el cheque del depósito en ese mismo instante. Todo nos parecía romántico. Ya sabes donde está, en Zarzamora encima de la peluquería con los posters de Casasola de la Revolución Mexicana. Letrero en neón de BIRRIA TEQUILA! a la vuelta de la esquina, dos cahuzas dándoselo de tumbos y todas esas panaderías mexicanas, Las Brisas para huevos rancheros y carnitas y barbacoa los domingos, y maltesadas de leche y fruta fresca y paletas de mango y más leteros en español que en inglés. Creíamos que era magnífico. El barrio se veía lindo en el día, como Plaza Sésamo. Los niños jugando rayuela en la banqueta, mocosos benditos. Y las tiapalerías que todavía vendían plumeros de avestruz y las familias enteras que desfilaban a la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe los domingos, las niñas con sus vestidos esponjados de crinolina y sus zapatos de charol, los niños con sus zapatos Stacy's de vestir y sus camisas brillantes.

—Pero en la noche, no se parecía nada a donde crecimos, en el lado norte. Las pistolas resonaban como en el viejo Oeste y yo y Ximena y los niños acurrucados en una misma cama con las luces apagadas, oyendo todo y les decíamos, Duermantse niños, sólo son cohetes. Pero sabíamos que no era así. Ximena decía, Clemencia, tal vez deberíamos volver a casa. Y yo contestaba, Cállate! Porque ella sabía tan bien como yo que no había hogar al cual regresar. No con nuestra madre. No con aquel hombre con quien se había casado. Luego que Papi murió, era como si ya no importáramos. Como si mi madre estuviera demasiado ocupada en sentir lástima por sí misma, no sé. No soy como Ximena. Todavía no lo he resuelto después de tanto tiempo, ni siquiera ahora que nuestra madre ya falleció. Mis medios hermanos viven en aquella casa que debería haber sido nuestra, mía y de Ximena. Pero eso es—¿cómo se dice?—Para qué llorar sobre

leche quemada o desparramada? Ni siquiera sé como se dicen los refranes, aunque nací en este país. En mi casa no decíamos jajaladas de éas.

Una vez que papí nos faltó, era como si mi madre no existiera, como si ella también se hubiera muerto. Yo antes tenía un pajarito pitizón que se torció una patita roja entre las rejas de la jaula, quién sabe cómo. La pata nada más se secó y se le cayó. Mi pajarito vivió mucho tiempo sin ella, sólo con un muñequito rojo por pata. En realidad estaba bien. El recuerdo de mi madre es así, como si algo que ya estuviera muerto se me hubiera secado y caido y yo no lo hubiera extrañado. Como si nunca hubiera tenido una madre. Y tampoco me avergüenza decirlo. Cuando se casó con ese bolillo y él y sus niños se cambiaron a la casa de mi papá, fue como si ella hubiera dejado de ser mi madre. Como si nunca hubiera tenido madre.

Mi madre, siempre enferma y demasiado preocupada por su propia vida, nos hubiera vendido al diablo si hubiera podido. "Es que me casé tan joven, mija", decía. "Es que tu padre era mucho mayor que yo y nunca pude disfrutar de mi juventud. Honey, trata de comprenderme..." Entonces yo dejaba de escucharla. Aquel hombre al que conoció en el trabajo, Owen Lambert, el encargado del laboratorio de revelado de fotografía con el que se veía aun cuando mi papá todavía estaba enfermo. Incluso entonces. Eso es lo que no le puedo perdonar.

Cuando mi papá tosía sangre y flemas en el hospital, con media cara congelada y la lengua tan gorda que no podía hablar, se veía tan pequeño con todos esos tubos y bolsas de plástico que colgaban a su alrededor. Pero lo que más recuerdo es el olor, como si la muerte ya estuviera sentada en su pecho. Y recuerdo al doctor que raspaba la flemas de la boca de mi pa con un paño blanco y mi papá sentía náuseas y yo quería gritar: Basta, ya no, es mi papá. Hijo de la chingada. Hágalo vivir. Papí,

no. Todavía no, todavía no, todavía no. Y cómo no me podía sostener, no me podía sostener. Como si me hubieran golpeado o me hubieran sacado las entrañas por la nariz, como si me hubieran llenado de canela y clavo y nada más me quedé parada ahí con los ojos secos al lado de Ximena y de mi madre, Ximena entre nosotros porque a mi madre no la quería a mi lado. Todos repitiendo una y otra vez los Avermariás y Padrenuestros. El cura rociando agua bendita, mundo sin fin, amén.

—Hija, Drew, ¿te acuerdas cuando me llamabas tu Malinalli? Era una bromita, un juego privado entre nosotros, porque te veías como un Cortés con esa barba negra tuyá. Mi piel oscura junto a la tuyá. Hermosa, dijiste. Dijiste que era hermosa y cuando lo dijiste, Drew, lo era.

—Mi Malinalli, Malinche, mi cortesana, dijiste y me jalaste hacia atrás por la trenza. Me llamabas por ese nombre entre traguitos de aliento y esos besos en carne viva que dabas, riéndote desde esa barba negra tuyá.

Antes del amanecer, ya te habías ido, igual que siempre, aunque de que me diera cuenta. Y era como si te hubiera imaginado, solamente las marcas de tus dientes en mi panza y mis pezones me convencían de lo contrario.

Tu piel pláida, pero tu pelo más oscuro que el de un pirata. Malinalli, mi Malinalli, ¿te acuerdas? Decías Mi doradita en español. Me gustaba que me hablaras en inglés. Podía amar... mí a mí misma y pensar que era digna de ser amada. Tu hijo, ¿Sabe él lo mucho que tuve que ver con su nacimiento? Soy yo quien te convencí para que lo dejaras nacer. Le dijiste que mientras su madre estaba acostada boca arriba pidiéndole, yo estaba acostada en la cama de ella haciendo el amor. *Trauuu*

No eres nada sin mí. Te formé de saliva y polvo rojo. Y siquiero, puedo extinguirte entre el índice y el pulgar. Soplarte hasta el fin del mundo. Eres solamente una mancha de pintura a la que puedo escoger dar a luz sobre el lienzo. Y cuando te rehíce, dejaste de ser parte de ella, fuiste todo mío. El paisaje de tu cuerpo tirante como un tambor. El corazón bajo esa piel resplandor monótonamente una y otra vez. Ni una pulgada de ti le devolví.

Te pinto y repinto como me plazca, aun ahora. Después de tantos años. ¿Lo sabías? Tonito. Crees que seguir adelante con mi vida, cojeando, suspirando y sollozando como el lloriqueo de una canción ranchera, cuando regresaste con ella. Pero he estado esperando. Haciendo que el mundo te vea con mis ojos. Y si eso no es poder, ¿entonces qué es?

Por las noches prendo todas las velas de la casa, las de la Virgen de Guadalupe, las del Niño Fidencio, Don Pedrito Jaramillo, Santo Niño de Atocha, Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y especialmente Santa Lucía, con sus ojos hermosos sobre un plato.

Tus ojos son hermosos, dijiste. Dijiste que eran los ojos más negros que jamás habías visto y besaste cada uno como si fueran capaces de conceder milagros. Y cuando te fuiiste, quise sacarlos con una cuchara, ponerlos en un plato bajo estos cielos azules: Alimento para los cuervos.

He estado esperando pacientemente como una araña todos estos años, desde que tenía diecinueve y él era sólo una idea revoloteando en la cabeza de su madre y soy yo quien le dio permiso e hice que sucediera, te das cuenta.

Porque tu padre quería dejar a tu madre y vivir conmigo. Tu flota sobre la piel del agua. Ese niño.

He estado esperando pacientemente como una araña todos estos años, desde que tenía diecinueve y él era sólo una idea revoloteando en la cabeza de su madre y soy yo quien le dio permiso e hice que sucediera, te das cuenta.

Porque tu padre quería dejar a tu madre y vivir conmigo. Tu flota sobre la piel del agua. Ese niño.

Así de joven estaba.

Sólo sé que estaba acostada con tu padre, sí, como ahora tú eres, el niño. Y tu padre me pintaba y me pintaba porque decía, yo era su doradita, toda dorada y tostada por el sol y éstas son las mujeres que más le gustan, las morenas como la arena del río, sí. Y me tomó bajo su ala y bajo sus sábanas, ese hombre, ese maestro, tu padre. Me sentía honrada de que él me hubiera hecho el favor.

Esto sucedió. Hace mucho tiempo. Antes de que nacieras, cuando eras apenas una palomilla dentro del corazón de tu madre. Yo era alumna de tu padre, sí, como ahora tú eres, el niño.

Quiero decirte esto por las noches cuando vienes a verme. Cuando estás hablas y hablas sobre qué tipo de ropa te vas a comprar y de cómo eras antes cuando entraste al high school y cómo eres ahora que ya casi terminas. Y de como todos te conocen como un rocker y de tu banda y de la nueva guitarra roja que te acaban de comprar porque tu madre te dio a escoger, la guitarra o el coche, pero no necesitas un coche, verdad, porque yo te llevo a todas partes. Podrías ser mi hijo si no fueras tan gilero.

Esto sucedió. Hace mucho tiempo. Antes de que nacieras, tú madre. Si hubiera sido una morena como yo, me habría costado un poco más de trabajo vivir con mi conciencia, pero como no lo es, me da lo mismo. Yo estuve ahí primero, siempre, como una cuclilla reducida al polvo. Ya no me importa lo que está o no está bien. No me importa su esposa. (Ella no es mi hermana.)

COMUNICADO

Y no es la última vez que me he acostado con un hombre la noche en que su esposa daba a luz. ¿Por qué lo hago, me pregunto? Acostarme con un hombre cuando su mujer está dando vida, está siendo chupada por una cosa con los ojos todavía cerrados. ¿Por qué lo hago? Siempre me ha dado un poco de jubilo enloquecido el poder matar a esas mujeres así, sin que lo sepan. Saber que he poseído a sus maridos cuando ellas estaban ancladas a cuartos azules de hospital, sus tripas jaloneadas de adentro para afuera, el bebé chupando sus pechos mientras su marido chupaba los míos. Todo esto mientras todavía les dolían las puntadas en el trasero.

Esto sucedió. Estoy dormida. O pretendo estar. Me estás observando, Drew. Siento tu peso cuando te sientas en la esquina de la cama, vestido y a punto de irte, pero ahora nada más me estás viendo dormir. Nada. Ni una palabra. Ni un beso. Sólo estás sentado. Me estás observando, inspeccionando. ¿En qué piensas?

Siempre he estado ahí, en el espejo, baío su piel, en la sangre, antes de que tú nacieras. Y él ha estado aquí, en mi corazón, desde antes de que lo conociera. ¿Entiendes? El siempre ha estado contigo. Si hubiera sido una morena como yo, me habría costado un poco más de trabajo vivir con mi conciencia, pero como no lo es, me da lo mismo. Yo estuve ahí primero, siempre, como una cuclilla reducida al polvo. Ya no me importa lo que está o no está bien. No me importa su esposa. (Ella no es mi hermana.)

No he dejado de soñar. ¿Lo sabías? ¿Te parece extraño? Sin embargo, nunca lo platico. Me lo quedo adentro como hago con todo lo que pienso acerca de ti.

Después de tantos años.

No quiero que me veas. No quiero que me observes mientras duermo. Vay a abrir los ojos y te voy a asustar para que te vayas.

Eso. ¿Qué te dije? ¿Drew? ¿Qué pasa? Nada. Ya sabía que ibas a decir eso.

Mejor no hablemos. No servimos para eso. Contigo soy inútil con las palabras. Es como si de alguna manera tuvieras que aprender a hablar de nuevo, como si todavía no se hubieran inventado las palabras que necesito. Somos cobardes. Regresa a la cama. Por lo menos ahí siento que te tengo por un rato. Por un momento. Por un suspiro. Te dejas ir. Anfas y jetas. Desgarras mi pie.

Casi no eres un hombre sin tu ropa. ¿Cómo lo explico? Eres tanto como un niño en mi cama. Tan sólo un niño grande que necesita que lo abracen. No voy a permitir que nadie te haga daño. Mi pirata. Mis bellezas, niño de hombre.

Después de tantos años.

No lo imaginé, ¿verdad? Un Ganges, el ojo de la tormenta. Por un instante. Cuando nos olvidábamos, me jalabas y yo salía dentro de ti, y te partía como una manzana. Era un estar abierto para que el otro viera tu esencia por un instante y se quedara

Tiene el mismo tipo de piel, el niño. Todas las venas azules pálidas y transparentes como las de su mamá. Una piel como las rosas de diciembre. Niño bonito. Pequeño clon. Pequeñas celulas divididas en ti y en ti. Dime, nene, qué parte de ti es tu madre. Intento imaginarme sus labios, su mentón, las piernas largas largas que se enredaban alrededor de este padre que me llevó a su cama.

con ella. Algo se retorcí violentamente hasta desprendérse. Tú cuerpo no miente. No es callado como tú.

Estás desnudo como una perla. Perdiste tu hiló de humo. Eres tierno como la lluvia. Si te pusiera en mi boca te disolvieras como nieve.

Estabas avergonzado de estar tan desnudo. Te apartaste. Pero te vi como eras cuando te abriste conmigo. Cuando te desvististe y te dejaste ver por dentro. Agarré ese pedazo de aliento. No estoy loca.

Guardo te dormías, me jalabas hacia tí. Me buscabas en la oscuridad. No dormí. Cada célula, cada folículo, cada nervio, alerta. Verte suspirar y rodar y darte vuelta y pegarme a tí. No dormí. Te estaba observando a tí esta vez.

¿Tu madre? Solamente una vez. Años después de que tu padre y yo dejamos de vernos. En una exposición de arte. Una exhibición de fotografías de Eugène Atget. Hubiera podido pasarme horas contemplando aquellas imágenes. Había llevado a un grupo de alumnos.

Vi a tu padre primero. Y en ese instante sentí como si todos en aquella sala, todas las fotografías de tonos sepia, mis alumnos, los hombres en traje de negocios, las mujeres en tacones, los guardaespaldas, todos y cada uno, pudieran verme tal cual era. Tuve que huir y llevarme a mis alumnos a otra galería, pero hay algunas cosas que el destino te tiene preparadas.

Nos alcanzó en el área del guardarrropas, del brazo de una Barbie pelirroja en abrigo de piel. Una de esas mujeres de Dallas que asustan, el cabello retiroado en una cola de caballo, una cara grande y brillante como las mujeres que atienden los mostradores de cosméticos en Neiman. Eso recuerdo. Debe haber estado

con él desde el principio, pero te juro que nunca la vi hasta ese segundo.

Podías notar por un ligero titubeo, solamente ligero, porque él es demasiado sofisticado para titubear, que estaba nervioso.

En seguida canina hacia mí y yo no sabía qué hacer, nada más me quedé ahí parada, aturdida como esos animales que al cruzar la carretera en la noche se pasman ante los faros del coche.

Y no sé por qué, pero de repente me mire los zapatos y sentí vergüenza de lo viejos que parecían. Y llega hasta mí, mi amor, tu padre, con ese ademán suyo que hace que quiera golpearte, que hace que quiera amarlo, y dice con la voz más sincera que hayas oido: "Ah, Clemencial. Ésta es Megan." No podría haberme presentado de una manera más cruel. Ésta es Megan. Así nada más.

Sonré como una idiota y le extendí la manita como un animal del circo —"Hola, Megan"— y sonré demasiado como sonré, cuando no soportas a alguien. Luego me fui al carajo lejos de ahí, chachareando como un mono todo el viaje de regreso con mis alumnos. Cuando llegué a la casa me tuve que acostar con un paño frío en la frente y la televisión prendida. Todo lo que podía escuchar retumbando bajo el paño en esa parte profunda detrás de mis ojos. Ésta es Megan.

Y así me quedé dormida, con la televisión prendida y todas las luces de la casa encendidas. Cuando me desperté era por aníl de las tres de la mañana. Apagué las luces y la tele y fui por una aspirina, y los gatos, que se habían quedado dormidos conmigo en el sofá, me siguieron al baño como si supieran qué pasaba. Y luego me siguieron también a la cama, donde no les permití entrar, pero aquella vez nomás los dejé, con pulgas y todo.

Esto también sucedió. Te juro que no lo estoy inventando. Es la verdad. Era la última vez que iba a estar con tu padre. Nos habíamos puesto de acuerdo. Era lo mejor. Seguramente yo podía darme cuenta, ¿verdad? Por mi propio bien. Saber perder. Una jovencita como yo. No había yo entendido responsabilidades. Adentras, nunca se podía casar conmigo. ¿No crees...? Nunca te cases con un mexicano. Nunca te cases con un mexicano. Nunca te cases con una mexicana. No, por supuesto que no. Ya entiendo. Ya entiendo.

Teníamos la casa a solas por unos días, quién sabe cómo. Tú y tu madre se habían ido a algún lugar. ¿Era Navidad? No me acuerdo.

Recuerdo la lámpara empolomada con vidrios nacarados sobre la mesa del comedor. Hice un inventario mental de todo. El diseño de flor de loto egipcia en las hispasas de las puertas. El pasillo oscuro y angosto donde una vez tu padre y yo hicimos el amor. La tina sobre cuatro garras en la que él había lavado mi pelo y me lo había enjuagado con una jícarra de hojalata. Esta ventana. Ese mostrador. La recámara con su luz en la mañana, increíblemente suave, como la luz de una pulida moneda de diez.

La casa estaba impecable, como siempre, ni un pelo extrañado. Ni una hojuela de caspa, ni una toalla arrugada. Hasta las rosas sobre la mesa del comedor contenían la respiración. Una especie de limpieza sin aliento que siempre me hacía querer estornudar.

¿Por qué me daba tanta curiosidad la mujer que vivía con él? Cada vez que iba al baño, me sorprendía abriendo el botiquín de las medicinas, mirando todas sus cosas. Sus lápices labiales Estée Lauder. Corales y rosas, pos supuesto. Sus barnices de uñas—el violeta pálido era el más atrevido. Sus bolitas de algodón y sus pasadores rubios. Un par de pantuflas de piel de borrego color hueso, tan limpias como el día en que las compró. Sobre

la percheta de la puerta—una bata blanca con la etiqueta, HECHO EN ITALIA y un camisón de seda con botones de perla. Toqué las telas. Calidad.

No sé cómo explicar lo que hice después. Mientras tu padre andaba ocupado en la cocina, fui a donde había dejado mi mochila y saqué una bolita de ositos de dulce que había comprado. Y mientras él hacía ruido con las ollas, recorté la casa y fui dejando un rastro de ositos por los lugares donde sabía que ella los encontraría. Uno en su organizador de maquillaje de lucita. Uno embutido en cada botella de barniz de uñas. Desenrollé los lápices labiales caros a su extensión máxima e incrusté un osito en la punta antes de taparlos de nuevo. Hasta puse un osito de dulce en su estuche de diafragma, en el mismo centro de esa luna de hule luminiscente.

Para qué me molestaba? Drew podría echarse la culpa. O podría inventar que era el sudor de la señora mexicana que hacía la limpieza. Ya me lo imaginaba. No importaba. Me dio una extraña satisfacción el vagar por la casa dejándolos en lugares donde sólo ella los vería.

Y justo cuando Drew llamaba "¡A cenar!" la vi en el escritorio. Una de esas muñecas babushkas de madera que Drew le había traído de Rusia. Ya lo sabía. Me había comprado una idéntica. Tan sólo hice lo que hice, destapé la muñeca adentro de la muñeca adentro de la muñeca hasta que llegué al mismísimo centro, la bebé más pequeñita dentro de todas las demás y la cambié por un osito de dulce. Y luego volví a colocar las muñecas tal como las había encontrado, una dentro de otra, dentro de otra. Menos la más pequeña que me metí en el bolsillo. Toda la cena me la pasé metiendo la mano al bolsillo de mi chamarra de mercilla. Cuando la tocaba me hacía sentir bien.

De regreso a casa, en el puente sobre el arroyo de la calle Guadalupe, detuve el coche, prendí la señal de emergencia,

*Y*o ÉRASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER *Al Día* y
me baje y tiré la muñequita de madera a aquel arroyo lodoso
donde mean los borachines y nadan las ratas. El jugueteito de
aquella Barbie cociéndose en la inundación. Me dio una sensa-
ción como nunca antes había tenido y no he tenido desde en-
tonces.

Luego me fui a casa y dormí como los muertos.

Por las mañanas preparo café para mí y leche para el niño.
Pienso en esa mujer y no puedo ver ni un rastro de mi amante
en este niño, como si ella lo hubiera engendrado, por inmacula-
da concepción.

Me acuesto con este niño, su hijo. Para que el niño me ame
como yo amo a su padre. Para hacer que me desee, que sienta
hambre, que se retuerza en su sueño como si hubiera tragado
vidrio. Lo pongo en mi boca. Aquí, pedacito de mi corazón. Un
niño con muslos duros y sólo un poquitín de pelusa y unas ha-
gas pequeñas, duras y aterciopeladas como las de su padre y esa
espalda como corazón de San Valentín. Ven acá, mi cariñito. Ven
con mamita. Toma un poco de pan tostado.

Puedo decir por la manera en que me mira, que lo tengo
bajo mi poder. Ven, gorrión. Tengo la paciencia de la eternidad.
Ven con mamita. Mi pajarito estúpido. No me muero. No lo
espanto. Lo dejo que picotee. Todo, todo para ti. Frotó su vien-
stre. Lo acaricio. Antes de cerrar de golpe mis fauces.

¿Qué hay en mi interior que me enloquece tanto a las dos de la
madrugada? No puedo echarle la culpa al alcohol en mi sangre,
cuando no lo hay. Es algo peor. Algo que envenena la sangre. Y
me tumba cuando la noche se hinchá y siento como si todo el
cielo se recargara en mi cerebro.

NUNCA TE CASES CON UN MEXICANO . 91
¿Y si matara a alguien en una noche así? Y si me matara a
mí misma, sería culpable de interponerme en la línea de fuego,
una víctima inocente, acazo no sería una lástima. Caminaría con
la mente llena de imágenes y de espaldas a los culpables.
¿Suicidio? No le sabría decir. No lo vi.

Excepto que no es a mí a quien quiero matar. Cuando la
gravedad de los planetas está en su punto justo, todo se ladea y
trastorna el equilibrio visible. Y es entonces que quiere salirse de
mis ojos. Es entonces cuando me prendo del teléfono, peligrosa
como una terrorista. No hay nada que hacer más que dejar que
pase.

Así que. ¿Qué crees? ¿Ya te has convencido de que estoy tan
loca como un tulipán o como un taxi? ¿De que soy tan vagabun-
da como una nube?

A veces el cielo es tan grande y me siento tan pequeña en la
noche. Ése es el problema de ser nube. Que el cielo es tan terri-
blemente grande. ¿Por qué es peor en la noche, cuando tengo tal
urgencia de comunicarme y no hay un lenguaje con el cual dar
forma a las palabras? Sólo colores. Imágenes. Y ya sabes que lo
que tengo que decir no siempre es agradable.

Ay, amor, mira. Ya fui y lo hice. De qué sirve? Bueno o
mal, he hecho lo que tenía que hacer y necesitaba hacer. Y tú
has contestado el teléfono y me has asistido como a un pájaro.
Y probablemente ahora estás susurrando maldiciones y te volte-
rás a dormir con esa esposa a tu lado, tibia, irradiando su calor
propio, tan viva bajo la franela y las plumas y olorosa un poco a
leche y crema de manos y ese olor conocido y querido para ti, ay.

Los seres humanos me pasan por la calle y quiero estirarme
y rasguearlos como si fueran guitarras. Algunas veces la huma-
nidad entera me parece bella. Quiero simplemente estirar la
mano y acariciar a alguien y decirle. Ya, ya, ya, pasó, cariñito. Ya,
ya, ya.

128 • ÉRASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER
Por Díosito Santo. Bien feo me habló. Bueno, crízate la
calle hasta San Fernando si quieras pensar—aquí sólo me estás
haciendo perder mi tiempo y el tuyos.

Le hubiera dicho, Vete al diablo. Pero, ¿ya pa' qué? Si ya va
por ahí.

Milagritos,
Milagritos,
promesas cumplidas

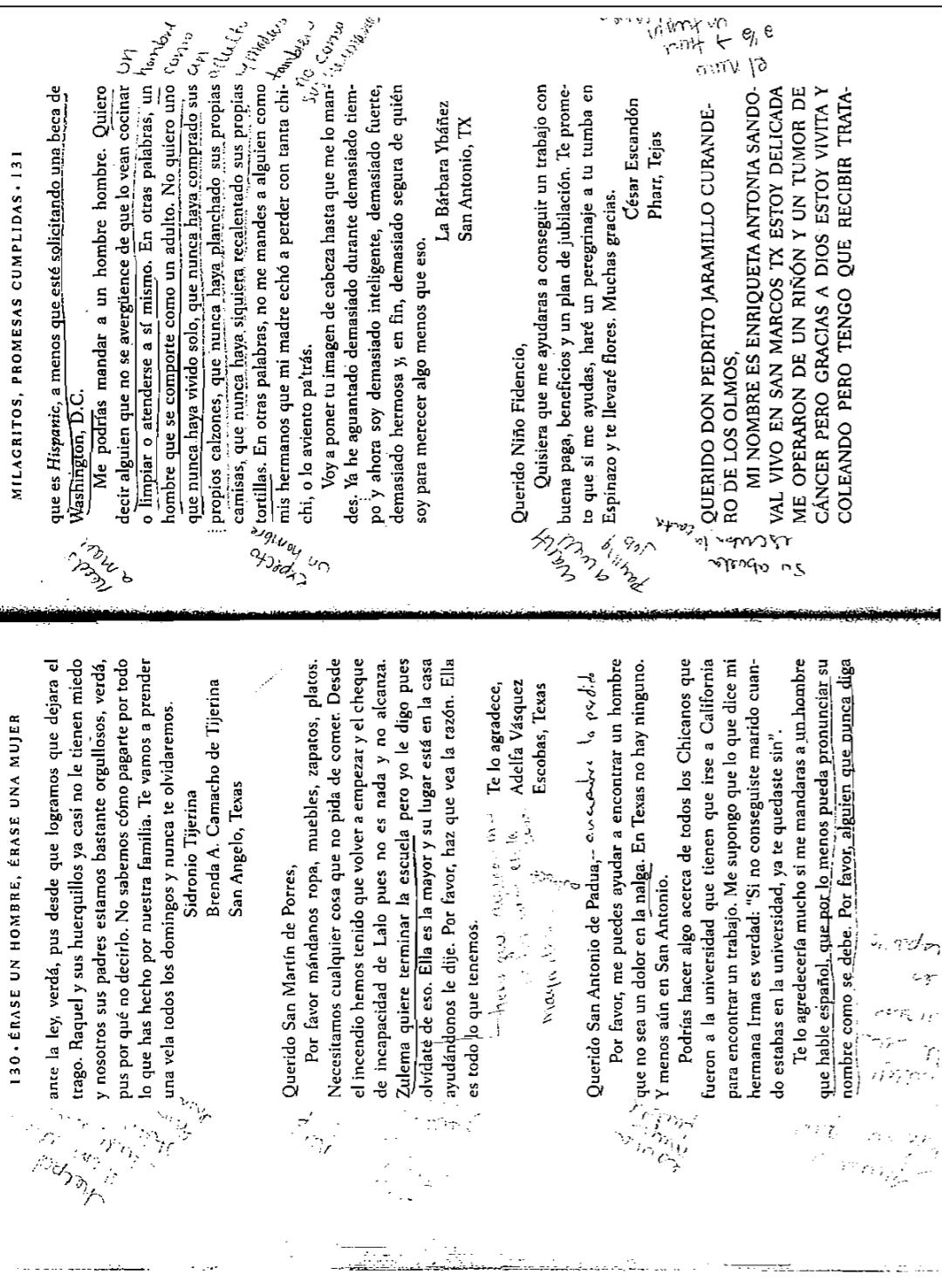
Milagritos,
promesas cumplidas

Exvoto donado según lo prometido

El día 20 de diciembre de 1988 sufrimos un terrible
accidente a mitad del camino a Corpus Christi. El bus en
que ibanos que se patina y que se volteó cerca de Robstown
y una señora y su niñita se mataron. Gracias a La Virgen
de Guadalupe estamos vivos, todos nosotros milagrosa-
mente ilesos y sin cicatrices visibles, sólo que tenemos harto
miedo de ir en bus. Dedicamos este retablo a la Virgen Cita
con nuestro afecto y gratitud y nuestra fe eterna.

Familia Artega
Alice, Texas
G.R. (Gracias Recibido)

Bendito Santo Niño de Atocha, —
Gracias por ayudarnos cuando se robaron la troca de
Chapa. No sabíamos como le iban a hacer. La necesita
para ir al trabajo y este trabajo, bueno, él ha estado a prueba



MILAGRITOS, PROMESAS CUMPLIDAS • 131

que es Hispania, a menos que esté solicitando una beca de Washington, D.C.

Me podrías mandar a un hombre hombre. Quiero decir a alguien que no se avergüenze de que lo vean cocinar o limpiar o atenderse a sí mismo. En otras palabras, un hombre que se comporte como un adulto. No quiero uno que nunca haya vivido solo, que nunca haya comprado sus propios calzones, que nunca haya planchado sus propias camisas, que nunca haya siquiera recalentado sus propias tortillas. En otras palabras, no me mandes a alguien como mis hermanos que mi madre echó a perder con tanta chichi, o lo aviento patrás.

Voy a poner tu imagen de cabeza hasta que me lo manden. Ya he aguantado demasiado durante demasiado tiempo y ahora soy demasiado inteligente, demasiado fuerte, demasiado hermoso y, en fin, demasiado seguro de quién soy para merecer algo menos que eso.

La Barbara Yáñez
San Antonio, TX

Querido Niño Fidencio,

Quisiera que me ayudas a conseguir un trabajo con buena paga, beneficios y un plan de jubilación. Te prometo que si me ayudas, haré un peregrinaje a tu tumba en Espinazo y te llevaré flores. Muchas gracias.

César Escandón

Pharr, Texas

QUERIDO DON PEDRITO JARAMILLO CURANDERO DE LOS OLIMOS,

MI NOMBRE ES ENRIQUETA ANTONIA SANDOVAL VIVO EN SAN MARCOS TX ESTOY DELICADA ME OPERARON DE UN RINÓN Y UN TUMOR DE CÁNCER PERO GRACIAS A DIOS ESTO VIVITA Y COLEANDO PERO TENGO QUE RECIBIR TRATA-

132 • ERASE UN HOMBRE, ERASE UNA MUJER

MIENTOS DURANTE UN AÑO LA MEDECINA QUIMICO TENGO 2X PERO MI ABUELITA ME TRAJO PARA QUE TÚ Y NUESTRO SEÑOR QUE ESTÁ EN LOS CIELOS ME CUREN CON ESTA CARTA QUE ESTOY DEPOSITANDO AQUÍ ES MI ABUELITA LA QUE ESTA ESCRIBIENDO ESTO ESPERO QUE TODOS LOS QUE VENAN ESTA CARTA DEDIQUEN UN MOMENTO PARA PEDIR POR MI SALUD ENRIQUETA ANTONIA SANDOVAL 2 AÑOS Y MEDIO

YO LEOCADIA DIMAS VIDA, DE CORDERO DE SAN MARCOS TX HE VENIDO A PAGAR ESTA LIMOSNA A DON PEDRITO PARA QUE MI NIETA SALGA BIEN DE SU OPERACION GRACIAS A DIOS Y A TODOS AQUELLOS QUE AYUDARON SU TRABAJO BUENOS DOCTORES QUE HICIERON SU TRABAJO BIEN EL RESTO ESTA EN LAS MANOS DE DIOS QUE SE HAGA SU VOLUNTAD MUCHAS GRACIAS DE TODO CORAZÓN. TU MUY RESPETUOSA SERVIDORA LEOCADIA

Oh Benditos Poderosos, Blessed Powerful Ones,

Ustedes que han sido coronados en el Cielo y que están tan cerca de nuestro Divino Salvador, imploro su intercesión ante el Todopoderoso en mi favor. Pido por la paz espiritual y la prosperidad y que los demonios en mi camino que son la causa de todos mis males sean extirpados para que ya no me atormenten. Vean favorablemente esta petición y bendigámenme para que pueda seguir glorificando su nombre con todo mi corazón--santísimo Niño Fidencio, mi gran General Pancho Villa, bendito Don Pedrito Jaramillo, virtuoso John F. Kennedy y santo Papa Juan Pablo. Amén.

Gerritius Parra
Uvalde, Texas

MILAGRITOS, PROMESAS CUMPLIDAS • 133

Padre Todopoderoso, *Gracias*

Enséñame a querer a mi esposo otra vez. *Perdóname.*

Corpus Christi

Querido *Corpus Christi*,
Siete Poderes que rodean a nuestro Salvador—Obatalá—Yemaya—Orunlá—Ogún, Eleguá—Shangó—por qué no se portan bien conmigo?

Oh, Siete Poderes Africanos, ándale, no sean malos.

Dejen que gane mi boleto de la lotería de Illinois y si gana, no dejen que mi primo Cirilo de Chicago me haga trampa con el asumpto del premio, porque él que paga el boleto soy yo. Y él todo lo que hace es comérmelo, cada semana si quiera hace eso. Es mi primo, pero como dice la Biblia, mejor no decir nada que no decir algo bueno.

Protejámenme del mal de ojo de los envidiosos y no dejen que mis enemigos me hagan mal, porque yo nunca le he hecho mal a nadie primero. Cuiden a este buen Cristiano del que los malos se han aprovechado.

Siete Poderes, recompensen mi devoción con buena suerte. Cuidenme, ¿por qué no lo hacen? Y no me olviden, porque yo nunca los olvido.

Moisés Idefonso Mata

San Antonio, Texas

Virgen de Guadalupe,

Te prometo ir arrodillado a tu altar el primerito día que regrese, te lo juro, si solo consigues que la Tortillería La Casa de la Masa me pague los \$253.72 que me debe por dos semanas de trabajo. Trabajé 67½ horas esa primera semana y 79 horas la segunda, y todavía no me sacado ningún beneficio. Calculé que, después de los impuestos, me tocan \$233.72. Es todo lo que pido. Los \$233.72 que me tocan.

Les pregunté a los propietarios, Blanquita y Rudy Mondragón y me signaron diciendo que la semana que viene,

134 · ÉRASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER

MILAGRITOS, PROMESAS CUMPLIDAS · 135

la semana que viene, la semana que viene. Y ya estamos casi a la mitad de la tercera semana y no sé como voy a hacerle para pagar la renta de esta semana, ya que estoy atrasado, y los demás muchachos ya me prestaron todo lo que podían, y no sé qué voy a hacer, no sé qué voy a hacer. Mi esposa y mis niños y mis suegros todos dependen de lo que les mando a casa. Somos gente humilde, Virginicia. Sabes que no tengo vicios. Anhina soy. Ha sido muy difícil para mí vivir aquí tan lejos sin ver a mi mujer, ya lo sabes. Y a veces uno está bajo la tentación, pero no y no y no. No soy de esos. Por favor, Virginicia, todo lo que te pido son mis \$253.72. No tengo a nadie más a quien pedirle ayuda en este país, y bueno, si tú no me ayudas, bueno, pos entonces yo ya no sé.

Arnulfo Contreras
San Antonio, Texas

San Sebastián que fue perseguido con flechas y luego sobrevivió, ¡gracias por contestar a mis oraciones! Todas esas flechas que me habían perseguido—mi cuñado Ernie y mi hermano Alba y sus escuincles—el Junior, la Gloria y el Skyler—se han ido. Y ahora mi hogar dulce hogar es mi otra vez y mi Dianita bien *lovey-dovey* y mis hijos ya tienen otra cosa que decirme aparte de quién golpeó a quién. Aquí está el milagrito de oro que te prometí, una cajita, ¿ves? Y no es ninguna baratija batida en oro. Así es que ahora que te pagué, estamos a mano, ¿no? Porque no me gusta que nadie anden diciendo que Víctor Lozano no paga sus deudas. Pago en efectivo, carnal. Y la palabra de Víctor Lozano, como sus hechos, es oro macizo.

Víctor A. Lozano
Houston, TX

Querido San Lázaro,

Demetria, la comadre de mi mamá, dijo que si te rezaba a ti tal vez como que me podrías ayudar porque te levanta de la escuela con algún muchacho que las agarra a asina del cuello.

¿Así que qué es lo que te estoy pidiendo? Por favor,

Virginicia. Levanta esta pesada cruz de mis hombros y déjame como estaba antes, el viento soplándome el cuello, moviendo ligero los brazos y sin nadie que me ande diciendo cómo debo de ser.

Teresa Galindo
Beaumont, Texas

Milagroso Cristo Negro de Esquipulas,
Por favor, haz que nuestro nieto se porte bien con nosotros y que deje las drogas. Salvalo para que encuentre trabajo y se mude lejos de aquí. Gracias.

M3l1gr44 Cr3s14 N2gr6 d1sg5p511s, T2 p3d2, S2n4f, c1n 14d4 m3 c4r24n p4r, f1v4h1, 53d1f, M1n21 B2n1v3d2s qu2 2stf h1c32nd4 21, S2r3c34 2n 2kxr1n1j2r4, L1 m4 y n52 q52 h1c2r c3n fnt1 tr3t2z1, v2rg52m1 y d4kr d2 l1m4r 21 m3, B2p1f1m3n T, D2l R34 TX

136 · ÉRASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER

MILAGRITOS, PROMESAS CUMPLIDAS · 137

tastes de entre los muertos y hicisteis muchos milagros y tal vez si prendo una vela todas las noches por siete días y rezo, a lo mejor me pudieses ayudar con mi cara que me salen tantísimos granos. *PrinDle*.

Gracias.

Rubén Ledesma
Hebronville, Texas

Santísima Señora de San Juan de los Lagos, *Cu4te1oJ* Te ofrezco a verte dos veces cuando te llevaron a San Antonio, mi mamá y mi hermana Yolanda y dos de mis tías, mi tía Enedina y mi tía Perla, y fuimos en carro desde Beeville sólo para visitarte y hacerle nuestras peticiones.

No sé qué te pedí mi tía Enedina, siempre tan callada pero puedo advinar que tenía que ver con su hijo Beto, que no hace más que estar de huevo—con tus perdones, *PrinDle*, en la casa y meterse en problemas. Y mi tía Perla segurito que se quejó de sus problemas de señora—que los ovarios que le dan comezón, que sus Tubos de Falopio *camarañas*, das, que la matriz que la mareó con su tengue telengue. Y Mami, que decía que sólo había venido a pasear, prendió tres velas para que nos bendijeras todos y limpieras los celos y la amargura de nuestros corazones porque eso es lo que ella dice de día y de noche. Y mi hermana Yoli te pidió que la ayudes a bajar de peso porque no quería acabar *comofia* Perla, bordando el mantón del altar y visitiendo santo.

Pero eso fue hace un año, Virginicia, y desde entonces multaron a mi primo Beto por matar al gallo del vecino de un bote llazo de Big Red y pues mi tía Perla está convencida de que traé caída la matriz porque cuando camina algo le traqueita adentro como una maraca, y mi madre y mis tíos se pelean y se gritan entre ellas igualito que siempre. Y la estúpida de mi hermana Yoli sigue encargando productos todavía más estúpidos como la Grasa Fantástica, garantizada para quemar la grasa—*Funciona de verdad*. Tere.

136 · ÉRASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER

MILAGRITO NEGRO DE EQUIPULAS, 137

Milagroso Cristo Negro de Esquipulas, Te ofrezco este retrato de mis niños. *Wéchelos*, Dios Santo, y si le quitas el trago a mi hijo te prometo prender velitas. Ayúdanos con nuestras cuentas, Señor, y que el cheque del income tax nos llegue pronto para pagar los billetes. Danos una buena vida y que les ayudes a mis hijos a cambiar sus modos. Tú que eres tan bondadoso escucha estas peticiones que te pido con todo mi corazón y con toda la fe de mi alma. Ten piedad, Padre mío. Mi nombre es Adela O.

Elizondo
Cotulla TX

Milagroso Cristo Negro, *PrinDle* Thank you por el milagro de haber graduado de high school. Aquí le regalo mi retrato de graduacion.

Fito Morelos
Rockport, Texas

Cristo Negro,
Venimos desde muy lejos. Infinitas gracias, Señor.
Gracias por habernos escuchado.

Familia Armendáriz G.

Matamoros, Tamps. México

Jesus Christ,
Por favor, haz que Deborah Abrego y Ralph S. Urea
estén siempre unidos.

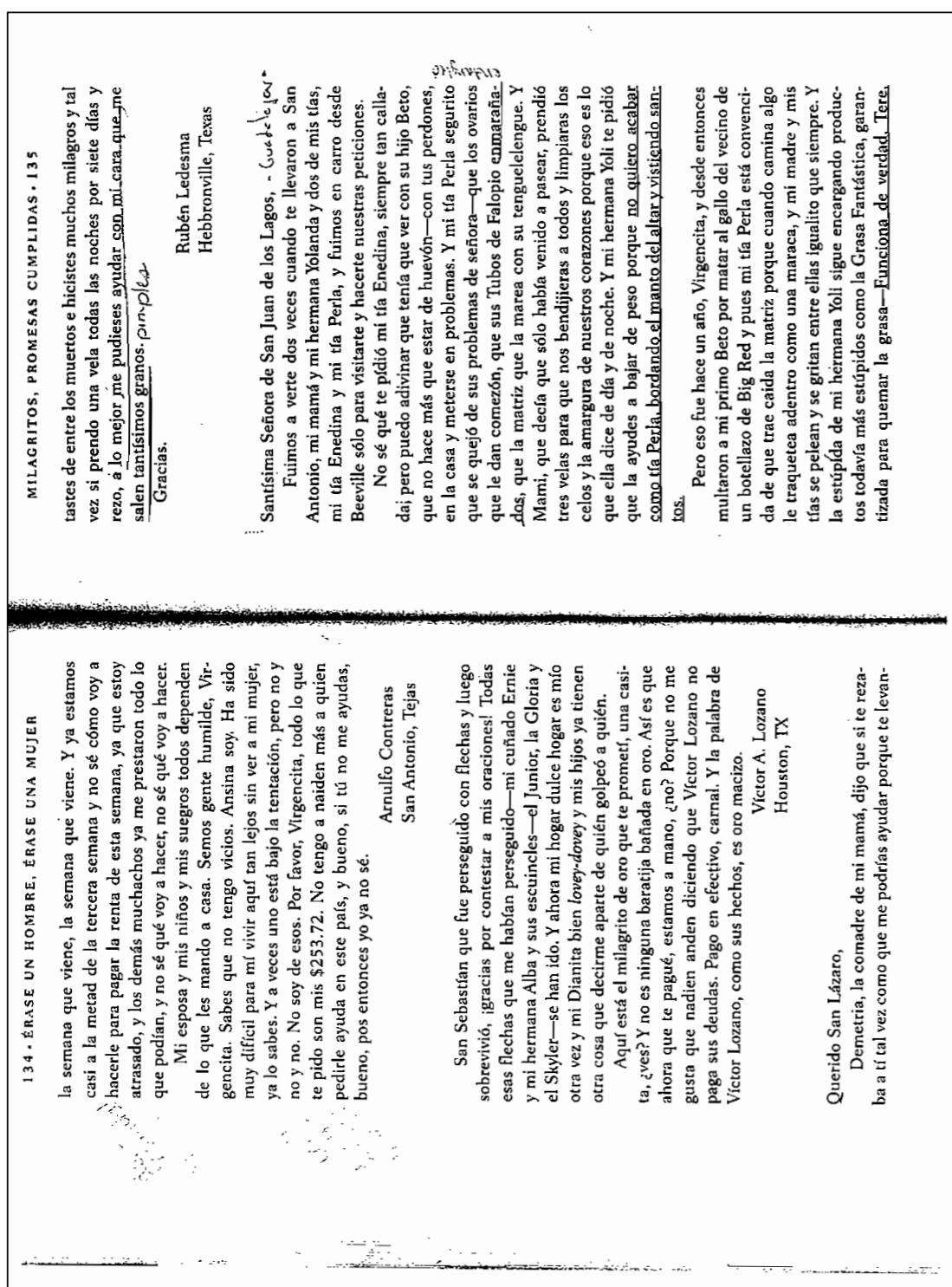
Con cariño,
Deborah Abrego

Sabinal, Texas

Santísima Virgen de los Remedios,

La señora Doña Dolores Alcalá de Corchado se en-

cuenta gravemente enferma de una complicación como



138 • ERASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER

3 **MILAGRITOS, PROMESAS CUMPLIDAS** • 139

Un bebé con sombrero de charro. Una mujer con piel de color caramelo en toga y birrete de graduación blancos. Un vato loco con pañuelo y tatuajes. Un retrato oval en blanco y negro, del tío triste que nunca se casó. Una mamá con un vestido sin mangas regando las plantas del porche. Un niño chulito con bigote nuevo y su uniforme de soldado nuevo. Una adolescente con un poquito de si misma sentado en el regazo. Marido y mujer borrosos, apoyados uno contra el otro como si estuvieran unidos por las caderas. Una foto en blanco y negro de las primas, la Josie y la Mary Helen, hacia 1942. Una polaroid de Sylvia Ríos, de su Primera Comunión, a los nueve años.

Tantos milagritos prendidos aquí, tantos milagritos que cuelgan de hilo rojo—un Sagrado Corazón de oro, un brazo de cobre diminuto, un hombre de plata arrodiado, una botella, una camioneta de latón, un pie, una casa, una mano, un bebé, un gato, un pecho, un diente, un ombligo, un mal de ojo. Tantas peticiones, tantas promesas hechas y cumplidas. Y no hay nada que pueda yo darte sino ésta trenza del color del café en un vaso.

Chayo, ¡qué hiciste! Todo ese pelo tan lindo.

Chayito, ¿cómo pudiste arruinarme en un segundo lo que llevé a tu madre años en crear?

De una vez te hubiera sacado los ojos, como Santa Lucía. ¡Todo ese pelo!

Me acabo de cortar el pelo tal como te lo había prometido y colgué mi trenza aquí junto tu imaginación. Encima de la etiqueta de Toys "R" Us que dice IZUURA. Junto a varios brazaletes de hospital. Al lado de la tarjeta comercial de Sergio's Casa de la Belleza Beauty College. De la licencia de manejar de Domingo Reyna. De notas escritas en solapas de sobres. Rosas de seda, rosas de plástico, rosas de papel, rosas tejidas a ganchillo con estambre anaranjado fosforescente. Un botón con fotografía de

Madrecita de Dios,
Gracias. ¡Nuestro hijo nació bueno y sano!

Rene y Janie Garza
Hondo, TX

San Judas Tadeo, santo patrón de las causas perdidas,
Ayúdame a pasar la materia de English 320, British
Restoration Literature y que todo salga bien.

Elberto González
Dallas

Virgencita...

Me acabo de cortar el pelo tal como te lo había prometido y colgué mi trenza aquí junto tu imaginación. Encima de la etiqueta de Toys "R" Us que dice IZUURA. Junto a varios brazaletes de hospital. Al lado de la tarjeta comercial de Sergio's Casa de la Belleza Beauty College. De la licencia de manejar de Domingo Reyna. De notas escritas en solapas de sobres. Rosas de seda, rosas de plástico, rosas de papel, rosas tejidas a ganchillo con estambre anaranjado fosforescente. Un botón con fotografía de

140 • ERASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER

MILAGRITOS, PROMESAS CUMPLIDAS • 141

Vas a cambiar. Ya lo verás. Esperate a que conozcas a tu principio azul.

Chayo, diles otra vez qué estás estudiando.

Mira a nuestra Chayito. Le gusta hacer sus dibujitos. Va a ser pintora.

¡Una pintora! Dile que tengo cinco cuartos que necesitan pintura.

Cuando seas una mamá...

Gracias por hacer que todos esos meses que me aguanté la respiración no fueran un niño en mi vientre, sino un problema de la tiroides en la garganta.

No puedo ser una madre. Por ahora no. Tal vez nunca. No es algo que yo pueda escoger, como no escogí ser mujer. Como no escogí ser artista—no es algo que uno escoge. Es algo que uno es, sólo que no puedo explicarlo.

No quiero ser una madre.

No me importaría ser un padre. Por lo menos un padre todavía podría ser artista, podría amar algo en lugar de alguien y nadie lo consideraría egoista.

Dejo mi trenza aquí y te doy las gracias por creer que lo que hago es importante. Aunque nadie más en mi familia, ninguna otra mujer, ya sea amiga o pariente, nadie que yo conozca, ni siquiera la heroína de las telenovelas, ninguna mujer quiera vivir sola.

Yo sí.

Virgenecita de Guadalupe. Durante mucho tiempo no te dejé entrar a mi casa. No podía verte sin ver a mi amá cada vez que mi papá llegaba a casa borracho y gritando, culpándola de todo lo que le había salido mal en la vida.

Acaso los niños piensan y las niñas sueñan despiertas? Acaso sólo las niñas tienen que salir y saludar a la familia y sonreír y ser amables y quedar bien?

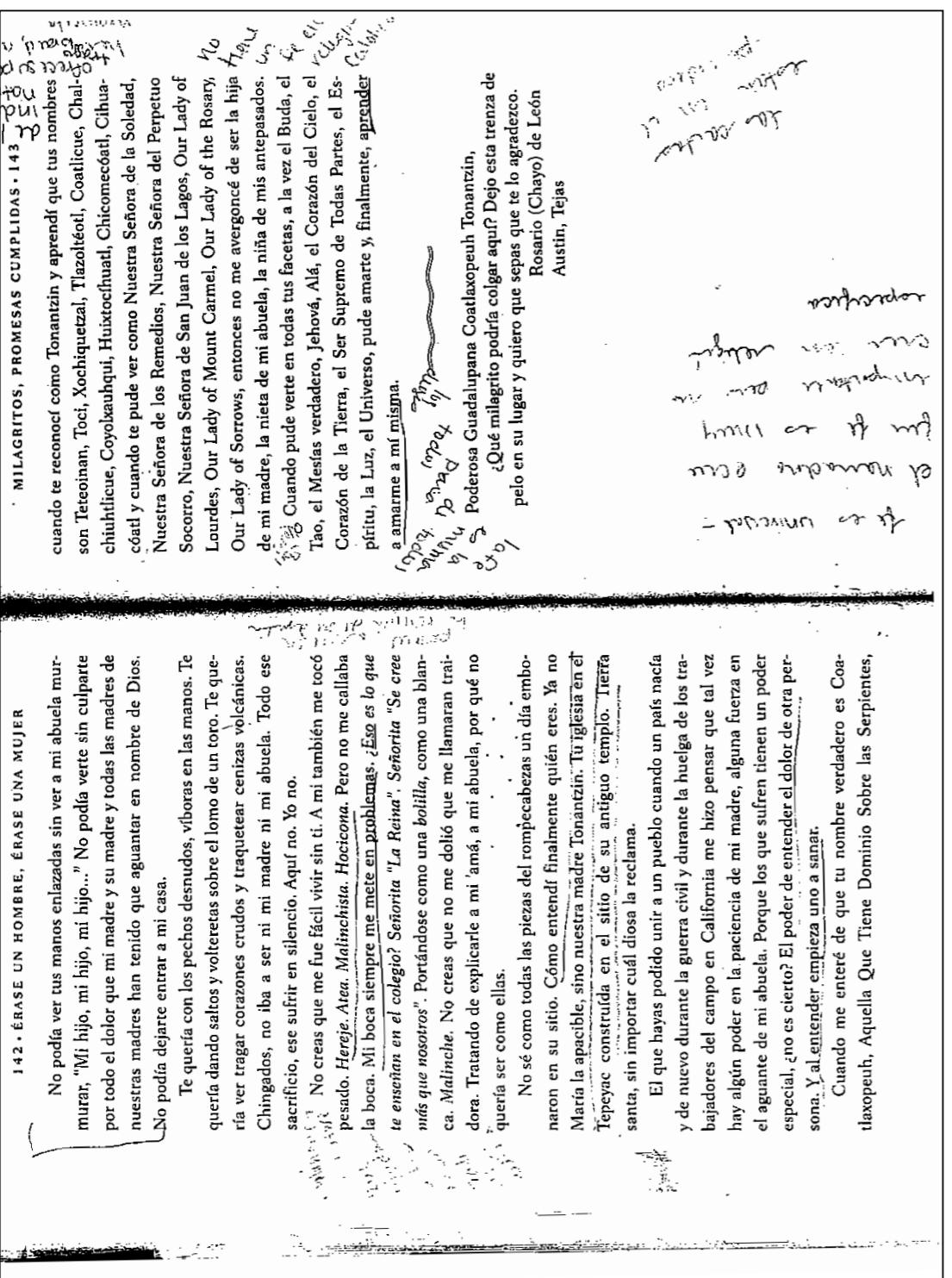
No es bueno pasar tanto tiempo sola.

¿Qué hace ahí metida ella sola? No se ve bien.

Chayito, ¿cuándo te vas a casar? Mira a tu prima Leticia. Es más chica que tú.

¿Cuántos hijos quierés tener cuando seas grande?

Cuando sea una mamá...



142 • ERASE UN HOMBRE, ÉRASE UNA MUJER

No podía ver tus manos enlazadas sin ver a mi abuela murmurar, "Mi hijo, mi hijo, mi hijo..." No podía verte sin culparme por todo el dolor que mi madre y su madre y todas las madres de nuestras madres han tenido que aguantar en nombre de Dios. No podía dejarte entrar a mi casa.

Te quería con los pechos desnudos, vibroras en las manos. Te quería dando saltos y volteretas sobre el lomo de un toro. Te quería ver tragarse corazones crudos y traquetear cenizas volcánicas. Chingados, no iba a ser ni mi madre ni mi abuela. Todo ese sacrificio, ese sufrir en silencio. Aquí no. Yo no.

No creas que me fui a vivir sin ti. A mi también me tocó pesado. Hazaje, Aten, Malinchista, Hacicona. Pero no me callaba la boca. Mi boca siempre me mete en problemas. ¿Eso es lo que te enseñan en el colegio? Señorita "La Reina" Señorita "Se creen que nosotros". Portándose como una bohilla, como una blanca. Malinche. No creas que no me dolí que me llamaran traicionera. Tratando de explicarle a mi amá, a mi abuela, por qué no quería ser como ellas.

No sé como todos las piezas del rompecabezas un día embordonaron en su sitio. Cómo entendí finalmente quién eres. Ya no María la apacible, sino nuestra madre Tonantzin. Tú iglesia en el Tepeyac construida en el sitio de su antiguo templo. Tierra santa, sin importar cuál diosa la reclama.

El que hayas podido unir a un pueblo cuando un país nacía y de nuevo durante la guerra civil y durante la huelga de los trabajadores del campo en California me hizo pensar que tal vez hay algún poder en la paciencia de mi madre, alguna fuerza en el aguante de mi abuela. Porque los que sufren tienen un poder especial, ¿no es cierto? El poder de entender el dolor de otra persona. Y al entender, empieza uno a sanar.

Cuando me enteré de que tu nombre verdadero es Coatxopeuhtl, Aquella Que Tiene Dominio Sobre las Serpientes,

MILAGRITOS, PROMESAS CUMPLIDAS • 143

cuando te reconoci como Tonantzin y aprendí que tus nombres son Teteoinan, Toci, Xochiquetzal, Tlazolteotl, Coatlicue, Chalchihuitlicue, Coyolxauhqui, Huixtocihuatl, Chicomecōatl, Cihuacōatl y cuando te pude ver como Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, Our Lady of Lourdes, Our Lady of Mount Carmel, Our Lady of the Rosary, Our Lady of Sorrows, entonces no me avergoncé de ser la hija de mi madre, la nieta de mi abuela, la niña de mis antepasados.

Cuando pude verte en todas tus facetas, a la vez el Buda, el Tao, el Maestro verdadero, Jehová, Alá, el Corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra, el Ser Supremo de Todas Partes, el Espíritu, la Luz, el Universo, pude amarte y finalmente, aprender a amarme a mí misma.

1993. 10/29/93
Poderosa Guadalupana Coatlxopeuhtl Tonantzin, ¿Qué milagrito podría colgar aquí? Dejo esta trenza de pelo en su lugar y quiero que sepas que te lo agradezco.

Rosario (Chayo) de León

Austin, Tejas

Daniel Chacón, Chicano, Chicanery, Arte Publico Press, Texas, 2000.

Godoy Lives

Juan's cousin wrote what he knew of the dead guy. He was from Jalisco. Not married. Some called him *maricón* because they suspected he was gay, but no one knew for sure.

The age of the man was the same as Juan's, 24, and the picture on the green card strikingly similar: sunken cheeks, small forehead, tiny deep-set eyes that on Juan looked as if everything scared him, but that on the dead guy looked focused, confident. "You could use this to come work here," his cousin wrote.

It was perfect, Juan thought, if not for the name written on the green card: Miguel Valencia Godoy. "Goo doy," she said. "Goo doy," he tried. "Goo doy."

Patiently, she took a breath. "Goo doy."

He practiced and practiced. It got so the entire family was saying it: Maria, their four-year-old boy Juan Jr., and even the big-eyed baby girl came close with "goo goo." Only Juan couldn't say it. Some nights Maria kept him up late, pushing him awake as he dozed off, until he said it correctly three times in a row.

When the day came for him to leave, he kissed her goodbye, shook his son's hand like a man, and kissed the baby's soft, warm head. The treeless dirt road stretched into the barren hills, reaching toward the nearest town seven miles away where he would catch the bus to Tijuana.

4 → Daniel Chacón

She entered Sex World, relieved to see couples and young women among the shoppers. The first floor had videos fitting most fetishes, and there were peep shows in the back. She was looking at the video boxes when she heard a familiar whine. It was Andy the office boy, saying to the clerk, "More change. More change." She furtively followed him and saw him go into a booth. The young lawyer heard the door lock. Then she heard him say, "Yes. Nice. Nice."

When the day came to give Andy his gift, all the lawyers gathered in the main office and said, "Surprise!" as the office boy walked in. He smiled broadly and waved at everybody. Everyone turned to Rachel Garcia. One lawyer said, "The gift."

The young lawyer cleared her throat. "Andy," she said, "this is from all of us. We collected money from everyone and got you this." "Show it," they said. "Let him have it."

"But," she said, "it's too big to drag around. So come with me. They all know what it is," she said, and the lawyers agreed, because it would seem insensitive to not know what they had gotten him. "We'll be right back," she said.

And everyone said, "Of course," as if they had arranged it that way. She led him into the conference room. "Sit down," she said. He nervously sat. To Andy's astonishment, the pretty lawyer undid the buttons of her baby-blue cashmere sweater.

"Oh," he said, watching her pull it down fier smooth, dark shou-

ders. "Nice. Very nice," he said.

6 ← Daniel Chacón

"I'll be back," he said to María.
 "I know you will," she said.
 "I'll send money when I find work."
 "I know you will," she said. She placed an open palm on his face.
 "You're a good man, Juan. I know you'll do what's right."
 He looked into her eyes, disappointed that he could not find in them a single tear. She smiled sadly, like a mother sending her child off to school.
 "Go, Juan," she said. "Don't make this harder than it needs to be."
 "I can't help it!" He wept. She hugged him in her strong, bony arms. She smelled of body odor. "Don't do this. Be a man," she said firmly. He pulled away from her, wiped his tears, and said, "I'm going."
 "Again," she said.
 "Daid Woy," he snivelled.
 "Go do. Again."
 "Goose boy."
 "Juan, if you don't get it, things will be bad."

At the border, he nervously stepped across a red line painted on the sidewalk. He stepped past warning signs that ordered people to turn back if not able to enter the U. S. Inside the building, big and bright as an indoor sports stadium, he was surprised at the number of Mexicans waiting in line to get to the U. S. side. Still, most of the people were white, holding bags of souvenirs, colorful Mexican blankets, ceramics, bottles of tequila. He looked at the heads of the lines to see which U. S. immigration officer he should approach. People who knew had told him that the worst immigration officers in the U.S. were the ones of Mexican descent. Pick a white officer, he had heard, because the Mexican-American, the Chicano INS officers had to prove to the white people that they were no longer Mexicans. He had heard in the mountains that they would beat people up or vicious dogs on them, laughing as the bloody flesh would fly in all directions.

There were three open lines, three officers, a white woman, and two white men. He chose a young man with a shaved head whose line moved fast because he barely looked at the IDs held out to him, just

Chicano Chicaneey ← 7

waved everyone through, bored, like he didn't want to be there.

"Juan knew that this would be easier than he had imagined. With a confidence he had never felt before, he said to himself, slightly out loud, in perfect pronunciation, "Godoy."

When he was two people from the front, something terrible happened. A tall Chicano officer tapped the white agent on the shoulder and said something. The white guy smiled, stood up, and left, leaving the tall Chicano to take his place. This Mexican American was mean-looking, well over six feet tall, with massive shoulders and legs thick as tree trunks. His green INS uniform stretched like football player's. Set below his flat forehead, above his chubby cheeks, were small black eyes that darted suspiciously from face to face. His hair was cut short to his head, sticking straight up, and he didn't smile.

Juan wanted to get out of the line, but he was next. The Chicano looked down at him. "Why should I let you through?" he demanded in English.

Juan didn't understand a word except for "you," which he believed meant him, but he assumed the officer had asked for his green card, so he held it up.

And smiled. The Chicano looked suspiciously into Juan's eyes. He grabbed the card from his fingers and looked closely at the picture, then back at Juan.

"What's your name?" he asked in Spanish.

Juan took a deep breath and said, "Miguel Valencia Goo Poo."

"What?" asked the officer, chest inflating with air.

Juan was sure he'd be grabbed by the collar and dragged out.

He tried again: "Miguel Valencia Godoy."

"What's that last name?"

Sweat trickled down his back.

"Godoy?" he offered.

"Where are you from?"

"Jalisco," he remembered.

The officer put the ID card on the counter and said, with a big smile, "Cousin! It's me!"

He had said it in Spanish, but the words still had no meaning to Juan.

8 ← Daniel Chacón

"I'm your cousin. Francisco Pancho Montes Godoy."

"Oh?"

"Don't you remember me?"

"Oh, Pancho, of course," said Juan, weakly.

"You lying son of a bitch," said Pancho. "You don't even recognize me. Come on," he said, coming around the counter. "I know what to do with guys like you." He picked up the duffel bag as effortlessly as if it were a purse, and led Juan across the vast floor of the building, through crowds of people, into a little room with chairs, a TV, and magazines in English. Pancho dropped the bag, turned around and said "Un abrazo," holding out his long and thick arms. He hugged the breath out of Juan. He smelled of freshly cleaned laundry. Then he held him at arm's length to get a better look.

"You haven't changed. You wait right here. When I get off, I'm taking you home. You can see my wife and kids." He started to walk out, but something struck him. He turned around. "Oh, I just thought of something."

"What?"

"Really. It just occurred to me."

"What did?"

"I have a special surprise for you, Miguel."

"What surprise?" asked Juan.

"You'll see," said Pancho. "A surprise."

Juan waited about three hours in that room. One time he tried to escape, but when he opened the door, Pancho, from behind the counter, looked right at him and winked.

At last, Pancho opened the door. He was now dressed in street clothes: 501 jeans and a T-shirt with a faded image of Mickey Mouse. He looked like a giant kid.

"Come on, cousin," he said. "I'm taking you home."

Like a lamb led to the slaughter, Juan followed through the parking lot, looking between the rows for an escape route. Pancho's shadow stretching across the hoods of several cars. Pancho grabbed him by the arm with a strong grip and escorted him to the passenger's side of an over-sized Ford pickup. Juan pictured María wearing a black dress and veil, standing over his grave, not weeping, just shak-

Chicano Chicaneey ← 9

ing her head, saying, "Dumb Juan. Why can't he do nothing right?"

He climbed up into the cab, using both hands and feet, like a child climbing a tree. He had to get out of there quick, find his real cousin, the one who had sent him the dead man's green card, and work his ass off so he could send María money. She needed him. His family needed him.

They drove through town, the truck so high off the ground. Juan thought that surely this must be what it was like to be on a horse. He held on to the rim of the seat.

"Hey, cousin. Listen to me," Pancho said. "You'll never guess the surprise I have for you."

"What is it?" Juan asked.

"You'll see," he said.

"Can you give me a hint?"

"You won't be disappointed. So, tell me, where have you been these last years?"

"I'm not married," Juan said, remembering another detail about Godoy.

"Oh?" Pancho asked.

"Never found someone I loved," he said. "Well, here you'll find plenty of women. Lorena has a pretty sister. Lorena turned out to be the greatest wife in the world."

Juan wanted to say, no, that María was the greatest, but he couldn't.

He had seen her at an outdoor dance in the *zócalo* of a nearby town one sunny Sunday afternoon. She was the prettiest girl there, wearing a white dress that fell just above her knees, her cinnamon-colored legs smooth and shapely. She was seventeen. All afternoon guys stood around her like giants, boys with large shoulders, black cowboy boots, and white straw cowboy hats that shined in the sun, while Juan, a skinny, sickly looking boy barely eighteen, watched her from behind the balloon vendor. Still, María noticed him.

As was the custom, the unmarried young people walked in a circle at the center of the plaza, girls in one direction, boys in another, and although several girls were available, most of the boys eyed

10 → Daniel Chacón

Maria, and when they passed her, they threw confetti in her long black hair, or they offered their hands to her, but she walked by each of them, looking at Juan the entire time. He, in turn, looked over his shoulder at the tiled dome of the cathedral, convinced she was looking past him. Since she was rejecting so many others, he decided it wouldn't be so bad when she rejected him, so he was determined to throw some confetti in her hair. When she was right beside him, he raised his clenched hand, but when he opened it, he realized he had nothing. *What a fool I am!* he cried to himself. But Maria brushed out the confetti already in her hair and offered him her hand. So excited, he wasn't sure with which hand to take hers, extending one, withdrawing it, extending the other, so she took control. She grabbed his arm and led him away from the circle.

Pancho pulled the truck into a gravel lot lined by a three-foot-tall chain-link fence that surrounded a large front yard and a small house. Two dogs barked at the truck, a German shepherd and a big black lab. "Here we are, *primo*," he said. "This is home."

Pancho opened the fence and the dogs jumped on him for affection, but then they stopped and seemed to wait for Juan to enter the yard, their tongues hanging out, tails wagging, whining as if unable to contain their excitement.

"Do they bite?" Juan asked.

"Don't worry, they only bite strangers," said Pancho.

"That's good," Juan said. The dogs surrounded him, sniffing his crotch, his legs, the Michoacán dirt caked to his boots.

The men entered the house, which had purple shag carpet and a velvet couch and love seat. The painting above the TV was a velvet likeness of the Aztec warrior with the dead woman in his arms. The place smelled of beans cooking.

"Lorena," called Pancho. "He's here." Then he looked at Juan. "I called her and told her you'd be coming."

Lorena, a strikingly handsome woman in a jeans skirt, which came above her knees, and a white T-shirt that hugged her voluptuous body, walked in, wiping her hands on a dish towel. Standing next to each other, she and her husband looked like the perfect couple, him tall and broad-shouldered, a little chubby around the middle and on the face.

Chicano Chicaneey → 11

and her, tall, big boned, wide hips. She had a long jaw like an Indian and long black hair tied in a ponytail.

"I don't believe it," she said. She ran up and gave Juan a big hug. Her flesh was soft and pillow-y, and she smelled of fresh onions. She held him at arm's length. "This is such a wonderful day. Imagine," she said. "Just imagine."

"Imagine," Pancho said, his hands on his hips, smiling big. Juan wasn't sure if Godoy had ever met Lorena, so he wasn't sure what to say. He said, "Imagine."

"I have your room ready for you," she said. "Do you want to wash up or rest?"

"Later," said Pancho. "First he has to meet the girls."

He led Juan down the hallway. Framed family pictures lined the walls. At one metal frame with multiple photos, Pancho stopped and pointed to two little kids dressed like cowboys, holding toy guns and trying to look mean. "You remember that?"

It was Pancho and the dead man as kids. Juan looked closely. The similarities between that child and how he remembered looking as a child were so great that it spooked him, as if he had had two lives that went on simultaneously. He almost remembered that day playing cowboys.

"That was in Jalisco," Juan said.

"That's right. On grandfather's ranch. Remember that ranch?" Juan pictured acres of land, a stable with twenty of the finest horses, and a garden where the family ate dinner, served by Indians, on a long wooden table. "Do I," he said dreamily.

"And all those horses," Pancho said, sadly delighted. "Oh, well, come on. We have plenty of time to reminisce, but first I want you to meet the girls."

Juan expected that he was referring to Lorena's sisters, but when Pancho opened a bedroom door, two little girls, five-year-old black-eyed twins, sat on the floor playing with dolls. They looked up at their father. "Hello, daddy," they said in unison.

"Come here, sweethearts. I want you to meet someone."

Obediently they rose and came to their father, standing on either side of him. "This is your *Tío Miguel*."

Both girls ran to Juan and hugged him. "Hi, *ío*. We love you."

12 → Daniel Chacón

They smelled of baby powder.

Lorena insisted he go to bed early because of his long journey, so after dinner—chile verde with fat flour tortillas—she led him into the extra bedroom and clicked on a table lamp, an arc of light appearing like a holy apparition across the white wall. Their shadows were so tall that their heads touched the ceiling. She showed him the shower and where they kept the towels. When she bent over to explain how to use the stereo, her T-shirt hung open, exposing her cleavage. She slowly kissed him on the forehead, soft, wet lips, and she left him alone. As he lay in bed he felt himself aroused. As much as he tried to picture Maria, he couldn't stop seeing Lorena, nor could he help but fantasize about what her sister looked like. He reached in his underwear and felt for himself, but on the high part of the wall, above the shadow of his horizontal body, in the arc of light, he saw an image of Maria as if wearing a veil. He turned off the lamp.

The next day Pancho woke him early and said it was his day off and he'd slow Juan around.

"And tomorrow I'm calling in sick. We have so much to do." As they drove through the city, Juan said, "I need to work, *primo*. I need a job."

"What are you going to do?" said Pancho.

"I have some connections in Fresno," said Juan. "I thought I'd go there and pick fruit."

Pancho laughed. "That's wellback work." I am a wellback, Juan thought. But he said, "I'm not experienced enough at anything else."

"Miguel, Miguelito," said Pancho, shaking his head. His chubby cheeks were slightly pockmarked from acne as a teenager. "I got it all figured out, *primo*. Don't worry."

They drove out of town onto a narrow, two-lane highway lined by tall pine trees, until they reached a clearing, a vast, green ranch set in a glen, beyond which the ocean lay over the horizon like a sparkling blue sheet. They entered a white gate with the name of the ranch, Cielito Lindo, and drove on the paved driveway until they reached a three-story Spanish style hacienda.

Chicano Chicaneey → 13

"What is this place?" Juan asked.

"You'll see."

A white man in his fifties walked out of the mansion. He wore tight jeans and a flannel shirt tucked in and was in good shape for his age. His gray hair was balding on the top. He smiled as he approached Juan, extending his hand. "Welcome, Miguel. My name's BD. Pancho told me all about you and the funny thing that happened at the border." Although he spoke with an American accent, he spoke Spanish well.

"Yes, it was very funny," Juan said.

"What are the chances?" BD said.

BD led them around the mansion to the stables, white wooden buildings with so many doors extending on the horizon that it looked like a mirror image of itself. People led horses in and out of the doors. They entered one and saw horses proudly standing in their stalls, white and black Arabians, their nostrils flaring as if aware of their own worth. A Mexican man was brushing one of them, and as he stroked her silky neck, he cooed how beautiful she was.

"Memo," BD said to the man.

Memo looked up.

"This is Miguel Godoy. He's going to join our team."

"It's very nice to meet you," said Juan.

"Guillermo Reyes," the man said, extending his hand to Juan.

"Godoy you say? Is that a Mexican name?"

"Of course it is," said Juan.

"Well, the name itself isn't," said Pancho. "But our family is pure Mexican. Although we're the first generation of American," he said, proudly putting his arm around Juan.

Memo's eyes scrutinized Juan. "Are you from Michoacán?"

"No, hell no. He's from Jalisco," said Pancho, offended by the thought.

"You sound like you're from Michoacán," Memo said. Overiced tea under a white gazebo, BD explained how he became part owner of the ranch when he was Pancho's age, twenty-five, and he had invested money in the land with four other partners. Over the years they built the country club, the stables, and bought twenty more acres on which their customers rode the horses. Some of the horses they took care of for the rich and famous BD, who worked as an INS

14 →← Daniel Chacón

officer with Pancho, would retire in a few years a rich man. "I'll spend all my time out here."

"See, cousin, that's the secret of success. You spend your lifetime investing. Right now I'm thinking about buying into an apartment building. We'll invest our money together, cousin, and we'll be rich."

"What money?" Juan asked.

"What money?" Pancho repeated, laughing.

Juan's job at the ranch, BD explained, was to take the horses out of the stable for the customers, make sure the customers mounted safely, and then return the horses to Memo or another stable hand when the ride was over.

"But I don't speak English," Juan said.

"What a great way to learn," Pancho said.

"I don't know anything about horses," Juan said.

"He's being modest," Pancho said. "He has a gift."

When BD told Juan how much he'd be earning, Juan had to hear it again to be certain he had heard right.

"And the best part of it is," said Pancho, "Tax free. Cash."

That evening Lorena's sister, Elida, an eighteen-year-old with light brown hair and golden eyes, had dinner with the family. She was so beautiful that Juan couldn't stop sneaking looks at her, and she frequently looked at him and smiled shyly, which made the little black-eyed twins put their tiny hands over their mouths and giggle. When Pancho broke out with the stories about Miguec as a child, how brave he was and how everyone knew he'd be a great man, how girls used to follow him around, about the fights he'd get into with older and bigger boys, Elida looked at him with a stare that bordered on awe. Juan relished the stories, picturing it all and almost believing that he had done those things. After dinner, while the family was drinking coffee and the little girls were eating their dessert, Juan stood up and said he'd like to get some fresh air. He looked at Elida and asked if she would join him.

She said she'd love to.

On the patio they sat on the swing. The full moon shone like a cross in the black sky and reflected in Elida's large eyes. Her face was smooth. The sweet smell of her perfume rose like curls of smoke and

Chicano Chicanevy →← 15

swam into his nose, reaching so far into him that they massaged his heart. "Can I touch your face?" he said.

"My face? That's funny. Why for would you want to do that?"

Her Spanish wasn't good, but she had probably never been to Mexico.

"Because it's the most beautiful face I have ever seen."

She lowered her eyes. He kept looking at the smoothness of her skin, down her thin neck—a birthmark at the protruding bone. Her breasts.

"Okay," she said. "You can touch."

He looked up. He reached out his hand, opened his palm, and as if he were touching something sacred, he slowly felt the warmth of her face.

Passionately, she pressed her cheek into his hand and she closed her eyes and sighed. "That's nice," she said, opening her eyes and looking into his.

Lorena called them inside to watch a movie they had rented. Side by side on the love seat, they glanced as often at each other as they did at the TV. When it was over, Elida said she had to get home. Juan walked her to the car. She opened the door, but before she got in she turned around, bit her bottom lip, and peered at him with eyes that spoke of desire. "I guess I'll see you later," she said.

"You will."

He watched her pull onto the street, her taillights disappearing into the darkness.

When he went back into the house, Pancho and Lorena were waiting for him, standing side by side, big smiles on their faces.

Although it hadn't been two days, these two seemed so familiar, so much like family. It occurred to him that he could keep this up for a long time, maybe forever. Maybe, they would never know. Juan, quite frankly, was having a good time.

What was the rush to work in those hot fields, making less in one month than what he'd make in a week at the stables? He could still send Maria money.

Maria.

She hadn't even cried when he left. She was probably glad he was gone.

16 →← Daniel Chacón

"Well, cousin, tell us," Pancho said, as if he couldn't stand the anticipation. "What did you think of Lorena's sister?"

Juan laughed, heading toward the hallway to his bedroom, and he said, as if the question carried its own answer, "What did I think of Lorena's sister?"

Life was great.

He made plenty of money, much of which he spent taking Elida to restaurants. He was beginning to learn English, and Pancho wanted them to invest in real estate together, as a team. When Juan reminded him he didn't have much money, Pancho assured him it would work out. "I don't think that'll be a problem," he said. One day at work, feeling good after a night with Elida, wherein they went further than they ever had, although not all the way, he was friendly and joked with the customers in English. Around midday, he got this urge to have lunch with someone, to click glasses with an old friend. In the stables he searched for Memo but couldn't find him, not in the country club or walking around the grounds. Finally, as he was walking around the back of the stables, he saw him at a picnic table, eating lunch with his family, his wife and two kids, a little boy and a little girl. They weren't talking as they ate, but it was such a picture of happiness that for the first time in a long time, he thought of his own kids, Juan Jr., the baby, and he felt a great loss for his Maria.

What was she going to do without him? The right thing to do would be to take the money he had already earned, perhaps earn a little more, and send it to Maria. Wherever she was at that moment, whatever she was doing, there was no doubt in her mind that he was going to come back. He had to quit seeing Elida.

Elida stopped walking and looked at him. Her eyes filled with love and hope. Anticipation.

"I love you," he blurted.

They kissed.

Later that night in her small bedroom plastered with glossy Ricky Martin posters, they made love. Her parents were out of town.

Afterwards, as he held her smooth body in his thin arms, the smell of her perfume mixed with the scent of the peach candle flickering on her nightstand, he told her that he never wanted to be without her. And he meant it. He was in love.

When he got home, Pancho was sitting on the couch waiting for him, his big legs crossed, his arm extended across the back of the sofa.

"What's up?" Juan asked.

"Remember that surprise I told you about?"

"What surprise?" asked Juan.

"When I first saw you at the border, I told you I had a surprise for you."

"Oh yeah," said Juan.

"Well, tomorrow I'm going to let you have it," he said, standing up.

When Juan woke up the next morning, Pancho had already left. He found Lorena in the kitchen cutting a melon into bite-sized slices. She told him at Pancho went to get the surprise. As she served him a plate of the melon and a cup of strong, black coffee, she saw the concern in his face. "Don't worry so much," she said as she sat at the table opposite him.

He remained silent, worried.

"What are you talking about?"

He was distracted, but he still said yes.

"Look," she said, feeling sorry for him, "I think what Pancho's doing is wrong. I told him so. If you're not prepared for it, things could be difficult."

"What's the surprise?" asked Juan.

"Okay, I'm going to tell you," Lorena said. "But only because I don't think it's right what he's doing."

Pancho went to the Greyhound bus station, she said, to pick up Godoy's mother who had been living in El Paso. He was bringing her here so she could live with Miguel, her only living son.

The world fell on him. It was over. A mother would always know who her son was. "Don't worry," said Lorena. "She'll be so happy to see you. She never stopped being your mother."

After eating a couple of pieces of melon and drinking coffee, Juan said he wasn't feeling well and wanted to lie down. When he got into his bedroom, he quickly pulled the dirty duffel bag from the closet and started packing everything that would fit. He grabbed the cash he had already earned and stuffed it at the very bottom of his socks and then pulled on his boots. He had to be gone before Pancho got back. He would lose out on a few days pay, but better than lose his life. He was ready to go, when he heard a knock on the bedroom door. He stuffed the bag in the closet and jumped into bed, pulling the covers over his body. "Come in," he said.

Lorena walked in, disturbed. She pulled the chair that was leaning against the wall and scooted it close to the bed. "There's something else. And this is it. I mean this is really it. This is why I'm telling you what Pancho's doing. I think you need to be prepared."

"What?" he said.

"It's been a long time since you've seen her." She paused, as if the words were too difficult. "Miguel, your mother is getting very senile."

"How senile?" he said, perking up.

"She forgets things sometimes. People sometimes. And . . ."

"What? What?"

"After your father disowned you—and she still doesn't believe the story."

"The story?"
"About you and that other boy. She doesn't believe it. None of us do."

"Uh, that's good."

"But after he disowned you, she never gave up on you. She knew she would see you again. She's been saving things for you. After your father died, he left, well, quite a bit of money."

"How much?"

"A lot, Miguel. You don't even have to work if you don't want. She's been saving it for you. I only tell you this because I want you to be prepared. I told Pancho it wasn't a good idea to not tell you first. But he was just so excited about the, you know, the . . . Well, he wants

you to be happy."

"What if she doesn't recognize me?" he asked.

"She's senile. It just means we'd have to . . . What am I saying?

"She will."

Juan sat up on his bed. "Well, then, I'll look forward to meeting her. I mean, seeing her again."

Lorena left the room. Juan paced back and forth with a burst of energy. When he heard the truck pull up onto the gravel, he said to himself, "Here we go." He looked at himself in the mirror. He saw staring at him Miguel Valencia Godoy. Clean-shaven, handsome, lean-bodied, confident. But then he glimpsed something that bothered him, a dull gleam in his eyes, something that didn't belong to him. Insecurity. It was Juan. He shook it off and went out into the living room to see his mother.

"The story?"

"About you and that other boy. She doesn't believe it. None of us do."

"Uh, that's good."

"But after he disowned you, she never gave up on you. She knew she would see you again. She's been saving things for you. After your father died, he left, well, quite a bit of money."

"How much?"

"A lot, Miguel. You don't even have to work if you don't want. She's been saving it for you. I only tell you this because I want you to be prepared. I told Pancho it wasn't a good idea to not tell you first. But he was just so excited about the, you know, the . . . Well, he wants

The Biggest City in the World

Harvey Gomez stepped off the plane in Mexico City and couldn't believe what he saw: Among the multitudes of *mestizos* walking through the airport was Professor David P. Rogstart, followed by a little Mexican boy carrying his luggage. Gomez quickly showed his papers to the Mexican official and ran through the crowd to catch the professor. When he got close enough to where he could see the familiar red-orange shine of Rogstart's bald head, he yelled, "Professor Rogstart! Professor Rogstart!"

The professor, at least a foot taller than almost everyone else in the airport, turned around, not as if surprised to hear his name, but with impatience, as if to say, "What do you want now?"

Gomez jumped on his toes as he walked, trying to show himself above the heads of the Mexicans. He raised his hands and yelled, "Here, Professor, here!"

Gomez tried to move faster, but the crowd was too dense. Then a little Indian woman, even shorter than him, stood right in front of him with sad eyes, a wrinkled face, and an empty palm extended for alms.

"Por favor, joven, regálame un poco."

Rogstart stopped and looked around, but his gaze was high, so Gomez, feeling a little silly, had to raise his arm, as if to say, "I'm

"Professor, it's me!"

Rogstart stopped and looked around, but his gaze was high, so

Gomez, feeling a little silly, had to raise his arm, as if to say, "I'm

down here."

"Oh, hello, Harvey," the professor said, as if running into him were something ordinary.

But Gomez didn't think it was ordinary, so he spilled out his words like a child: "Imagine you and I seeing each other in the world's biggest city! How weird! Isn't that the weirdest thing in the world?"

"Actually, no," said the professor, quite calmly. "In fact, it makes a lot of sense that we would run into each other."

"How's that?"

The professor, removing the specs from his pale blue eyes, spoke with a hint of impatience, like professors sound when asked questions that have already been answered. "You're a graduate student," he said, "who studies Mexico. I'm a professor and scholar of Mexican history. It's winter vacation, so we have a month off. This is an historically important city. In fact, the only thing that might surprise me is that we weren't on the same flight."

"But Mexico City's the biggest city in the world!"

"It makes complete sense," Rogstart said, the subject closed.

A Mexican man in rags came up and asked something of the professor, but he spoke so fast that Gomez could hardly catch it. The professor pulled some change from his pocket and gave it to the man, who bowed "thank you" and then looked at Gomez with begging eyes. The man's teeth were rotten and he smelled like mildew and motor oil. Gomez felt in his pocket for his roll of bills. After having saved money for years and having won the Hispanic Scholarship Award from the Grape Growers of America Association, this was the first time that he was able to travel. His father, a postal worker, never had enough money to help him with school, and, in fact, spent most of his life in debt. This beggar must have seen a rich man when he saw Gomez. Although the student was simply dressed in black canvas slacks, a pullover shirt with the Polo emblem at the breast, and comfortable black shoes, each item of clothing, Gomez figured, probably cost more money than the man earned in a year. Still, he wasn't rich, and it seemed a crime to just give money away to this stranger. He felt the roll of bills in his front pocket.

"I don't have any change," he said.

"Anything will be fine," the man said, his eyelids collapsing with

sadness and fatigue.

Gomez looked up at Rogstart, who turned away.

"Just go," Gomez said softly.

The man made a show of thanking Rogstart again, looked at Gomez one last time through the thick hair that hung over his face, and then walked off with as much dignity as he could muster.

"Well, Harvey, I hope you have a fine vacation," said the professor.

"Oh, thank you, thank you, sir," Gomez said, as the professor walked off.

At baggage claim, he found the worn, vinyl suitcase that had belonged to his grandparents and dragged it through the airport which seemed to grow bigger and wider with every step, like a coliseum flooded with lights. A boy came up and asked him something, but Gomez didn't understand because he spoke too fast, so the boy asked in English, "Carry your bag, *joven*?"

"Oh, I speak Spanish," Gomez said in English. "I just didn't hear what you said. And no thank you. I'll carry my own bag."

Outside, the heavy, gray air smelled of gasoline and exhaust fumes, and the wide streets were wild with cars and noise. With both hands grasping the handle, he held his suitcase in front of him. Hundreds of taxicabs swarmed around like sharks or were triple parked at the curbs. He looked for a bald red-orange head in the back of the cabs, hoping it wasn't too late to share a ride, but he saw only Mexicans, sometimes entire families squeezed into the back seats. He thought about going back inside the airport to call his father in California and let him know that he had arrived safely, but he wasn't sure how the phone system worked and was too afraid to ask. So he stood, his suitcase getting heavier.

Out the window of his high-rise hotel, he watched the golden angel. She stood on an ivory-colored base in the center of the traffic circle where Avenida de la Reforma meets Insurgentes, her arms raised to the heavens. These were large, wide avenues, the likes of which he had never seen except on postcards or in movies set in Paris. A stream of cars flowed around the circle from all directions, many of

his newspaper and continued reading. He never invited Gomez to the table. He didn't look up again except for when he left, telling Gomez to have a good day.

When he got his bill, he couldn't believe it was so expensive, a hundred dollars. He wanted to complain but didn't want to seem too cheap. He was going to pay, touching the roll of bills in his front pocket, when he realized, feeling a bit silly, that it was in pesos, not dollars. He left a fifty-peso tip and went back to his hotel room.

The next time the student saw the professor, he suppressed the feeling of surprise. He spotted him at the Aztec ruins which stubbornly stuck from the ground in the downtown plaza, the *zócalo*, between the ancient cathedral and the palace of the government. Rogstart was looking with reverence at a stone slab carved with the faces of Aztec gods. Gomez approached and stood next to him, putting his hands on the rail, and he, too, looked at the faces. One of them had an open mouth and wide eyes as if frightened. Gomez wondered how many Aztecs were scared into believing in their gods, like his father tried to make him believe in Jesus and the Virgin Mary, using stories of Hell and fire, religious baggage he was glad to toss in the closet when he went away to college. Now he was a scholar first and foremost.

As he continued to stare at the masks, he calmly said, "This time I'm not surprised, Professor. You're right, it makes complete sense.

You're a scholar of Mexican history. I'm a sch— . . . a student of Mexican history. So it makes a whole lot of sense that we're both here at this Aztec ruin. I mean, doesn't it?"

Rogstart looked at him, surprised. "No, actually, this time I'm surprised."

"Really?"

"I think this qualifies as quite a coincidence," Rogstart said. "Yeah, I guess so. So, uh, is this the first time you've been here? It is for me."

"I've been here more times than I can count," Rogstart said. "I used to live a few blocks away from here."

His eyes suddenly looked dreary, as if he were about to share some intimate memory with Gomez, but he shook it off and went back to examining the faces. As the silence grew between them, Gomez felt the pressure to say something.

thing profound about history, so with a voice that pretended at religious awe, he said, "Think of it: Here was the great city of Tenochtitlan. And the Spaniards destroyed it all. This is all that remains."

Immediately he knew what he had said didn't sound as scholarly as he had hoped, but rather like something a tourist would say. He knew he had to say something else so the words didn't hang in the air like a sign advertising his simplicity.

"How did you get here from La Zona Rosa?" he asked.

"I rode the metro," said the professor.

"Oh, I look a cab."

And it was expensive and the driver, impatient with Gomez' Spanish, wouldn't answer his questions and probably took advantage of him. He suspected that tourists didn't have to pay one hundred pesos more than what the meter read, which was, the cab driver had said, the price for Mexican citizens. He would have asked Professor Rogstart how much he should have paid, but didn't want to appear naive. In fact, as a man with Mexican blood, he should be more knowledgeable than Rogstart, but he had only been to Tijuana one Friday night with a bunch of drunk friends when he was an undergraduate. What he knew about Mexico that was not from a book or from Rogstart was what his grandparents had told him. They had described their tiny ranch in Michoacán, a place he had never seen but often dreamed of, sometimes imagining himself returning to reclaim their land. He pictured the townsfolk, men dressed in white cotton pants and *huipiles*, women in long dresses and flowers in their hair. The Mexicans are gathered around a gazebo in the town plaza, whispering to each other, wondering who he is, this tall, dark stranger who walks with such authority.

But, of course, he wasn't tall, just dark, very dark. Now he wanted to take the bus or the metro back to his hole because it would be cheaper, but he didn't know how and wasn't even sure whom to ask for such directions. It was less intimidating to take a cab, but expensive. He hadn't that much money. He put his hand in his pant pocket to feel the roll. It was still there, but thinner than before.

He watched as Rogstart stared at the masks.

them green and white VW Bugs, taxis, which from his window looked like toys. He could see, too, the rooftops of La Zona Rosa, the rich shopping district, and he could see the glass towers of the most expensive hotels sparkling over the dull-colored city. The sun, trying to burst through the blanket of smog, appeared like a vague circle in the gray sky.

He had never been on a plane before, so for the first time he suffered jet lag. Every time he paced the room, it felt as if the floor were moving. He was content to stay in his bed until it passed, like a patient determined to enjoy the rest that sickness brought.

After two days, he rose from his bed, left the room, rode down the elevator, and stepped onto the street. The tunnel of brownstone buildings, crumbling yet dignified, looked like a scene in Europe. Small trees and old street lamps shaped like giant candles rose from the cracked sidewalks. He sighed contentedly. "A beautiful city," he said. Then he went back inside. The next day he was bored enough to leave his room and walk onto the wide, busy avenue toward the golden angel and into the heart of La Zona Rosa. The expensive shops, Gucci, Polo, Yves St. Laurent, relaxed him because they reminded him of Beverly Hills, a place he had once driven through.

He chose an outdoor Italian cafe for lunch and for planning his itinerary, minus the three days he had spent in his room. The weather was sunny and breezy, and the overhanging trees surrounding the buildings kept out the gasoline smell of the city. He was happy.

Then something happened.

The busboy tapped him on the shoulder and said, "¿Qué' 'stas haciendo aquí, *peinito*?"

In his head, Gomez tried to understand what the guy had said, but he had spoken so fast. "Kay Deesay?" he asked.

The boy looked surprised at Gomez, as if he had expected smooth easy Spanish to flow from his mouth, not slow deliberate words which fell like chunks. "Oh, nothing," the boy said in accented English. "I thought you were . . ." and left on the table a glass of water and a basket of bread.

The waiter took his order in English. As Gomez started eating, he was surprised again when he saw Professor Rogstart, this time coming into the same restaurant. He carried a newspaper under his arm and

sat a few tables away. Gomez was sure the professor would be surprised now. What were the chances of seeing each other twice in the world's biggest city? Gomez sat silently, hoping the professor would see him, but he was so preoccupied with his newspaper that he didn't look up.

Leaning back in his chair, Gomez said, like a movie villain who has finally trapped the desperate hero, "Well professor, what do you think now?"

The professor looked up. "Oh, hello, Harvey. How are you today?" he said, calmly. Gomez took a drink of his water—nervously hoping it was safe to sip—and said, "Don't tell me that you're not surprised to see me again. This is pretty weird that we see each other, not once, but twice in the world's biggest city. Wouldn't you say?"

"Actually, I wouldn't," the professor said, patiently folding his newspaper. "Indeed I find your surprise at this to be the only strange thing. We're in La Zona Rosa, which is only a four or five block area, full of people from the U.S. My hotel is here, your hotel is probably here. It makes complete sense that I would see you, especially at this restaurant. It's very popular with *gringos*."

Gomez felt like reminding the professor that he wasn't a *gringo*.

"The food is good," the professor continued, "the service is excellent, and the prices reasonable. Completely logical." Then, as if to further his point, the professor spoke the history of La Zona Rosa, why it had always been a place for Europeans and Americans to gather.

As Gomez listened, he realized something: Rogstart was enjoying this conversation, as if they were colleagues talking about some fine historical point. He wanted to turn the conversation into Spanish so the waiter and busboys would know what high things they spoke of, scholars both, but he didn't try because he wasn't sure he could be as articulate. Still, he listened, nodded his head, and to satisfy that need to speak Spanish, he said, "sí, sí" nodding, nodding, "Sí, sí," with different inflections, and when the professor said something he had already known, "Ooooh, sí, sí." He had always wanted to have a deep discussion with Rogstart, one of the world's leading historians on Mexico. He wanted to get up, join him at his table, and they could spend all day together drinking strong Italian coffee and talking about history. But after the professor was done lecturing, he looked down at

He asked the professor, "When are you going back?" "To California?" the professor asked. "No, to La Zona Rosa," Gomez said.

"Later."

Gomez said, "Do you mind if I tag along with you? I mean, maybe you can show me some things."

Rogstart didn't say anything. He sighed disconsolately, and, as if he hadn't heard him, he said, "I'm off, Harvey. Have a good day."

"Can I come with you? I mean, for a little while?"

Rogstart put his hands on his hips and looked around the sky.

"Sure, I guess. Come on."

For the first time Gomez was able to enjoy Mexico City. They went to the palace of the government and saw the Diego Rivera murals that depicted the Spanish conquest of Mexico. Rogstart, feeling a professorial obligation, explained to Gomez the meaning of each panel, each symbol, giving such fine details that other tourists stopped and listened, too; and some, as if students in his class, asked questions. Gomez felt a sense of pride as Rogstart spoke and the people listened, like a boy proud of his father. When one of the tourists asked a question about an historical fact, Rogstart turned to Gomez and said, "I think Professor Gomez can answer that one."

Gomez was high. "Yes, I uh, think the best way to answer that is to consider the lifestyle of the *mayaque*, which was, essentially, the Aztec *peón* . . ."

People listened.

On the way out, as they descended the wide stairs to the bottom floor, Rogstart pulled from his pant pocket a box of mints, shook a few of the green pellets into his palm, threw them in his mouth, and sucked, his jaw moving back and forth. Then he held the tiny box to Gomez, who gladly opened his palm.

They walked through the *zócalo*. He wanted to invite Rogstart to a nice place for lunch. He felt in his pocket for the roll of bills, wondering where Rogstart would choose and how much it would cost. They walked past the booths where Indians and mestizos sold T-shirts, jewelry, and handmade dolls dressed like the New Zapatisas in Chiapas. The professor stopped at a booth where an Indian woman sold

what looked to Gomez like thick blue tortillas smothered with some sort of grey-green paste. It looked sickening to him, but the professor was apparently excited as he waited for the lady to prepare his. He turned around and asked Gomez if he wanted one, too. "No, no, thank you," he said. "In fact, I was going to take you to lunch, sir. If you want."

"This is enough for me," Rogstart said, turning around to watch the lady prepare his food.

Gomez noticed a booth where someone was selling used books. He walked over and looked at the titles and saw an old copy of *Mexico Viejo*, a history book. The vendor, a young man with long hair and beard, watched. When he asked how much he wanted for the book, the vendor looked him up and down, as if it were Gomez that was being sold. "Fifty pesos," he said.

Gomez, wondering if it was worth it, turned to ask Rogstart. "The professor was happily eating his fat blue tortilla. Gomez stepped toward him, but between them came a stream of Aztec dancers, young people with plumed head dresses. One of the dancers waved and said something to the young bookseller.

When the stream of dancers passed, Rogstart wasn't in the same spot. Gomez walked over to the food booth and looked around, but he couldn't see the familiar head in the crowd.

Then the *zócalo* exploded with voices, car horns, and thumping of feet of thousands of people. The Aztec dancers began their dance by blowing a horn and ritually facing the four directions, the leader holding a vase of burning sage to the heavens. They wore colorful, feathered costumes and had bare feet, with ankle bracelets of clinking nuts. The twirling of feathers and bodies made the sound of wind through trees.

He turned toward the lady selling the food, who held out a plate and asked if he wanted one. Unconsciously, he held his stomach, as if he might vomit, and said, in broken Spanish, no thank you, but did she see what happened to the tall white guy who was standing here eating? The lady laughed, her broken teeth showing through the flabby, wrin-kled mouth.

He turned around, and a man and a woman stood in front of him, their palms open, faces twisted with hunger. They said, *Un peso por*

favor.

"Get away from me," he said. He spun around and walked through the *zócalo* searching for his professor. Other beggars, ladies, children, old men were determined to get something from him, anything. They practically surrounded him. *Un pésor nor favor.*

"No!" he screamed, breaking through and running deeper into the plaza, looking for that red-orange, bald head. The young man at the book booth yelled, "¿Y México Viejo? ¿No quieres México Viejo?" He went into the cathedral hoping the professor might be there, because it was the first cathedral in Mexico and of great historical significance.

Inside he felt a spirit of peace in the air, but every time it tried to enter him, he resisted and went on walking deeper into the darkness, the ancient walls rising around him like canyons of a desert. All the voices of the tourists and worshippers were as one, the sound of wind whispering off walls. The interior was held up by crisscrossing metal scaffolds. The further he went into the belly of the cathedral, the darker it got and the more things glowed: statues of saints, Jesus, and La Virgen, gold crosses, communion goblets.

He sat at a wooden pew before one of the altars and caught his breath. He knew Rogostant would be in here, and this time, when he saw him, he wouldn't let him go. He would beg, plead if he had to, "please, let me follow you around," for the rest of the trip, not as his equal, but as a student, a servant if Rogostant wanted. He'd even carry his luggage. The city scared him.

But Rogostant was nowhere in the cathedral.

Gómez ran, still determined to find him, into sunlight and smog. At the cathedral gate, a lady with one foot, her wound white with pus and slimy red, her eyes brimming with pain, sat holding up an empty hand. She said to Gómez, looking into his eyes, *por favor; por favor;* but he ran around her through the *zócalo*. He remembered that the museum of Bellas Artes was nearby, so he asked what looked like a white tourist for directions. He ran out of the *zócalo*, through a narrow downtown street whose tall, old buildings rose up around him like the walls of a dark, cold dungeon. He passed little ladies sitting on blankets selling *chile*, skinny children with their open palms raised, lone

men sitting on curbs, mangy dogs sniffing for food. He ran all the way to the museum, a grand structure shining like a white mosque in the middle of the gray city. He paid the twenty pesos to get in and looked around, not at art, but for Rogostant.

He never found him, and an hour later he sat on the wide steps of the museum.

He didn't care how much it would cost. He didn't care that the driver might make fun of his Spanish or roll his eyes when he spoke English; he didn't care that he had come so far from home and had not seen or would not see anything he had come to see, Chapultepec Park, the Museum of Anthropology, the pyramids. All he cared about was getting a taxi back to his hotel, where he would close the curtains in his room and lay on the bed—for the rest of the vacation. He hated Mexico. He'd order room service and watch TV. Might even change his graduate school emphasis to European History.

Across the street, several taxis were lined up at the curb, so he stood up and walked toward them. He slipped his hand into his pocket for his roll of bills. When he didn't feel the money there, he felt, for a flash, a sense of panic, but he chuckled at his foolishness when he figured he had put it in his other pocket.

He put his hand in the other pocket. "Oh shit," he said as he patted his back pockets. "Oh, shit, no." His shirt pockets.

"Oh, God no," he whispered. "Please, God, don't do this to me." He felt his ankles just in case he forgot that he had put it in his socks, but all he felt was bone.

"Oh shit. Oh shit. Oh shit," he chanted as he walked around in circles, trying not to panic, trying to believe there was some explanation. But all that came to him was that he had lost it.

"No. No." He walked quickly up the wide stairs of the museum, but a security guard pulled him by the arm and told him something in Spanish. "I paid already," Gómez said, but the man, wearing a blue suit and tie with a wire to his ear like a Secret Service agent, calmly shrugged his shoulders to show he didn't understand English. He pointed to the

ticket window downstairs.

"Please," said Gómez, about to cry, as if saying it made it more true: "I just lost all my money. Please, I have to look!"

The guard began to lead Gómez down the stairs, but the student twisted from his grip and ran up. "Sorry," he yelled. "I have to find it." It was all he had, the whole roll. And because he had feared that the hotel maid would go through his things and find it, he hadn't left any of it in his room. He ran, chanting, "Oh, no, oh, no, no no no."

People stepped out of the way and watched him and the two security guards chasing him. He ran up another flight of stairs. And then he saw it. On the ground, the cash was reflecting on the shiny floor. "Oh, thank you," he whispered as he shifted into a higher gear, running as fast as he could. Before he got to it, he slid to a stop as if the floor were on ice. He bent down and grabbed a crumpled up, empty pack of cigarettes. The security guards grabbed him by both arms.

"I lost my money," he cried, as they dragged him outdoors, all the way across the museum plaza, and discarded him on the sidewalk.

He ran back to the *zócalo*, searched the floors of the cathedral, the government palace, and then found, standing side by side watching the dancers, the young book vendor and the lady with the blue tortillas. He asked them if they had seen a roll of money, at which they looked at each other and laughed.

After he didn't know where to look anymore, he walked back and forth from the museum to the *zócalo*, his arms out, as if grabbing for something in the air, a gesture of which he wasn't conscious. Dirt and dust had gotten on his clothes and his hair was disheveled. He had no credit cards, no ATM card. He couldn't call his father, who had no money and would just call him an idiot. If he didn't find Rogostant, then he had no hope. He mumbled *No no no no no.*

A white couple, walking hand and hand in his direction, saw him and averted their gaze. One young American girl, a hippie in her twenties, dressed in a peasant skirt and with her hair in braids, watched him with compassionate blue eyes, and when he passed, she said, "¿Señor?" and put a coin in his extended hand. He kept walking, without panic because shock had set in. At an outdoor cafe, he approached a blue-eyed man eating his lunch. "I lost all my money. All my money."

The man wore an expensive suit and tie. He shrugged his shoulders and said, "No *hablo inglés*," and gave Gómez some coins. Gómez turned around and, without looking to see if it were safe, crossed a narrow side street. A taxi braked to avoid hitting him and the driver honked the horn, angrily raising his fist in the air, but when Gómez—with a wave of his hand—indicated that he needed a cab, the driver smiled and nodded and pulled over.

"I don't speak Spanish," he said, as he entered. "Take me to the Zona Rosa."

"I thought you were Mexican," said the cab driver.

"No, no I'm not. The Zona Rosa please."

"Yes, sir," the driver said. He was a chubby-faced man with large, gold eyes and a balding head. The cab pulled onto the street. A picture dangled from the rear view mirror, the sacred, bloody heart of Jesus. Gómez leaned back, and for some reason he felt relaxed. He knew that he would have to find a way to run from the cab before it got to his hotel, but he would better with the details later, because it was a long drive.

He hoped.

"I don't have a meter," said the driver, looking over his shoulder at Gómez. "That's okay."

"It cost one hundred pesos."

"That's fine," said Gómez. And it felt good saying it. Charge me two hundred, he might have told the driver.

"You are visiting Mexico for pleasure?"

"Pure pleasure," Gómez said, and that made him feel even better, more relaxed.

"Have you go to the Basilica? *Muy beautiful!*"

"No, not yet."

"I take you there. I can show you many beautiful places."

Gómez nodded, acknowledging his offer. At an intersection they waited at a red light, where a dark, dirty young man stood facing the line of waiting cars, as if he were on stage and they were the audience. With a flourish he held up a flaming stick in one hand and an old plastic milk container in the other. He drank from the container and put the flame into his mouth and blew out fire like a dragon. He did this several times.

oral times and then bowed for applause. He went to the car windows with an open hand. Most people ignored him through their closed windows, but a few gave. When he got to Gomez, he said, "Por favor," Gomez handed him the coins the people had given him. The cab driver, watching through the rear view mirror, smiled.

When they got close to La Zona Rosa, Gomez began to worry. How could he escape? The cab was a VW Bug and he would have to flee from the passenger's side, somehow lifting the front seat, grabbing the door handle and jumping out. He looked down the side streets to see where he might run.

That's when he saw him walking into a fancy hotel made of glass: Professor David P. Rossart.

Then the cab pulled over. "Here we are," said the driver.

He was going to yell out the window, "Professor, Help!" but something stopped him, some nagging deep in his heart. He looked in the rear view mirror at the cab driver's gaze, those large eyes, and he thought of his father. When Gomez had told him about the trip, his father, who hardly ever had something good to say, was actually proud. Gomez could tell.

"I never been there," he told his son, unbuttoning his postal worker's jacket.

"It's the biggest city in the world," Gomez said.

"Yeah, that's good," said the father. "Maybe you're not such a big dummy after all."

"I changed my mind," Gomez said to the cab driver.

"What is that?" asked the driver.

"I don't want like Zona Rosa."

"No?"

He looked out the window. "Take me to Chapultepec Park."

"Oh, yes," said the driver, seeming very happy. "It's beautiful there. You must see the castle where jumped *los niños heroes*. You know this story?" he asked.

"Yeah, yeah, take me there. And after that let's go to Garibaldi Square."

"You like the music of mariachis, eh?"

"I love it," said Gomez. "Love it."

"Ay, see?" said the driver, pointing his finger at Gomez. "You are a Mexican!"

"They laughed as the taxi pulled into traffic.

Ofrenda

When I was two months old, my dead mother held me in her arms. My brother Vern showed me the black and white photo. In front of golden drapes that reached the ground, she held me with one arm and with the other hand free, she touched my nose. The lamp in the room made me bright, a little bundle wrapped in white, glowing on her hand and face. "Wow. That's mom?" I said.

I was fourteen and had never seen her before, because she died two months after the photo was taken. She looked nothing like I had pictured. She was sexy and tall, wearing tight nylon pants and a snug blouse.

"She's pretty beautiful, isn't she?" Vern said, sitting shirtless on

his bed. He was nineteen, but even with the room lights dim, he looked to be in his thirties, splotchy beard, bony arms and chest. In less than a year he would die of AIDS.

"I want you to have it," he said.

"Thanks," I said. I took it back to the house and when I went to bed I held it on my chest. After I was sure Mr. and Mrs. Martin were asleep, I flicked on the light and looked at it again. Under the brightness, I could see her much clearer. She had light brown hair and a face shaped like a heart. Then I noticed she wasn't wearing a bra, her breasts shaped like... simply like the sloping breasts of a beautiful woman. I ran my finger up and down her image. "Hi, mom," I said, "I'm your son."

At school, I showed the photo to my best friend Raul Galivan. "I'd

do her any day," he said.

38 → Daniel Chacón

"That's my mother, you idiot!" I said.

"No shit?" He grabbed the photo and looked closer. "I think I see her nipples," he said. Jimmy Strunk, an eleventh grader, who didn't have a mother or father, walked by and looked over my shoulder. He had a scar that ran from his chin to his neck, and red hair and freckles. He said, looking at the photo, "Damn. That lady's so fine I'd eat the corn out of her shit."

"That's sick," I said. "That's my mother."

"So what are you going to do about it?" he said. Shortly after he would turn eighteen, he would go to prison for murder.

"I'm just saying it's my mother," I said.

One day Mrs. Reinhold, the Spanish teacher, told us about the Day of the Dead. We would erect altars, she said, called *ofrendas*, and we would display them in the cafeteria as a class project. "Bring a photo of someone who died, that you were close to," she said. On tables, around the photos, we would place things that the deceased liked while they were still among us. Things they liked to eat or drink. I would use her picture for the altar, I decided. I called Vern at the hospital to ask what things mom liked. He was five when she died so he didn't remember much. "Wait a minute," he said. He coughed away from the phone. Then he said, out of breath, "I think she liked grapefruit."

"What about dad, would he know?" I asked.

"Do you really want to call dad?" he asked. Even if he were sober enough to recognize my name and voice, he would think I wanted money. He would live a long time, an old, unhappy man.

"No, I guess not," I said.

I tried to picture mom opening presents under a Christmas tree, but couldn't picture what she would want to pull from the boxes. I decided, maybe she did like grapefruit, so that's what I put around her photo. I also placed bowls of candy, loaves of bread, and *calaveras*, sugar skulls. The Spanish class had about twenty tables in the cafeteria.

39 ← Chicano Chicaneary

For two days I spent the entire lunch period before the *ofrendas*. The one time Raul Galvan talked me into going outside to watch some girls play volleyball, I felt my mother calling me to come back, so I left him in the sun and returned to the cafeteria. Before her altar, I felt peace, like resting in shadow. Except when Jimmy Strunk walked by. He would bend over her table and look at the photo, and then he made a masturbation gesture with his fist.

One day I went in the cafeteria and her picture was missing.

"Well, shit, what do you expect?" said Raul. "With that nipple and all."

I stood in the crowded cafeteria and yelled, "Whoever took that photo, I'm going to kick your ass!"

Raul tried to talk sense into me. "Did you forget you don't know how to fight?"

Some of the varsity football players who sat together laughed. Then some of the *cholas* hanging out on the other side of the cafeteria laughed at me too. One yelled, "Oh, we're so scared."

But I was beside myself. "I'm not kidding. I'll make this my fucking crusade. I want that picture back."

Then I saw him sitting alone, like he always did, in the corner of the cafeteria, laughing and watching as he ate a sandwich. Jimmy Strunk, his curly red hair disheveled and high on his head like an afro. I pointed at him, "I'll kick your ass, Jimmy."

He stood and walked over to me, slowly. I could hear from around the cafeteria, "Boy's going to get his ass kicked." "He's dead." Even the jocks and *cholas* didn't mess with Jimmy Strunk, yet here I was, the smallest kid in school.

Jimmy stood right in front of me. "What you going to do, huh?" "Did you take my mother's picture?" I said, cried really, my voice cracking.

He looked around, and everyone was watching. The scar running down his chin was purple. "What if I did?" he said, looking in my eyes.

"I'll kill you," I said, looking in his.

"Oooh!" said the students.

"Do it," he said, coming in closer. "Do it." He was so close I could smell the luna on his breath. "Do it," he breathed.

40 → Daniel Chacón

Suddenly, I pictured the photo. My mother cooed at me and smiled, her eyes wide with awe, as if she held a miracle. Then she looked up at the camera, right at the lens. "Do it," she said. "Do it." So warm. Like shadow.

"Here," said Jimmy, pulling the photo from his back pocket and handing it to me. "It was just a fucking joke." He walked back to his seat and sat alone. Everyone watched me, some came up to me and patted my back and talked to me. But I kept watching him, alone in the corner, where he finished chewing his bitter sandwich.

Expression of Our People

This huge white guy walked into the cafeteria, followed by a cloud of dust and feathers. This guy was enormous, fat and tall, shoulders as wide as a VW Bug. He walked fast, as if he was going to a fight that he knew he would win. Then he just stopped and looked around. It was seven, lunchtime for the swing shift, so the place was full and everybody seemed to be watching him, probably hoping he wouldn't sit next to them. He had long dirty blonde hair in a ponytail, and his plump face, scrunched up, scrutinizing, made it seem as if he were looking for an enemy. He caught me looking at him and walked over to my table, where I sat alone. He sat right across from me, bringing this nasty stench with him. From a brown paper bag he pulled out three sandwiches wrapped in waxed paper, a fat chunk of homemade cake with yellow frosting, and two cans of soda.

I was eating one of those frozen burritos you buy from the machines, "green burrito" it said on the wrapping, but it wasn't green and the tortilla tasted like typing paper.

He looked like one of those big white guys who rides a Harley Davidson, and he had a tattoo on his neck, "ESF," and I had no idea what it meant. He had other tattoos, little green crosses, between his thumbs and fingers. We didn't say anything, we just ate, and when the buzzer went off, we got up and went our separate ways.

After that day, every time this big fuck slammed into the building, he looked around for me and sat by me. I wasn't hard to spot, because everyone at the plant was either Mexican or Sikh, real Indians, with turbans and the whole bit, and they spoke in their own languages. My

Rosario Sanmiguel (1994), *Callejón Sucre y otros relatos*, Colef / UACJ / Eon / New Mexico State University, México, 2004.

CALLEJÓN SUCRE

RAVVOV AVPLCIE
RAVVOV AVPLCIE
RAVVOV AVPLCIE

LA NOCHE NO PROGRESA. Abro un libro y pretendo poblar las horas con situaciones ajenas que me lleven de la mano, con amabilidad, por las páginas de otras vidas. Fracaso. Parece que las horas se atascan entre estas paredes limpias y umbrias. Enciendo un cigarrillo, otro más; supongo que me toma de cinco a diez minutos consumir cada uno. A mi lado, en un estrecho sofá una mujer se arrelana, dejó de tocar unos segundos para retomar enseguida su sonora respiración.

Camino hacia la puerta de cristal y atrisco la calle vacía: sólo un gato la cruza de prisa, como si no quisiera alterar su paz. El anuncio del café de enfrente está apagado. Dos hombres apuran sus tazas mientras el mesero cabecea sobre la caja registradora. Seguramente espera que terminen para apagar la luz y entrar en el sueño, esa región que desde hace días se me desvanece.

Regreso al sofá cuando la mujer ya invade mi lugar con sus piernas extendidas. Avanzo hasta un grupo de enfermeras que platican en voz baja y les pregunto la hora. Las tres y media. Cruzó la penumbra del pasillo para llegar al cuarto ciento seis. No tengo que buscar la plaqüita que indica el número, sé con exactitud cuánlos pasos separan el cuarto de Lucía de la sala de espera. Ella tampoco duerme; en cuanto advierte mi silueta bajo el dintel inumbrura seguida su sonora respiración.

Camino hacia la puerta de cristal y atrisco la calle vacía:

9

CALLEJÓN SUCRE

que tiene calor, me pide algo de beber. Hundezezo mi pafinelo con agua de la llave y le mojo apenas los labios. "Dame agua, por favor". No escucha la súplica. Sé que sus ojos me siguen en la oscuridad del cuarto. Sí que permanece atenta al roce de mis pasos sobre las baldosas enceradas. Salgo del cuarto para no encontrarme con sus ojos verdes, para no verla convertida en un campo de batalla donde la enfermedad cobra terreno cada momento. Paso a un lado del sofá donde la mujer aún dierte y apago la lámparita que ilumina sus pies.

En la calle vacío para tomar un rumbo. A unas cuantas cuadras los hoteles lujosos de la ciudad celebran la fiesta nocturna de fin de semana. Me dirijo sin convicción hacia la avenida Lincoln. Mujeres perfumadas pasean por las calles, me hacen imposible olvidar el olor de las sábanas hervidas que envuelven el amado cuarto de Lucía.

Las sombras se diluyen bajo las marquesinas encendidas. En este sitio la noche no existe.

En el malecón jono un taxi que me lleva al centro. El chofer quiere platicar pero yo no respondo a sus comentarios. No me interesa la historia del junior que se niega a pagar ni las propinas en dólares que dejan los turistas. Tampoco quiero oír de crímenes ni mujeres. Recorremos la avenida Juárez comida de bullicio, de vendedores de cigarrillos en las esquinas, de automóviles afuera de las discotecas, de trasmochadores. A ambos lados de la calle los anuncios luminosos se disputan la atención de los que deambulan en busca de un lugar donde consumir el tiempo. Yo me baje en el Callejón Sucre, frente a la puerta del Monalisa.

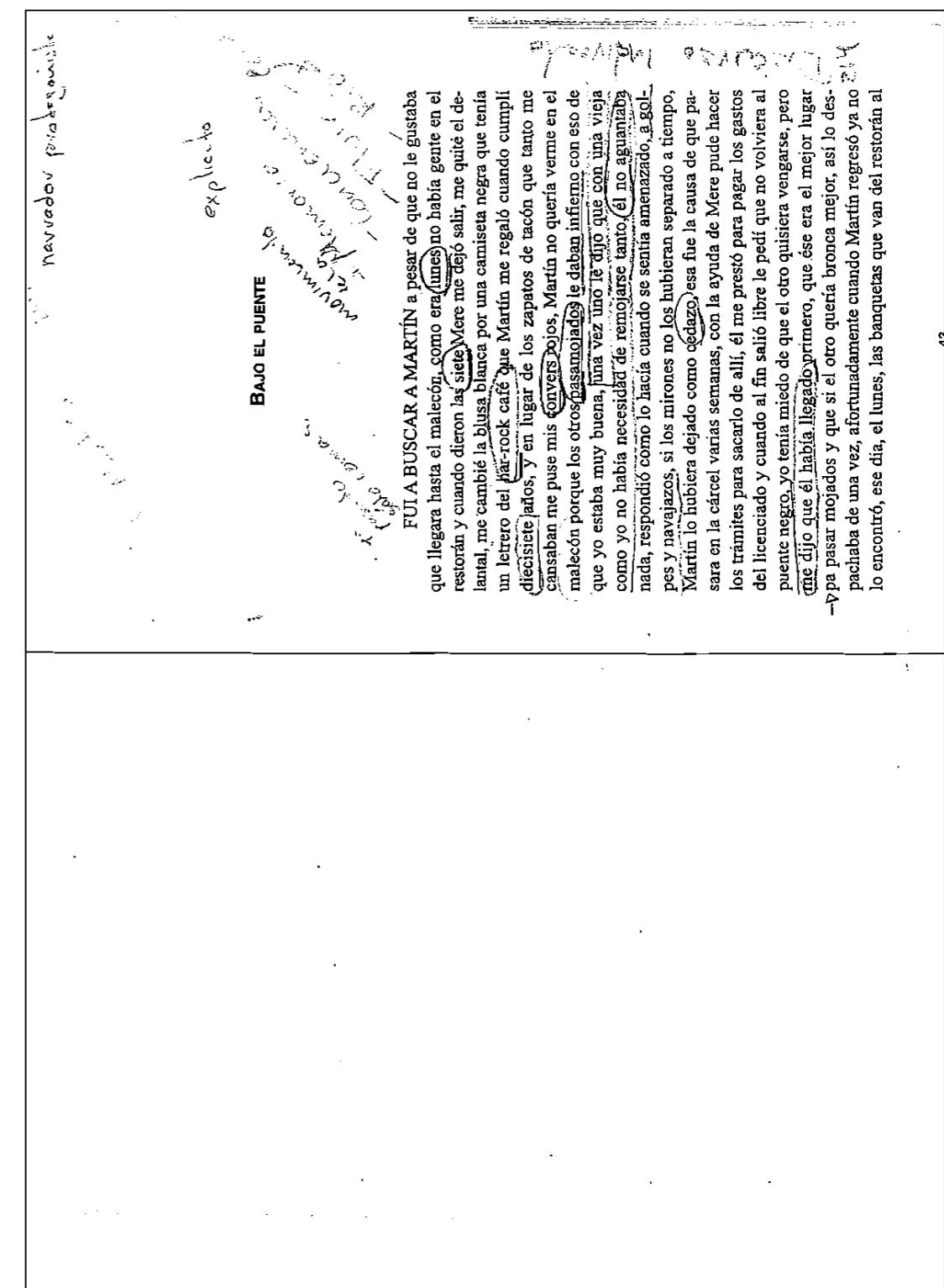
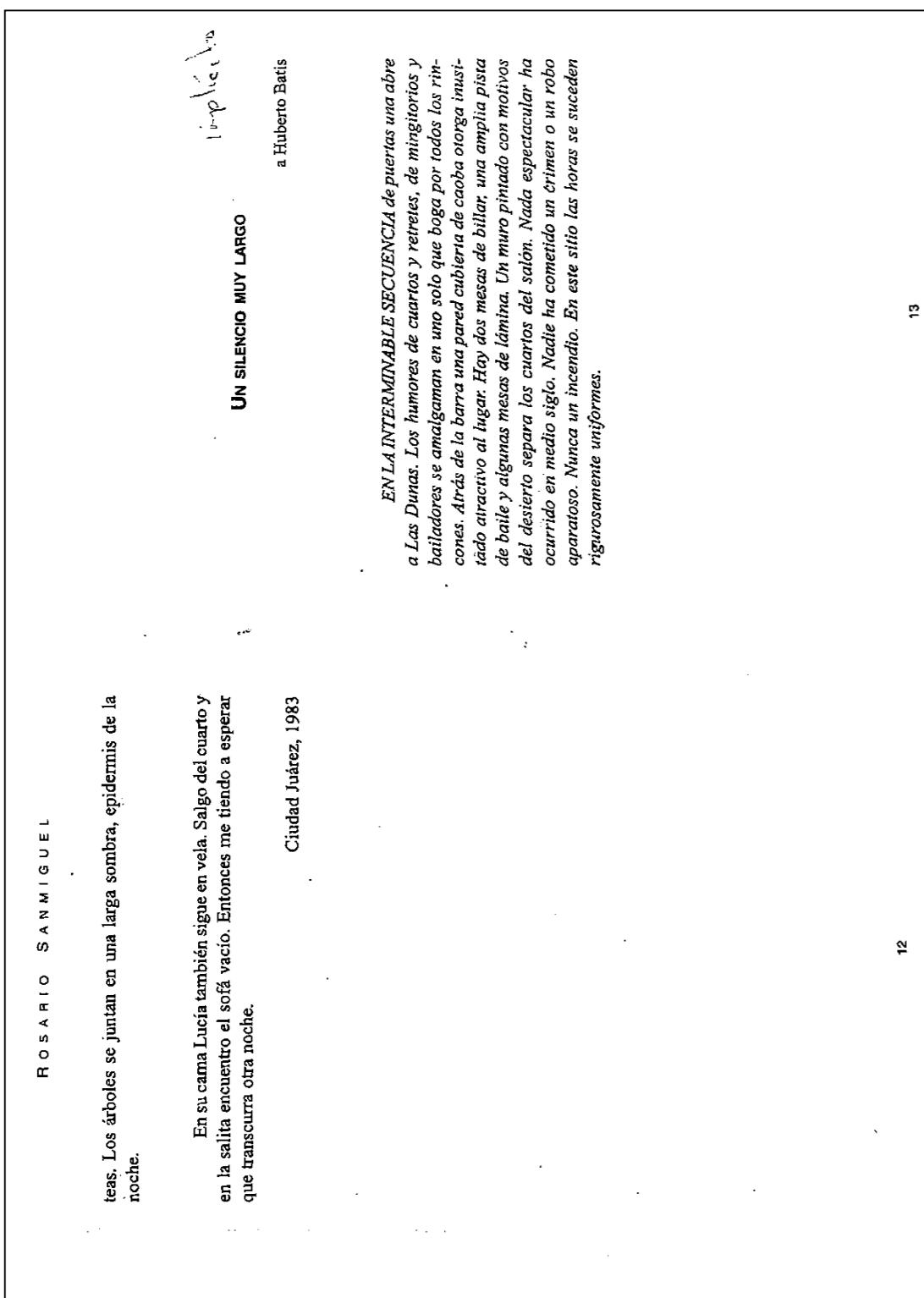
Una mujer de ojos achinados batió desnuda sobre la pasarela que divide el salón en dos secciones. Un grupo de adolescentes celebra escandalosamente sus contorsiones. El resto de los desvelados echa los labios al frente para agotar la cerveza de las botellas. Descanso los codos sobre la barra y miro con atención a la de ragazzi orientales. Una hermosa madeja de cabello oscuro le cae hasta

la cintura, pero un repugnante lunar amplio y negruco le mancha uno de los muslos. Mientras la oriental baila recuerdo a Lucía trippada en esa tarima. La veo danzar. Veo sus finos pies, sus tobillos esbellos; pero también viene a mi memoria la enorme suura que ahora le marca el vientre. Recuerdo las sondas, sueros y drenes que invaden su cuerpo.

Al fondo las cortinas mugrosas se abren. Rosaura sale a supervisar el establecimiento. Años atrás nos vimos por vez última, cuando Lucía y yo desertamos, cuando abandonamos a Rosaura y su mundo. Ella se acerca profiriendo exclamaciones de júbilo que me dejan indiferente. Desganado intercambio unas palabras con ella y descubro en su piel profundas arrugas que se acentúan, despiadadas, cada vez que suelta una carcajada. De la mesa más lejana la llaman y ella acude solícita. Procuro no perderla de vista a pesar de la poca luz y del humo que sofoca el ambiente. Limpio con una servilleta los vidrios empapados de mis anteojos y me dirijo también a la mesa. A medida que me acerco aumenta la certeza: en su rostro veo el mío. Cuando illego junto a ella trazo en la boca un gesto sarcástico.

Andamos casi en los cincuenta, le digo. Antes de responder la matrona irrumpió con otra carcajada. Y cómo van las cosas con la bella Lucía? Dile de mi parte que todavía le guarda su lugar. La vieja se levanta de la mesa, riendo. Sus palabras me caen como costales de arena sobre los hombros. Siento que el sudor me pega la ropa a la piel y salgo a la calle, donde el calor cede un poco. Mientras decidí qué hacer, repaso con la mirada la fachada de los bares arracimados en la calle, más sombría de la ciudad. Tengo la sensación de haber caído en una trampa. Nada viene a buscar, sin embargo, encontro la imagen acuática del antiguo animador de un cabaret de segunda. Para distraer el ánimo enciendo un cigarrillo que sólo consigue amargarme el aliento.

De regreso, cada paso que doy hace más hondo el silencio. Las casas se tornan más oscuras. Detrás de las ventanas adviño los cuerpos cautivos del sueño. Los gatos me acechan desde las azo-



ROSARIO SAN MIGUEL

malecón estaban casi vacías, sin gringos ni mojados, hacia mucho calor, la pestilencia de los charcos, un hombre que desde la puerta de un cabañer invitaba a gritos a ver un espectáculo me llamó con una vocesilla empalagosa, no le hice caso, pero estaba segura que al otro día iba a estar en el restaurán molestandome, ese monito me caía mal, me invitaba al cine, a tomar cerveza, pacá y pallá, era deveras odioso, además tenía los dientes podridos, no como Martín que los tenía tan blancos y parejitos, Mónical, me gritó, pero yo caminé más apurada a Martín no lo encontré y le pregunté a los otros pasajeros que por él, me dijeron que acababa de cruzar, a esa hora había apenas unas cuantas personas en la orilla del río, como sin ganas de cruzar realmente, me acordé bajó el puente y para distraerme me puse a mirar las nubes y los edificios de la ciudad que tenía enfrente, eran muy altos, torres de cristal de distintos colores, verde, azul, plomo, negro, ... e zumbido de los carros me estaba adormeciendo, de pronto vi aparecer en el patio de trenes que está al otro lado del río, entre los vagones, a Martín y a uno de la migra, parecía que discutían, levantaban los brazos como si quisieran darse de golpes, el de la migra agarró a Martín de un hombro y lo sacudió, yo y todos los que estábamos de ese lado nos quedamos muy atentos a ver qué iba a pasar, yo me asusté mucho porque sabía de lo que Martín era capaz, entonces Martín se zafó y salió por el hoyo que tiene la malla de alambre, bajó corriendo por la rampa de cemento y se metió en el agua sucia del río que le llegaba a la cintura, entonces vi que el cielo empezaba a oscurecerse, ¿qué haces aquí? me preguntó enfurecido cuando llegó hasta donde yo estaba esperándolo, no le conteste porque esperé a que se calmara, empezamos a caminar por el malecón entre el polvo y los escobros, Martín traía su camiseta de los bollis de Chicago empapada y no se daga los shorts, cuando la ropa se le oreó un poco regresamos por la calle Acacias, allí había un eterno olor a grasa refrita y las banquetas estaban llenas de moscos, nos devuimos en una esquina a comer tortas, a mí se me

44

BAJO EL PUENTE

ocurrió que las de salchichón parecían bocanitas abiertas con la lengua de fuera, por el pedazo de carne que salía entre el bolillo, a Martín le cayó en gracia lo que dije, agarró una, abrió y cerró las dos partes del pan como si fuera una boca y se puso a hablar con acento gabacho, cuidado Martín, cuidado!, nijal amigos que enemigos ok?, arrojó la torta a un charco, en las nieves de la noche, ya no se podía comprar licor en los comercios, por eso fuimos al restaurán de Mere, saqué dos coors en una bolsa de papel, caminamos unas cuadras y nos metimos en el Hotel Sady, diez dólares por un cuarto la noche entera, pero nosotros nomás lo ocupábamos unas horas, en el camino te pedí que al siguiente día me cruzara el río porque yo nunca había ido al otro lado, Martín pidió un cuarto en el tercer piso, que era el último, con ventana a la Degollado, desde allí oímos el ajetreo de la ciudad como un rumor lejano, contra la esquina del hotel hay un anuncio luminoso que echaba una luz rosada, y a Martín le gustaba que entrara ese resplandor al cuarto, decía que se sentía en otro lugar, que hasta él mismo se sentía como una persona diferente, me acordé que esa noche sentí su cuerpo bien bonito, lo abracé muy fuerte mucho tiempo, hasta que él se apartó de mí, se tornó las dos cervezas y se puso serio, le pregunté qué había pasado, por qué arremediaba al de la migra, me contestó que traía broncas con él por unas gentes que nabía cruzado, cosas de dinero, dijo así nomás y cerró los ojos, y esperé a que se durmiera para verlo a mis anchas, grande y fuerte, me sentía feliz con él, a mí Martín me gustó desde la primera vez que lo vi entrar al restaurán con otros chulos, todos muy peinaditos, con el pelo patras bien agarrrado con una red, cuando les pregunté qué iban a tomar Martín respondió por ellos, luego que regresé con las cervezas me preguntó por mi hora de salida, más tarde me estaba esperando afuera, Martín tenía las pestanas chinas, se reía con los ojos, eso me dio confianza y me hice su chiva esa misma noche, después me dijo que era pasmojados, con el tiempo, cuando nos fuimos conociendo me di cuenta que le gustaba la yerba, eso no me gustó, él se

45

ROSARIO SAN MIGUEL

burlaba de mí porque yo era muy chole, no le hacía ni a la mota ni al vino, pero así me quería, pensábamos rentar unos cuartos para vivir juntos, nomás mientras nos íbamos a Chicago, de mojados también nosotros como los pobres que cruzan el río nomás con la bendición de Dios, éses que se meten a los vagones de carga a escondidas a esperar horas, a veces todo el día hasta que al fin el tren se mueve, y ellos allí metidos, ahogándose de calor y miedo, cuando Martín me preguntó si quería irme con él no le respondí, la verdad yo no quería viajar escondida en un vagón como seguramente lo hizo mi papá a los pocos días que llegamos aquí, mi mamá se acomodó pronto en una maquilla, en cambio mi papá se quejaba de que no encontraba trabajo, hasta que llegó el día que se desesperó, nos dijo que se iría más al norte, era dominguo cuando se levantó decidido a irse, mi mamá y yo lo acompañamos al centro, allí quisó primero entrar a la catedral, después lo dejamos a la orilla del río con una maletita en la mano, fue la última vez que lo vimos, nomás de acordarme dijo me puse triste, me dieron ganas de besarme a Martín las lagrimitas tanadas que tenía junto al ojo izquierdo, una es de la primera vez que me trampó la ley, la otra de cuando murió mi jefa, me dijo una noche que estuvimos juntos, la telaraña que tengo en la paleta izquierda es de una apuesta que le gané a un compa muy chingón, el que perdiera le pagaba al otro un tatuaje en el mejor tatushop del chucu, cuando abrió los ojos yo tenía tanto pensamiento revuelto en la cabeza que volví a preguntarle por el de la migra al principio dijó que no tenía importancia, pero le insistí mucho y acabó contándome, ese verde se llama Harris, me dijo, lo conozco desde hace mucho tiempo, casi desde que ando en esto, empezamos a trabajar muy bien, sin broncas, pero después ya no porque me quiso pagar cualquier baba, me pidió gente para camellar en el chucu, le pasé sirvientas, jardineros, meseros y hasta un mariachi con todo y los instrumentos, eran pa su cantón y el de sus compas, me pagaba bien, si la bronca empezó cuando crucé gente pa la pizca del chile en Nuevo México, porque también los llevé

46

BAJO EL PUENTE

hasta las meras labores, como era más riesgo le pedí más feria, no me quiso pagar y nos bronqueamos, además ahora anda en tratos con el gitey que piqué por hoción ¿te acuerdas? a mí nomás que me dé mi feria, termino de hablar y me abrazó y me no te asustes Moni, no es la primera vez que tengo broncas con los de la migra, nos besamos y otra vez a sentir, salimos del cuarto a tiempo pa que yo tomara el último camión que iba a la Felipe Ángeles, esa noche tardé mucho en agarrar el sueño, así me pasaba después de que me acostaba con Viartí, nomás me estaba acomodando del, además estaba preocupada, por fin me quedé dormida cuando decidí que ya no quería ir al otro lado, al siguiente día me colgué un collar de cuentas de colores y una bolsa de mezclilla donde metí unos pañuelos pa que Martín se cambiara los shorts mojados, llevaba la intención de invitarlo al cine, pero apenas llegué al malecón me llevé el tamaño susto porque alcancé a verlo entre los vagones discutiendo con el mismo hombre, creí que Martín iba a sacar la navaja, pero luego de unos minutos el otro desapareció y Martín cruzó rápidamente de los vagones y nos tomamos una coca, Martín se tranquilizó y yo aproveché para decirle que había cambiado de planes, a él no le pareció, dijó que íbamos a como diera lugar, para Martín era un reto, me dijo que el verde le tenía miedo porque lo había amenazado con ponerle dedo, además su turno de vigilancia ya había terminado, él estaba seguro que ya se había largado, las razones de Martín no me convencieron, estaba arrepentida de haberlo ido a buscar, lo único que quería era desaparecer de ahí, Martín se enojó conmigo al rastros, me llevó al malecón, a empujones me subió al tubo de llanta que usaba como baúl, ¡no te muevas que es cosa de unos minutos!, ¡jajó el tubo! despacio para que el agua no me salpicara, serían las tres de la tarde, el sol aún estaba alto, se reflejaba en el agua turbia, bajo el puente mujeres y hombres esperaban su turno para cruzar, arriba, en el puente, otros con los dedos enganchados

429

ROSARIO SANMIGUEL

LA OTRA HABITACIÓN . . .

tos, la modulación de su voz, todo en ella la delataba como hija de familia, ahora venida a menos. Mientras encendía un mentolado esperó pacientemente su respuesta. Yo no tenía interés en conservar la casa, para mí sólo significaba un mal recuerdo.

—Te lo voy a plantear claramente. Sé que nunca fui de tu agrado, ni mamá tampoco. La razón no viene al caso ni siquiera mencionarla.

—De acuerdo —respondí con firmeza.

—Las cosas andan mal, por lo tanto la casa para mí sería una gran ayuda. Tal vez hipotecarla, no sé, alguna cosa se podría hacer. Desde luego, si tú estás de acuerdo.

No respondí. De nuevo fui a la ventana. Pobre Alicia, ¿dónde quedaría toda su arrogancia? ¿Cómo pudo trogarse el orgullo para venir a pedirme esto? En la acera de enfrente un hombre tocaba un acordeón. Lo había visto de cerca el día mismo de mi llegada. Tenía una bola del tamaño de una pelotita de ping pong en la mejilla derecha, cerca de la nariz, rojiza y brillante, cubierta por una piel delgadísima, como si estuviera a punto de reventar. Por unos instantes me distraje con los movimientos de sus dedos sobre las llaves, por la rapidez con que los movía supuse que tocaba una melodía muy viva.

—Qué me dices Anamaria? ¿Crees que podremos llegar a un acuerdo?

Para mí estaba claro el asunto. Nunca había contado con la propiedad, ni ninguna otra cosa para mí o para nuestros hijos. No solo su muerte había sido una sorpresa, sino enterarme además que después de nuestra separación Adrián había adquirido un seguro de vida en favor nuestro. Ahora Alicia reclamaba la casa y yo le concedí razón, hasta cierto punto, sin embargo no estaba dispuesta a facilitarle las cosas. Recordé a mi suegra, la mujer posesiva y dominante que les había tocado a ellos por madre. Con cuántos celos reaccionó a nuestro matrimonio. Había llegado yo a romper el triángulo amoroso, la relación perfecta entre ellas y Adrián. Que de vez

52

en cuando él se diera sus escapadas con diferentes mujeres era suficiente, después de todo era hombre, pero que llevara a una mujer, a su esposa, a la casa familiar, les había resultado intolerable. Un portazo me regresó al cuarto. Alicia no resistió la espera y salió furiosa. Desde el otro lado del muro llegaban voces, riñdos y risas.

Yo quería estar ahí, oírme de Alicia, de la casa, sobre todo de Adrián, de su muerte y mi retorno a esta ciudad húbrida, católica, violenta y polvosa. Claro que comprendía el interés de Alicia, no la juzgaba mal por defender lo suyo, pero fui yo no ella quien alguna vez rescató la casa de manos de los acreedores. No pensaba recordárselo. Lo único que quería era terminar con todo eso lo antes posible.

Aquella tarde detrás de Alicia salí yo, justo en el momento que Roberto cruzaba el pasillo. Supuse que venía de la habitación de Cony, a quien yo nunca había visto. Por su voz grave la imaginaba entrada en carnes, siempre vestida con colores llamativos, el cabello cayéndole a los hombros, quizás de unos cincuenta años. Cuando él pasó a mi lado me lanzó una mirada fugaz, no por eso menos esmerada; hubiera podido describirme detalladamente. Bajamos juntos la escalera, él algunos peinados adelante. Vestía un traje oscuro de corte vaquero, botas también vaqueras y camisa azul clara, sin corbata. El pelo castaño, abundante, le cubría las orejas. Iba muy perfumado. Cuando estuvo frente al mostrador de la administración platicó familiarmente con el empleado, el cual oía con atención y respondía con respeto, como si se dirigiera a su patrón.

—Señor Tejera —le dijo el muchacho—, ayer vino a buscarme una persona. Lo esperó todo la tarde, me preguntó si usted vivía aquí.

—¿No te dijo su nombre?

—No quiso. Mencionó que venía de Ojinaga, que mañana salía a Chicago y que le urgía hablar con usted.

—Si vuelve a venir dile que deje su nombre. Y ya sabes, no des ninguna información.

53

ROSARIO SANMIGUEL

LA OTRA HABITACIÓN . . .

Tejera adornaba su muñeca izquierda con una gruesa pulsera de oro, y el méritique de la otra mano con un anillo de escandaloosa piedra brillante.

—Muy bien, señor. ¡Ah! Y, ¿sabe? Quiero pedirle un favorcito, bueno, es para un sobrino mío que viene de Camargo; anda buscando trabajo. ¡No quiso usted colocarlo en algún sitio?

—Mándalo al bar de Lucio, esta noche. ¿Cómo dices que se llama?

Tejera escuchó el nombre, giró algunas instrucciones y pasó frente a mí —que los oía aburrida, mientras me abanicaba con una revista, apoltronada en un ráido canapé a un lado de la puerta—, sin verme.

—¡Qué barbaridad! ¡No es necesario meterse en tantos llos! Tú manténte alejado, Boby, por favor.

—¡Bah! No te dejes impresionar. La mitad de lo que ese mercenato dice es mentira.

—¿Estás seguro, cariño?

—¡Claro! Si tú no hubieras estado esta noche no hubiera alardeado tanto. El muy pendejo siempre quiso impresionar, sobre todo a las mujeres.

Imaginé a Cony cambiar su vestido negro por una bata ligera, también negra, imaginé que se dirigía al tocador a mirarse en el espejo mientras cepillaba su cabello, que por el timbre de su voz creí largo y ondulado, color caoba. De pronto dejé de oír a Tejera. Seguramente, pensé, nunca se quita el anillo ni la pesada esclava. Una puesta se cerró de golpe. Fui hacia la ventana, me pareció verlo pasar bajo el anuncio luminoso del hotel. Me tendí en la cama a esperar cualquier cosa, el retorno de Tejera, la visita nerviosa de Alicia o, en el mejor de los casos, escuchar el tenue rumor de los pies descalzos de Cony sobre la cama. Lo que oí fue una estusquita melosa seguida por una voz atronadora que anunciable la estación radiofónica. Despues de largos minutos oí el golpe de la puerta otra vez.

—A mí no me sirvas. Bueno, un poco.

—Lo impactaste, de seguro querrá saber todo de ti. Habla y habla sin parar, inventa, se adorna el muy padeote. Es su estilo. La otra noche, después de checar el cargamento, nos metimos en un cabaretuco. Para pronto se ligó a una bailarina grandota, de piel muy blanca con cara de niña. No tendría ni dieciocho años, te lo juro. La invitó a la mesa, le compró un trago y empezó a contarle una historia totalmente falsa. Le dije que trabajaba en Arizona pilotando un helicóptero de rescate de la Cruz Roja. La de cosas que inventó, aventuras fantásticas, toda la noche le hizo al héroe.

—Pero, si pilotea un helicóptero, ¿verdad?

—Por supuesto que no! ¡Vamos Cony, no seas ingenua! —Si no es ingenuidad, lo que pasa es que tú eres un malpensado. ¿Qué te importa si me impresiona o no? Para mí nomás es un muchacho, encantador, pero no mucho a fin de cuentas.

—Espero que no nos acarree problemas. Habla demasiado.

—A mí nunca me gustó de socio, se lo dije a Lucio desde el principio, y se lo voy a decir ahora. Fue un error meterlo en la fayuca de las motocicletas, ésa, las que llegaron hace un par de días por tren.

—Espera, cariño. ¿No será que estás celoso? Tanto me quieren así? Ven, acómódate cerca de mí. Mira, ese muchacho ya tiene con ustedes un año, ¿qué no? Nunca han tenido problemas con él, ¿por qué los iban a tener ahora? Olvida lo de esta noche.

—Sí, pero tú sabes cómo está dura la pasada estos días. Hay demasiada vigilancia. No sé... el otro día me buscó un tipo y todavía no sé quién es.

—Cariño, la fayuca siempre ha existido, de allá para acá y de aquí para allá. Si estos días hay más vigilancia será temporal. Tú lo sabes mejor que yo. Anda, Bobo, Bobito, ven aquí, comíngu que me muero de sueño.

ROSARIO SAN MIGUEL

en el alambrado miraban a todos lados, nos miraban a Martín y a mí. A pesar del miedo que llevaba me ilusioné pensar que allá nos quedaríamos el resto del día, que íbamos a caminar por las calles de una ciudad desconocida para mí, eso me entusiasmó, miré el cielo azul, la Montaña Franklin, los edificios de colores, un cartel enorme de los cigarrillos camel y más abajo los vagones del tren, en ese momento escuché un disparo, ya habíamos llegado a la otra orilla, alcancé a ver que un hombre se ocultaba entre los vagones, era un hombre con el inconfundible uniforme verde, ¿qué pasa Martín? le pregunté paniqueada, ¡apáchale!, gritó al mismo tiempo que se ocurría tras el tubo, se oyó otro disparo, Martín se dio la vuelta, el agua oscu-
ra del río lo cubrió, grité aterrada, quise bajarme del tubo, parame-
o hacer algo pero él me dejó porque me dio miedo no me dejó porque auxilio con la mira-
da, ya no había ni un alma bajo el puente, tampoco arriba, por ní-
guna lado, sentí que todo era lejano, los chiquillos que jugaban en las calles polvosas, mi casa, el restaurante de Mere, el Hotel Sady, la catedral, su escalinata y los portones, el último día que vi a mi padre, sentí un ardor intenso en los ojos, es el sol de agosto pensé, los cerré con fuerza y vi cuánto silencio arrastró el río.

OSCAR RICARDO

48

U explicar
Pero de golpeLA OTRA HABITACIÓN.
(SEGUNDA MIRADA)

DESDE LA VENTANILLA del avión miré sorprendida el color blancuzco de los medanos, como si lo vieras por vez primera. Sentí un estremecimiento. Además de la belleza del desierto y de la inevitable sensación de pureza que me causaba contemplarlo, al final del viaje aterrizaría en Juárez, y pese a que mi estancia sería muy breve, lo único que me inquietaba era el enfrentamiento con Alicia.

Las primeras noches fue difícil conciliar el sueño. Nuestros cuartos se comunicaban mediante una endeble puerta que me permitía escuchar las conversaciones de Cony con el visitante. Era un hotel modesto y céntrico cercano a la notaría, que frecuentábamos Adrián y yo los primeros años, mucho antes de que llegaran los hijos, escapadas necesarias para cambiar de aires, ie-
jos de donde fui a vivir con él, su hermana y su madre, el mismo hotel al cual años más tarde, cuando ya todo estaba perdido, vol-
vería para convencarme de que aquello había muerto. Despues entendería que eso no era lo importante, sino lo que se apprehendía por un segundo o medio siglo, pero que al final, sin posibilidad de escape, nos dejaba oscilando entre la memoria dolorosa y la cíni-
ca aceptación.

49

ROSARIO SAN MIGUEL

Contrariamente a mi costumbre, los días que permanecí en el hotel me levantaba tarde, trataba los asuntos notariales después del mediodía y de regreso compraba los periódicos capitalinos para sobrevivir el resto de la tarde. Al anochecer, en el café más próximo pasaba un par de horas con una cerveza y un sandwich, luego volvía al cuarto aliviada por haber terminado un día más de trámites. En cierta manera llevaba el horario que Cony me imponía, indirectamente, con su vida nocturna: hasta que ella agotaba sus fuerzas se abría el silencio para que abordara el sueño.

—Cony, dijiste que hoy irás contigo. Esta tarde llegó un cargamento importante a Lugo no le gusta esperar.

—Si quieres ve tú. Yo tuve un día pésimo, con una jaqueca terrible.

—Me lo prometiste. Tú bien sabes que me gusta que me acompañes a todos lados.

—Eres un latoso cariño, déjame en paz.

—Cony, esto no puede esperar. ¡Anda, levántate!

—Bobo, ¿no ves que no me siento bien? Háblate y dile que mañana vamos.

—Me pase de buena gente contigo, pero eso se acabó. ¿Entiendes? ¡Se acabó!

—¡Ah! Ahora vienen las amenazas. ¡Por qué no te chispas de una buena vez?

—Cortes con suerte, Cony. Tengo prisa y el asunto con Lugo es demasiado importante, ¡así que me largo!

—Roberto, cariño, ven acá, no te vayas así. ¿No ves que tu Cony ya no tiene veinte años? No seas malito y trata de entenderme.

—Vístete pronto, anda. Tenemos que recoger ese dinero con Lugo. Te espero abajo, en el bar.

LA OTRA HABITACIÓN...

Iba de la cama al tocador y del tocador a la ventana. A través del cristal repasaba una y otra vez los rótulos que alcanzaba a ver: Woolworth, Café El Nortero, Bar Mr. Frog, Café Ideal, Bombay Dancing Club. En la calle el movimiento era incesante, el bullicio ensordecedor, pero en el cuarto Alicia y yo jazgábamos largos silencios. Ninguna se decidía a hablar de una vez. La tarde que me entrevisté con ella, cuando se instaló en el sillón dispuesta a pelear, su perfume invadió la habitación, aspiré ese aroma me llevó al recuerdo de una situación lejana en el tiempo, aquellas primeras veces cuando simulando que la clase era para los estudiantes, Fernanda se empeñaba en demostrarla la Rrosja que era, las leyes del universo, al vez tengas razón, le dije después, luchando por no quedarme en la contemplación ya no de sus ojos, sino del oscuro destino que había descubierto en su mirada. Entiendo que te apasionen los cuerpos y la relación de fuerzas entre ellos, pero yo prefiero las palabras, por ejemplo, si digo...

—Anamaria —o que me llamo Alicia sacándome de un cuadro— del pasado para llevarme a otro, donde coincidíamos ella y yo, escuchame, comprende lo penoso que es esto para mí. Adrián sabía que tú no la necesitabas, que con la casa que habías comprado en Monterrey te bastaría. Nunca lo concretaríamos legalmente porque desde que tú te fuiste su vida se volvió un completo desorden, hasta el día de su muerte.

—Desde antes lo era. Tú lo sabes tan bien como yo.

—Bien, bien. No vine a discutir eso.

—Sí, lo que a ti te interesa es la propiedad. Entiendo.

—Es la casa que fue de mis padres. Además, a ti no te hace falta, y si antes no querías vivir ahí, menos lo vas a hacer ahora.

—Tienes razón en cuanto a eso. No pienso regresar a esta ciudad.

La hermana de Adrián tenía el mismo semblante que él: los ojos azules, saltones, de mirar nervioso; la boca pequeñísima en una mueca de niña mimada. Su actitud, el ritmo de sus movimien-

ROSARIO SANMIGUEL

A media tarde unos nudillos nerviosos golpearon la puerta. Cuando abrió, Alicia con su cabello color paja permaneció en silencio, sin moverse. Antes de franquearle el paso advirtió la expresión inquieta de sus ojos. Parecía que quien estaba ahí era el mismo Adrián. Irritada le pedí que pasara.

—¿Qué has pensado de lo que hablamos, Anamaría? Preguntó una vez que entró y se plantó muy erguida en medio de la habitación. Llevaba un bolso fino. Había que reconocer su buen gusto.

—Hablamos de varias cosas. Síntate.

—Sabes muy bien a qué me refiero. Encendí un cigarrillo y me coloqué en la ventana, a unos pasos del sillón donde estaba ella. Afuera los pájaros se posaban sobre los cables del tranvía en desuso. El sitio del acordeonista estaba vacío. En su lugar una niña tarahumara comía semillas de calabaza y escupía las cascaritas. A su lado las palomas confiadas picoteaban el suelo.

Me di la vuelta y miré de frente a mi cuñada. —Me pregunto por qué razón, durante todos estos años, Adrián y tú no pusieron los papeles de la casa a tu nombre. Eras su hermana del alma. ¿Recuerdas cuando quise hacerle algunas reformas? Te opusiste. Tal como había quedado la casa después de morir tu madre debía permanecer. Adrián te apoyó tú.

Sin esperar respuesta miré de nuevo la calle. La niña tarahumara se mantuvo quietecita para que bajaran más palomas. Luego sacudió los pies descalzos contra el pavimento para estriparlas y echó una carrera tras ellas.

—Adrián siempre creyó que volverías. El pobre nunca quiso aceptar tu engaño. Quisiera saber cómo vas a responder a tus hijos cuando sepan por qué abandonaste a su padre. ¿No piensas que puedo contártelas la historia de tu adulterio? Recuerda que yo te presenté a Fernanda.

—Las palabras de Alicia no me sorprendieron, sabía que ella recuraría a algo así para forzarme a cederle la propiedad. Algo que

56

LA OTRA HABITACIÓN . . .

no pensaba hacer. No por mis hijos sino por mí misma. En el fondo sentía rabia y lástima por Alicia.

—No me importa lo que hagas —agregué sin apartarme de la ventana.

Alicia se puso de pie para ir al tocador. Supuse que se acodaba el cabello mientras pensaba qué hacer. Tal vez en ese momento se dio cuenta de que yo no la iba a favorecer a pesar de un posible chantaje. Aún así tuvo el valor de pedirme la mitad de la propiedad. No le contesté, prefirí mirar por la ventana. La niña corría con la cara hacia arriba; seguía el vuelo de las palomas. En el cordón de la banqueta, perdió el equilibrio y cayó de boca en la calle. Su faldita quedó revuelta, por encima de la cintura.

—Anamaría, por favor, no te quito nada. Ésa fue la casa de mis padres, ahí nacimos Adrián y yo. ¡No es justo que ahora tú te quedes con ella!

La niña se levantó llorosa. Llevaba la cara raspada y sanguinante. Tallándose los ojos caminó hacia la esquina donde la madre tenía un tendido de yerbas. La niña se acomodó sobre los faldones de la madre, se limpió sangre y moco con la manga de la blusa y dejó de llorar.

—Te la vendo —respondí secamente, después de sentarme en la orilla de la cama. —¿Estás loca? ¿Cómo voy a comprar algo que es mío? ¡Date cuenta que ahí naci, ahí he vivido siempre! ¡Esa casa es mía! —enfatizó poniéndose de pie nuevamente. Hacia aspavientos con los brazos mientras yo me acomodaba en el sillón que ella acababa de dejar.

—Esa casa me pertenece a mí. Además no me importa tu situación económica. De cualquier manera voy a venderla. Si tanto te interesa compramela.

—Puesto que no quieras llegar a un acuerdo pacífico, te advierto que la voy a pelear con abogados —dijo Alicia alzando la voz amenazante.

57

ROSARIO SANMIGUEL

—Haz lo que quieras. Mira qué buena gente soy, te podría excluir de la venta y echarte así nomás, pero por ser tú la tía de mis hijos no lo voy a hacer. Te doy tres meses para que la desocupes.

Alicia tenía el rostro encendido y las sienes húmedas. Hubiera querido echárselas encima, insultarla, pero tuvo la cordura suficiente para retirarse antes de propiciar mayor violencia. Apretó su elegante bolso de pitón y salió azotando teatralmente la puerta.

Las voces de la otra habitación se apagaban. Los ruidos de la calle, inagotables, pasaban de la noche al día. Yo, en vela, desde la ventana contemplaba la ciudad cobijada por el leve resplandor del amanecer. El desamparo que respiraba en aquel cuarto de hotel en la madrugada crecía. De cualquier manera no me estaba permitido el autoengaño. Conocía de sobra mis altibajos emocionales para dejarme sorprender por la tristeza que empezaba a ocuparme el cielo. Tal vez la proximidad de la regla, los síntomas premenopáusicos o la migraña que me martillaba la memoria. Todo se mezclaba en la historia de los abandonos.

Para las horas muertas de la tarde había llevado conmigo un largo poema para traducir. Era un placentero ejercicio que yo misma me había impuesto. Me agradaba buscar la palabra más cercana, cuidar su ritmo, su sonoridad y todo lo que implicaba trasladar el mundo que encierran las palabras —el mundo de otros— a mi propia circunstancia. En mi caso era un delicioso y cobarde gesto.

En tu cama estrecha trazaste un enigma, un garabato más ancho que mi pelvis. Eras pequeña y honda como la urna de mi muerta, limpia y blanca como la niña que creo mi hija, bañada antes de dormir. Siguiendo el derrotero de mis pasos vine con un reguero de cenizas tras de mí. La hora me llegó frente a una botella verde de olivos. Mi padre se acercó a dictarme la sentencia: sería colgada al amanecer. Los doctores que charlaban cerdos apoyaron su deseo. Sí que me pidió y necesitó dormir un rato sobre esta

LA OTRA HABITACIÓN . . .

mesa de mármol. Si tú no eres mi muerta, por qué madrugas en este sueño queiendo con los ojos abiertos. El cargamento pesa y pienso descansar los huesos a un lado de tu cama estrecha. (Una mirada más oscura que la oíra me abrazó, un cuerpo más liviano me contuvo). La siguiente mañana estaba entre nosotras —mi verdugo en el parihuelo esperaba perdida la paciencia— en cucillas sobre mi cuerpo cantabas una canción que componías delirante, humedas tu garganta vibró. Náusea este río que se agota, bajo el puente. El rosado salmón emprendía el viaje.

Con el paso de los días advertí sin embargo, que cuando podía continuar la traducción prefería escuchar a Cony y las historias de Tejera. Era una manera de alejar la desolación que empesaba. Recordaba los días de Adrián, cuando una joven adinerada se anidarse en los rincones del cuarto. Inventar una mujer a quien perteneciera la voz que me desvelaba me causaba a un tiempo placer e inquietud. La seguía en cada paso, cada silencio, cada palabra en sus largas y agitadas noches de amor con Tejera. Así, hasta que el día aclaraba por completo me deslizaba por el tobogán del sueño entre rostros y frases que me hostigaban por uno y otro lado. Finalmente el cansancio me vencía.

Bajaba al lobby para sentirme acompañada de los huéspedes que transitaban por ahí, principalmente gente de campo que llegaba a transmitir papeles de migración. En ocasiones entraba a beber agua mineral al bar. Recordaba los días de Adrián, cuando una joven adinerada cantaba viejas canciones de amor, la misma que años después, a mi regreso con Fernanda, seguía ahí, la mujer que más tarde llegaría acompañada de Tejera. Cuando los vi cruzar el lobby me di cuenta que había fallado en todo. Cony apenas pasaría los treinta años, pero ya no había rastro de su esbeltez juvenil. Vería de nuevo, sabré que era la dueña de la voz que yo escuchaba en las noches me agrado. Era una mujer atractiva de rostro anguloso y cabello negrísimo cortado al estilo paje.

ROSARIO SANMIGUEL

Cony y Tejera subieron la escalera de prisa. Yo salí a cumplir con la rutina que llevaba esos días. A mi violeta, en el cuarto lei los periódicos desconcentrada, sobre todo por la atención que me reclamaban las voces del otro lado del muro. Haber descubierto la identidad de Cony me situaba en un plano diferente, ya no se trataba de imaginaria a ella, o adivinar sus movimientos en el reducido espacio de un cuarto de hotel: ahora quería encontrar sentido a sus palabras tan sólo con la inflexión de su voz; descubrir su capacidad de entrega.

-Esta noche salgo a Chicago.

-Te voy a extrañar Bobo.

-Y yo a ti.

-Ven, acércale... abrázame fuerte. Quiero que sientas mucho a tu Cony.

-Y yo quiero decirte algo que no te había dicho.

-Un secreto? Soy toda oídos.

-Tengo miedo de morir Cony. Cada vez que me alejo de ti pienso que ya no voy a volver a ver.

-Anda, no seas tonto, Bobito.

-De veras, Cony. No estoy jugando.

-A ver, explícame cómo te sientes.

-Tengo miedo.

-¿De morir? No seas ridículo, Boby, lo que tú haces no cobra vida.

-Lo sé, pero eso es lo que siento y no es por lo que hago.

-En cambio yo creo que viviré muchos años más.

-Eso es lo que me pude Cony, que si me muero tú te quedas aquí gorzándola.

-Ahora eres tú el que juega. Yo también te hablo en serio.

-Tengo la coronanada de que algo ya a suceder, Cony. Es como si algo me dijera que tu vida y la mía van a cambiar.

LA OTRA HABITACIÓN . . .

-No digas sandeces, cariño. ¿Cómo va a ser eso?

-Te digo que la muerte.

-La muerte reviste muchas formas.

-Puede que sí, pero yo te hablo de una muy concreta.

-Si es así como te sientes quiero que esta noche te vayas con la certeza de que te he dado todo, que te he entregado todo lo que soy.

Una de las últimas tardes que pasé en el hotel, en mi habitación encontré a la chica del aseo. Tenía la puerta que separaba mi cuarto abierta. Cony planchaba un vestido mientras platicaba con la chica, que en cuanto me vió trató de cerrar la puerta, lo cual impidió con un ademán. No me molestó, agregué, y saqué el veliz y la ropa del closet. Empaqué rápidamente, luego bajé a revisar la cuenta y a hacer algunas compras de última hora. Cuando regresé la camarista ya se había marchado.

-Perdón -dijo dirigiéndome a Cony-, voy a cerrar la puerta.

-Ah! Sí, adelante. Espere, ¿tendría por casualidad un hilo blanco? Quisiera reforzar unos botones, pero tengo pereza salir a comprarlo y no me gustaría retrasar más la hora de salida de Rita, la chica de la limpieza.

Mientras buscaba lo que me pidió, ella permaneció de pie en la puerta. Yo podía sentir su mirada sobre mí.

-Gracias -me dijo cuando le obsequié el costurero de viaje que cargaba en el neceser. -Quédese un momento conmigo, agregó amablemente. ¿Desea beber algo?

Me senté en una de las poltronas de terciopelo rojo que estaba a un lado de la ventana. Su habitación era muy diferente a la mía, los muebles eran más confortables, más vistosos también, la pequeña mesa circular estaba cubierta con un curioso mantelito de flores y sobre el tocador había, además de una botella de whisky y otra de brandy, frascos de diferentes colonias, una caja con pinturas para los ojos y una vialadora en un vaso alto. A un lado del espejo,

60

61

ROSARIO SANMIGUEL

en la pared, Cony exhibía un retrato de ella al óleo pintado por algún pintor, de los que abundaban en la zona.

Usted es la cantante, dije torpemente, pues no pensé que se daría una situación así, me había conformado con sólo escuchar una voz. También expliqué cuando la había conocido, incluso las circunstancias. Creí que ya eran suficientes las veces que la había escuchado platicar con Tejera como para abordarla con cierta familiaridad.

-¿Qué la trajo de nuevo acá? Bueno, espero no ser indiscreta. Pero antes déjeme decirle que la veo un poco sombría. Tal vez le haga bien hablar con alguien, me dije cálidamente.

Cony acomodó la ropa que acababa de planchar en los cajones del armario. Tiró las collas de los ceniceros y ordenó la fruta de un frutero que había sobre el buró y que cambió a la mesa. Despues se sentó en el otro sillón, dio un trago a su copa de brandy y se preparó para escuchar lo que yo escriviera dispuesta a decir. Empecé por contarle los pormenores del pleito con mi cuñada.

-Hizo muy bien en cuidar el patrimonio de sus hijos. Pero, yo no creé que siendo la casa tan grande como usted me cuenta debió compartir algo con su cuñada? No crea que siento lástima por ella. Una mujer tan decidida como la que usted describe no la merece, lo digo por aquello de llevar la fiesta en paz. Después de todo, ella también es su familia.

Le hablé de mi matrimonio con Adrián, de nuestro desencuentro, en fin, le conté una historia que nadie tenía de original. No es que todo marchara tan mal, expliqué al final del relato no sé por qué motivo, como si tratara de justificar la imagen que yo misma acababa de pintar. Quise aclarar lo que había dicho, pero Cony me interrumpió.

-Querida -dijo en voz baja, en un tono más seductor que cómplice-, todos los hombres son unos niños, ¿cómo es que aún no lo sabe?

Conversamos largamente como sólo ocurre entre extrañas. Atentas al relato ajeno reconocimos una en la otra nuestra propia

LA OTRA HABITACIÓN . . .

condición. Hablamos también de mis hijos y luego ella me contó la historia de su embarazo.

-Reproches, insultos, amenazas, de todo me dijo, pero nada me hizo cambiar de parecer. Imagínese, una mañana salí muy temprano decidida a abortar. Crucé el puente y me interné en una clínica, en El Paso. Ese mismo día en la noche regresé. Roberto me estaba esperando. No me creía capaz de lo que hice, así que cuando se lo dije se marchó para no volver. Mentiira, a los tres días estaba de regreso. En ocasiones los hombres pueden ser muy necios.

-Y muy egoístas -agregué. -¿Para qué tener un hijo que usted no deseaba?

-Mi pobre Bobo creía que de esa manera meataba para siempre a su vida. Hubiéramos cometido un grave error. Lo mío es cantar -sentenció con el acento de una mujer plena.

-En efecto, los hijos son un lazo de por vida. Aunque, al final, cuando se quiere romper ellos son lo que menos importa. -Lo dije mientras Cony fijaba su mirada en la mía como si hubiera descubierto algo. Me sentí incómoda, pero resistí el escrutinio. Luego se acercó a mí y puso el índice sobre mi barbillita, hizo un mohín con los labios, aún sin bálsamo, como se hace para besar y observó: -Hay mucha amargura en sus ojos. Voy a serle sincera, no me gustaría verme como usted.

-Cony, usted como cualquier mujer enamorada cree en la felicidad. Pero no se engañe, yo también creo en ella. Cuando oí lo que dije, la llaneza de mis propias palabras me sorprendió. Habían salido de otra parte de mí, de un espacio de silencios; de un lugar que me negaba a abrir.

Un llanto rebataba en la soledad de los muros. Llamaba a su madre una niña, tras ella iba por un sendero fangoso, temía manchar sus botitas blancas. Corría, gritaba ciegla la muchacha entre los pinos del bosque. Tenzaba en su carrera loca los días. La muerte esperaba emboscada en la otra orilla. En la hora madura de la noche, la entraña de una mujer amada rezumaba su deseo. La

ROSARIO SANMIGUEL

entrega perpetua era un juramento. Las palabras tejían una entredadera; su aliento preñaba el aire de la habitación sellada. En el fondo de la memoria rodaban las cuentas del lazo nupcial.

—Me dejas al último, como siempre.

Busqué a mamá cuando ya estaba cercana mi partida, de otra manera hubiera tenido que visitarla varias veces. Encontré la casa cerrada. El candado en la reja y el descuido del jardincillo me angustió. Un negro pensamiento me asaltó; lamenté no haberla buscado antes, o tan sólo haberla llamado. Con el corazón contrito esperé, de momento era lo único por hacer. Al rato la vi venir por la acera, además de su bolso de mano cargaba una Biblia y un paquete de café. Me alegró verla caminar con firmeza, con la misma gracia que yo le conocía.

—Ya te expliqué, mamá. He andado muy ocupada. Tú sabes que no sería capaz de venir a juárez y no visitarte.

—Eso no lo sé, respondió enfática. Has sido una hija ingrata. Oír esa acusación una vez más me irritó. Estuve a punto de soltarle yo también algunos reproches, pero traté de calmarme, pues eso nos hubiera llevado a una discusión muy amarga.

—Mamá, mamá, ¿por qué no dejas de quejarte? Toda la vida he oido esas lamentaciones.

—Ya ves cómo no soportas a tu madre. Por eso no viniste antes.

—No es eso, mamá. Me enfada oírte decir siempre lo mismo. Te puedo decir lo que sigue de aquí.

Estábamos sentadas en la mesa de la cocina, a mamá le gustaba el café fuerte, lo compraba en grano y lo molía ella misma. Ritmicamente daba vueltas a la manivela del molinillo, que chirriaba cada vez que cumplía una rotación. Esa mañana, después de un rato, la actitud de mamá y el ruido del artefacto terminaron por descomponerme el ánimo, por eso la agredí con una pregunta que resumía el asunto de una de nuestras acostumbradas peleas.

64

LA OTRA HABITACIÓN . . .

—Y ya ves—continuó, al final de todos modos se fue. ¿Crees que para mí era posible encontrar otro hombre?

Sentí compasión por mamá. Entendía bien cuál era la causa de su amargura, el origen de sus quejas. El sacramento del matrimonio, la familia, el miedo, el que dirán y toda la basura que no logró sacudirse. La compadecía pero también le tenía coraje.

—Esa fue tu culpa, mamá. Haber vivido como un satélite de papá—respondí con rabia.

—¡Qué dura eres, Anamaria! Pero no veo que tú te encuentres mejor que yo.

Mi madre gozaba diciéndome esas palabras. Era su manera de vengarse de lo que ella llamaba mi ingratitud.

—Ahora no lo ves porque aún eres joven, espera a que sientas el peso de los años. Ya te darás cuenta que desde ahí todo se ve diferente—sentenció.

—Hace tiempo que veo las cosas de otra manera. A tí, tus confidencias, tus manipulaciones. Para mí tú ya no eres la misma. Recuerda que yo nada más soy tu hija.

Fue entonces cuando mi madre se cubrió la cara y lloró. Tenía las manos grandes, bien formadas, perfectas; la suave piel recubierta por innumerables pecas; las uñas limpias y esmaltadas. Sollozaba como una niña, y como sucedía siempre, me arrepentí de tratarla con aspereza. Mamá me había vencido. La abracé, le dije que la quería y la consolé como hacia yo con mi propia hija.

65

ROSARIO SANMIGUEL

—Y ya ves—continuó, al final de todos modos se fue. ¿Crees que para mí era posible encontrar otro hombre?

Sentí compasión por mamá. Entendía bien cuál era la causa de su amargura, el origen de sus quejas. El sacramento del matrimonio, la familia, el miedo, el que dirán y toda la basura que no logró sacudirse. La compadecía pero también le tenía coraje.

—Esa fue tu culpa, mamá. Haber vivido como un satélite de papá—respondí con rabia.

—¡Qué dura eres, Anamaria! Pero no veo que tú te encuentres mejor que yo.

Mi madre gozaba diciéndome esas palabras. Era su manera de vengarse de lo que ella llamaba mi ingratitud.

—Ahora no lo ves porque aún eres joven, espera a que sientas el peso de los años. Ya te darás cuenta que desde ahí todo se ve diferente—sentenció.

—Hace tiempo que veo las cosas de otra manera. A tí, tus confidencias, tus manipulaciones. Para mí tú ya no eres la misma. Recuerda que yo nada más soy tu hija.

Fue entonces cuando mi madre se cubrió la cara y lloró. Tenía las manos grandes, bien formadas, perfectas; la suave piel recubierta por innumerables pecas; las uñas limpias y esmaltadas. Sollozaba como una niña, y como sucedía siempre, me arrepentí de tratarla con aspereza. Mamá me había vencido. La abracé, le dije que la quería y la consolé como hacia yo con mi propia hija.

Salimos a la calle. El calor de la noche nos recibió con un lengüetazo húmedo y pegajoso. Caminamos algunas cuadras hacia el norte. Cuando llegamos, a un lado de la puerta un anuncio luminoso ostentaba esta leyenda al pie de una fotografía: 'Cony Vélez, la voz que enamora'. El sitio era amplio, fresco y penumbroso. Había cierto lujo envejecido. En el centro se encontraba un piano de cola y en torno suyo una barra con bancos acojinados. El pianista, un hombre

LA OTRA HABITACIÓN . . .

muy pálido de cutis erosionado por el acné, llevaba saco y corbata color melocotón. La música flúida envolvente, los noctámbulos cantaban canciones melosas mientras Cony, muy cerca del pianista, daba sorbitos espaciados a su copa de brandy. Él continuamente la buscaba con los ojos.

En el baño oriné casi de pie sobre el retrete, después lavé las manos meticolosamente. Antes de salir me retoqué el maquillaje. Cuando me vi en el espejo descubrí que a pesar de las marcadas arrugas que me cruzaban la frente, mi semblante era más ligero que en el ánimo. Al regreso encontré el lugar de Cony vacío. Estaba sentada "bajo" la débil bombilla que iluminaba uno de los rincones del bar; jugaba con un encendedor que sostenía en la mano mientras charlaba. Me agradó la claridad con que podía ver su perfil; el trazo definido de la nariz y la barbillita; el angulo preciso de la mandíbula. De frente Cony era otra. La palidez de su rostro y las cejas despobladas, en momentos daban a su cara la impresión de ser un boceto hecho por un dibujante que sólo le hubiera iluminado la boca. Una boca de labios delgados, una boca muy roja.

Cuando Cony volvió a mi lado, uno de aquellos hombres con los que conversaba ocupó de nuevo su lugar bajo la luccilla de la esquina. Todo en él se daba en exceso: la papada, la barriga, la calvicie.

—Son viejos amigos de Roberto. A ellas no las conozco. El gordo algunas veces lo busca en el hotel, tal vez lo hayas visto antes.

El hombre del que hablaba Cony abrazaba a una mujer de pelo platinado, de vez en cuando se inclinaba sobre ella como si la quisiera besar sin logralo.

—El otro tipo —aclató Cony— es el dueño de un cafetín, *El Noriño*.

Ése era un hombre que acicalaba un bigotito a la Clark Gable. Tenía el cabello envaseñado y pasaba un picadiente de un lado a otro de la boca; lo trozaba y sacaba uno nuevo del paquetito

66

ROSARIO SANMIGUEL

de celofán. Él y su acompañante, que continuamente se llevaba una mano al pecho para jugar con los dos hijos de perlas, apenas se hablaban. Cuando el gordo soltaba a la platinada, él y Clark Gable platicaban y reían a carcajadas. Las mujeres sólo intercambiaban miradas.

Más tarde, una mujer madura vestida de verde, medias y zapatitos verdes, tomó el micrófono; interpretó un bolero demasiado sentimental. Peinaba su pelo al estilo de los años cincuenta, un chongo de gajos sujetó con laca. Después le cedió el micrófono a Cony. Era su turno. El lugar empezaba a animarse hacia la medianoche, cuando ella cantaba canciones de María Luisa Landín y Agustín Lara. Los parroquianos que llegaban permanecían de pie; esperaban pacientemente que desocuparan las mesas. Cony tocaba a hombres y mujeres con su voz acerina. Seducir era su vocación, cantar una modalidad. Yo, el pianista y los dentistas nos entregábamos a ella.

Desde la ventana, troteón seguro, veía arder en el horizonte los restos del día. La hermana de Adrián había vuelto en el último intento por obtener la propiedad. Poco después era tan sólo una embarcación que huía, que se alejaba rápida, derrotada y garbosa por la acera de enfrente. Bajo el brazo izquierdo sujetaba su bolso; el otro brazo como una espadilla la impulsaba.

En la otra habitación Cony me esperaba. La vida se renovaba. La melodía del acordeón se mezclaba con el fragor del mundo. Algunas monedas caían en el sombrero a los pies del músico. Hacia el poniente la catedral soltaba las campanas. Los fieles a misa. Detrás del campanario el desirio devoraba una naranja en llamas. El templo metodista abría sus puertas. Los cholos buscaban sus garridas cercanas a las vías del tren. Las indígenas recogían sus tendidos de yerbas y dulces. Los gringos cruzaban los puentes para beberse la noche. Los acantonados en *Fort Bliss* buscaban amores en el Callejón Sucre.

68

1mp 16/12

a Choco

LAS HILANDERAS

LAS MOSCAS REVOLOTEAN sobre las rodillas de la niña. Fátima las espana, con displicencia, sabe que no las puede alejar. Manuela piensa en la tardanza del tren mientras anda el cordón que sirve de cetrojo en la petatilla de lámina negra. En la estación agusto calma más. Los rayos del sol atravesan las ventanas sin vidrio, permiten ver el polivilo fino que se desprende de las paredes desascaradas; se le meten a la mujer por debajo de la ancha falda de popelina azul y le provocan el sudor que pega la tela a sus muslos. "Fátima –le ordena a la niña sin voz–, ve a preguntar cuánto tiempo más tardará el tren. Esto parece una hoguera".

La niña camina hacia la mesa donde venden los boletos, pregunta y se regresa seguida por el vuelo tenaz de los insectos. El hombre la ve retirarse, levanta con la uña una astilla del filo del mostrador y se la mete en la boca. "...o puede ser que más tarde", le grita cuando ella va de regreso. Fátima volteó y su mirada se fija en los circulos que marchan la camisa del hombre en las axilas.

Son las doce del día. Todos esperan. Unos la partida por el único caminito que conduce a geografías diferentes; otros la llegada de alguna carta o del periódico de la ciudad.

Manuela detiene la vista en el punto lejano donde los rieles se juntan. A ratos se entreteñe contando los durmientes que alcan-

69

ROSARIO SANMIGUEL

za a ver, pero hay momentos en que parece hablarle a la niña, aun cuando sólo ella sabe lo que dice. No le importa si Fátima la oye o no. Pero la atención de la niña ahora se encuentra en otra parte; observa la gesticulación del vendedor de boletos: extiende los labios, se acomoda la lengua tras los dientes y escupe la astilla con la intención de meterla en una lata de sardinas que él ha colocado para ese fin a unos cuantos pasos de distancia.

Fátima cuenta seis trocitos de madera y siete con el que acaba de lanzar. Toda las veces fala y los dispersa por el suelo. El tren llega cuando las astillas forman pequeños montículos dispersos alrededor de la lata. Las dos mujeres lo abordan. Manuela ocupa un asiento en la sombra para refresharse las carnes, mas pronto calienta el hule y empieza a murmurar quejas que Fátima, acostumbrada a escuchar las murmuraciones de su madre, ignora.

Cuando el tren avanza Fátima busca al hombre de la camisa sudada, pero su vista encuentra el muro amarillento de la estación. A escasa velocidad la máquina bordea el caserío. Desde lejos, las casas se parecen a las crucecitas que mi madre bordaba en los mantelos de la gringa. En aquella casa primero era el aseo diario, y en los ratos libres la costura, para nos aceptara a las dos,

Llegamos a El Paso al término de mi infancia, cuando los senos empiezan a despuntar bajo mi blusa. Nadie me lo dijo, pero creí que así me parecería a mi madre, que eso nos acercaría. No fue así. Ella siguió habitando su mundo de voces. Hablaba para si misma mientras yo crecía solitaria en aquellos corredores ajenos, entre los muebles que las dos bruñíamos a diario con aceites aromados.

Mi madre era una hilandera que conducía la rueda de los días por un cauce infernal. Marzo era para ella igual que octubre, el verano semejante al invierno. El transcurso del tiempo o las cosas que lo llenaban carecían de valor. Darle sentido a su vida era escuchar las voces que la inundaban.

Muchas veces le pregunté por qué habíamos salido de Malavida, si para mí el único cambio palpable eran las agotadoras

venidas y salidas –con el precio de ser vivos, de vivir–.

LAS HILANDERAS

jornadas de trabajo en el bien cuidado caserón de la patrona. Era intúit, me daba alguna explicación a medias, alguna razón que yo no comprendía. Todo envuelto en voces y misterio.

Una mañana inesperada que auroaba su cabeza se desvaneció para dar paso a una mujer clara y firme. Su pesado y redondo cuerpo se aligeró con la luz de las ocho del día. Como si en ese momento hubiera dejado un misterio, su acento perdió gravedad sólo para decirme: "Pórtate bien. Obedece a la señora en todo, que no tengo queja de ti."

Si sus palabras con esa modulación que todavía arde en mi memoria, un antes de partir me dio algunas instrucciones sobre el aseo de la casa. Mientras hablaba, parecía que buscaba algo en un punto lejano, siempre fuera de mí. Por eso cuando viene a mi memoria únicamente recuerdo su voz, porque sus ojos nunca se detuvieron en los míos.

Láviéjarse, caminaba apurada por el viento a lo largo de la calle. Llevaba su vieja petatilla de lámina más vacía que cuando llegamos. Agitaba la cabeza levemente, como si acomodara el vociero que cargaba. Madre, la llamé en voz alta desde el fondo del hoyo oscuro y blando donde quedé.

Después de esa mañana yo tomé su lugar en la casa. Por las mañanas salía del sueño delgada y anhelante como si saliera al encuentro de mí misma. Primero, tomaba café con leche en la mesa del servicio, conseguía me abría paso durante la jornada, lentamente, como si cruzara un pantano. Los días eran largos y tediosos, mas nunca alteré el ritmo del quehacer doméstico que mi madre había impuesto. Entonces era yo quien tejía el transcurso de las horas en las habitaciones silentes de la casona.

Al paso del tiempo mi vida tomó el curso que correspondía a una joven como yo. Conocí a otras muchachas que servían en las casas vecinas. Con ellas empecé a salir, a conocer un poco de las dos ciudades, ahora desdibujadas en mi memoria. Algunos domin-

71

ROSARIO SANMIGUEL

gos por la mañana, después de acomodar los platos del desayuno en la máquina, me reunía con ellas. Tornábamos un camión que bajaba al centro. Recorriamos de prisa las calles desiertas y cruzábamos el puente Santa Fe, sobre el río fangoso, flanqueado siempre por las patrullas verdes.

Tan pronto como entrábamos a Juárez sentíamos el pulso de una ciudad desierta. Mis acompañantes caminaban ligeros en la densidad de un día colmado de ruidos y de gente. El aire se cargaba del olor que despedían los carromatos con comidas y de los humores de los cuerpos agitados. Así se sucedieron mis domingos: por la mañana ir de una ciudad a otra, ver una película y comer frituras en la calle; al anochecer, cruzar temerosa el río para tomar de nuevo la rueca de los días.

Sólo una vez recibí carta de mi madre. Me decía que estaba bien y me recomendaba que permaneciera en la casa. (Aquí no tiene nada, me insistió. ¿Y en El Paso? Un pobre salario, un cuarto con baño y una televisión prestada. Nada me pertenecía, salvo la zozobra de ser cazada en cualquier momento.

Para hacer tiempo, uno de aquellos domingos, las muchachas y yo pasábamos por las calles cercanas al puente, pues las patrullas nos esperaban a cierta hora y lugar acordados previamente. Ese día el río corría muy bajo, lo cruzamos fácilmente y nos encaminamos al sitio donde nos iban a recoger, pero una cuadra antes de llegar nos detuvieron y nos llevaron a una celda donde pasamos la noche. A mí no me importó. Las demás gritaban maldiciones para sacar el coraje. Más que miedo sentía cansancio y pronto me quedé dormida en un rincón.

Al amanecer nos llevaron al puente. Los oficiales estuvieron ahí hasta que nos vieron desaparecer en el lado mexicano. Ibamos risueñas y hambrientas. Desayunamos con calma en el café de los domingos, El Noriente, ya sin los desvelados de la noche anterior. Dejamos pasar las horas de la mañana sin prisa, luego regresamos al río para cruzar otra vez y las que fueran necesarias. Cuando

72

LAS HILANDERAS

llegan a la orilla Fátima se ve reflejada en el agua como el primer día, cuando cruzó llevada por Manuela. El espejo del tiempo le regresa el rostro de una niña de la mano de su madre. Las muchachas se adelantan, van con las faldas remangadas, tantean a cada paso el fondo lodoso. Alcanzan el otro lado del río, le gritan para que las siga: 'Órale! ¡Fátima, crúa! Apúrate! ¡Ahí vienen!' Fátima oye sus voces como si vinieran desde muy lejos, rodando por un túnel. Luego pierde de vista a las muchachas. A sus pies, el agua del río fluye lentamente.

Al otro día, cuando está de regreso en la estación de Malaví, siente de golpe que Manuela está muerta. Adentro, en medio de los cuatro muros golpeados por la resolana, sabe que Fátima, la niña de las piernas chorreadas, se ha quedado ahí con su cortejo de moscas. Comprende que su partida, la patrona, su casa, y las dos ciudades son fragmentos de un sueño del que apenas despieta.

Detrás de una mesa desportillada, abatido por el sopor de la tarde, un hombre con la camisa manchada de sudor y polvo dormita con la cabeza hundida en el pecho. Antes de seguir su camino Fátima alcanza a ver un hilo de baba que le saca una astilla de la boca.

73

Narración omnívora
p. anólogo infantil recién

Discusión individual

OPCIÓN 3º FANTASIA
PAISAJE EN VERANO
P. de COCCON. 1992

implícito

-PARECE QUE VA A ESTALLAR -le comentó Cecilia a la Gorda Molinar.

La música bullía en sus oídos cuando Cecilia y su amiga salieron a la calle. Antes de emprender el camino fanzó un visitazo al café estudiantil donde Daniel se empeñaba en perfeccionar las diferentes formas de exhalar el humo del cigarrillo: de marinero, de vuelta y media y otras. Por quinta vez esa mañana, la rockola tocó el éxito del momento, Let it be. Cecilia gozaba la disciplina relajada que permitía a sus compañeras pintarse las uñas de colores y a los muchachos maledicir en voz alta y atreverse a desafiar las órdenes de los profesores.

Lo mejor era ya nunca tener que subirse al transporte del colegio, soportar la mixtura de olores matutinos que le revolvía el estómago: el berenjén fresco de los chicos del uniforme, el almidón de los cuellos blancos, el cuero de las mochilas, la goma que mantenía el pelo indómito en su lugar, el sérin de los lápices recién afilados y el tufo a huevo con plástico que despedían los ailenitos infantiles. Aquello era sólo el recuerdo del mundo que Cecilia acababa de dejar. No definitivamente, pues aún había algo que la incomodaba y que nada más ella sabía.

PAÍSAGE EN VERANO

Las dos amigas caminaron hacia la avenida Insurgentes, cruzaron los jardines escampados del Parque Borunda, por donde pasaban las parvadas de estudiantes. La Gorda dobló en la callejilla que la llevaba a la colonia Burócratas. Cecilia caminó sola las cuadras que faltaban para llegar a su casa, en Las Palmas. Ajena al ruidoso tráfico de carros y caminantes, la solitaria caminata se transformaba en una travesía imaginaria.

La señora Quintela, comadróna en un pueblo remoto, cruzaba el umbral de una pobre vivienda. Una mujer pálida y sudorosa que continuamente se humedecía con la lengua los labios ressecos, acostada en un camastro de madera, sentía que empezaba a derramar los fluidos del alumbraimiento. Horas más tarde, en las manos de la comadróna, el recién nacido se apagaba. De inmediato ordenaba traer dos palanganas una con agua fría y otra con agua caliente. La mirada incierta de la madre segía los movimientos de la señora Quintela, quien con el corazón puesto en el oficio, sumergía el cuerpo inerte del niño en una palangana y luego en la otra...

En su casa Cecilia encontró a sus padres enzarzados en un pleito viciado; escuchó el eterno reclamo de su madre —las ausencias y la infidelidad del padre—, mientras él esgrimía como defensa que invertía mucho tiempo empeñado en proporcionar un nivel económico decoroso a su familia. Cecilia los observó unos segundos antes de subir a su cuarto y tratar de olvidarlos. Por obra de su abnegación le dio rabia. En esos momentos, al calor de la discusión, la madre estalló en un llanto histérico que se coló por el cuello de la puerta. Cecilia se tapó las orejas con las manos, cerró los ojos y por segundos vio a la señora Quintela bañada en sudor, con el niño en los brazos. Luego tomó del buró la novela que leía en las noches y se echó sobre la cama con los zapatos puestos.

Cuando la casa recibió el silencio habitual, ya Cecilia degustaba en la corriente de la duermeyela oír el chasquido del agua

76

cada vez que el cuerpito del niño entraba en una palangana diferente.

②

El vistoso edificio de la Secundaria del Parque —como llamaban los juarenses a esa construcción octogonal situada por la espesa fronda de álamos afiosos— no tenía refrigeración. Los alumnos permanecían frescos, con la ropa planchada y olorosa a almíndón durante los primeros minutos del día; para la media mañana el intenso calor de junio y el resuello de cincuenta almas aglutinadas en un salón de medianas proporciones, obligaba a los muchachos a deshacerse el nudo de la corbata, a desabotonarse la camisa. Las mujeres, en cambio, sólo podían abanicarse o secarse modosamente el sudor de las sienes.

Ese jueves Cecilia llevó un guíñol para moñarse de los profesores con la Gorda Molinar, que apenas lo vio se apoderó de él hasta unos minutos antes de que entrara la maestra de español; fue entonces cuando lo lanzó hacia arriba aunado al grito “¡Ahí va la profa Diaz!” Un compañero lo atrapó y se lo lanzó a otro, éste a otro más y a otro. Cuando la Diaz llegó al aula, encontró al grupo ruidosamente animado con algo muy parecido a un partido de rugby.

—¡Jóvenes! ¿Qué desorden es este? —Gritó energicamente al tiempo que el grupo completo se reinstalaba en su lugar, desinteresado en el destino del guíñol, que fue a caer exánime a los pies de Cecilia. Al escuchar la pregunta, ella creyó su deber dar una explicación y se puso de pie.

—El guíñol es mío...

—¡Salga inmediatamente del salón! —ordenó la señora Diaz

sin consentir mayores detalles. Cecilia no imaginó que esto podría ocurrirle. Cuando los profesores expusieron a otros ella sufría también el bochorno, pero ahora no se trataba de los demás, era ella quien debía retirarse, caminar veinte pasos al frente y cinco más a su derecha para frondear la puerta. El grupo permaneció en silencio.

77

ROSARIO SANMIGUEL

En ese momento Cecilia se percató de su error, de su inocencia, de su propia ridiculez, así como estaba, de pie, con su blusa blanca, immaculada, dispuesta a ofrecer una explicación y una disculpa, gestos inútiles para una autoridad sorda, intolerante. Con la boca seca por la frustración se apresuró a recoger sus útiles y salió.

En lugar de esperar el inicio de la siguiente clase decidió recorrer las calles del centro, donde el mundo, el verdadero, según su joven percepción, no estaba regido por ley o autoridad alguna que le impidiera sentirse libre, ir a todas partes para observar todo a sus anchas, para imaginar el esfuerzo de su personaje en el alumbramiento, la angustia de su rostro, la lucha del cuerpo por anoriar una nueva vida, las piernas abiertas... Animada por la decisión que había tomado echó a andar por la avenida Diecisiete de Septiembre. Ocupadas por viejos caserones de augusta fachada, las primeras cuadras sólo le ofrecían la soledad de sus jardines acicalados, o cuando más, una fuente con pececillos de colores, muertos de tedio en su círculo de azulejos. A medida que se alejaba del edificio de la secundaria las calles se tornaban excitantes, riuidosas; prometedoras. Fue hasta el momento que cruzó la calle Cinc de Mayo —punto donde en la ciudad se demarcaba el oriente del poniénte—, cuando en verdad se sintió dueña de sus pasos.

Después de varias horas de deambular, con la gravedad de sus doce años a cuestas, por calles y plazas llegó a una callejuela estrecha y animada próxima al puente. Ahí estaba *El Norteño*, con su llamativa fachada azul turquesa y sus letras de neón que se encendían intermitentemente. Recordó que ése era el sitio del que le había hablado Rosita, la señora que iba a su casa los lunes a planchar. “Ese lugar nunca cierra, allí se va a comer menudo después de beber, en las horas de la madrugada”. Sin dudarlo un segundo franqueó la pesada puerta de vidrio, pero antes depositó una moneda en la mano del ciego que pedía limosna en la entrada del café. No por compasión sino por el simple deseo de rozar la piel

444

ROSARIO SANMIGUEL

del hombre sin ser vista por él. Cecilia se entregó a la algazapa de los gachupines que jugaban dominó, a la voracidad de los hambrientos, a la mirada oblicua de los trannochados, a la mano extendida de los mendigos que se acercaban hasta las mesas, a la desesperanza de los deportados. Quería agotar el mundo en un día.

Desde su banco en la barra, contemplaba el espectáculo humano mientras paladeaba la canela en la espuma de un capuchino. De pronto sintió una mano firme sobre el hombro. Tenía junto a ella un cuerpo de abdomen y pecho prominentes, de cabeza chica, pelo muy corto y apelmazado.

—Dame un cigarrillo —ordenó sin retirar la mano del hombro de Cecilia; en la otra sostenía una vara larga a guisa de bordón.

—No tengo, señora —respondió la niña correctamente.

—No soy señora —replicó con disgusto el hombre, que vestía pantalones muy holgados y calzaba enormes zapatos de trabajo.

—Perdón, no fumo, señor.

—Tampoco soy señor —soltó impacientemente la mujer, tallándose una pelambre rala que ostentaba sobre los labios lagrados.

—La niña hurgó con la mirada el cuerpo que tenía enfrente, buscó algún indicio esclarecedor. En los pantalones descubrió viejas manchas de sangre y bajo la camisa garrincha adivinó los senos: frutos agostados pendientes del torso.

—Si no es mujer ni hombre, ¿qué es usted? —preguntó maliciosamente.

—Soy Kalimán —respondió con voz impotada.

Kalimán media vuela y salió del café con la mirada de Cecilia encima.

③

En la biblioteca desierta Cecilia leía un libro de *biología* afanada en desentrañar algunos misterios. Creía que los conocimientos sobre los microorganismos o las etapas reproductivas de los mamíferos

78

445

R O S A R I O S A N M I G U E L

De vez en cuando levantaba la vista de las páginas para mirar el jardincillo florecer desuadamente del otro lado del amplio ventanal, que lo separaba de la sala de lectura. Se distraía con una avispa zumbante que volaba sobre las rosas trazando perfectas evoluciones en el aire.

—¡Salga del salón inmediatamente señorita Riquelme! —esuchó la orden estremeciéndose, mas luego de reconocer la voz le espeló un reproche a la Gorda, que sigilosamente se había acercado a ella.

—Creí que éramos amigas. —Claro que lo somos. —Por qué crees que no me delaté? Porque yo sabía que mi amiguita Ceci se sacrificaría por mí sin ningún problema. Date cuenta que a mí el sargento Diaz me hubiera reprobado en todo el curso y no únicamente me hubiera expulsado de clase —explicó la Gorda mientras gesticulaba graciosamente. —Muy chistosa Gordita —respondió Cecilia más divertida que molesta.

—Te sentiste muy mal, ¡verdad! Me lo imaginé, pero no es nada, ni te vas a morir. ¿Por qué no regrestaste a las demás clases?

—A dónde te fuiste? —Quién te dijo que estaba aquí? —preguntó Cecilia de nuevo enfadada.

—Tu mamá, ¿por qué? —era un secreto?

—Ya dejá de fastidiar y vámonos de aquí.

—Y la tarea?

—No vine a hacer la tarea.

La tibiaza del aire de la tarde les encendió las mejillas cuando abandonaron el desolado edificio de la biblioteca Tolentino. Los pájaros en los árboles cabecceaban melancólicos los últimos momentos del día. En el camino de regreso a su casa, después de despedirse de la Gorda Molinar, Cecilia se desentendió de la señora que molestó.

—Te sentiste muy mal, ¡verdad! Me lo imaginé, pero no es nada, ni te vas a morir. ¿Por qué no regrestaste a las demás clases?

—A dónde te fuiste? —Quién te dijo que estaba aquí? —preguntó Cecilia de nuevo enfadada.

—Tu mamá, ¿por qué? —era un secreto?

—Ya dejá de fastidiar y vámonos de aquí.

—Y la tarea?

—No vine a hacer la tarea.

4

la llevarían a esa comprensión de la vida que buscaba, de sus leyes y su razón de ser.

De vez en cuando levantaba la vista de las páginas para mirar el jardincillo florecer desuadamente del otro lado del amplio ventanal, que lo separaba de la sala de lectura. Se distraía con una avispa zumbante que volaba sobre las rosas trazando perfectas evoluciones en el aire.

—¡Salga del salón inmediatamente señorita Riquelme! —esuchó la orden estremeciéndose, mas luego de reconocer la voz le espeló un reproche a la Gorda, que sigilosamente se había acercado a ella.

—Creí que éramos amigas. —Claro que lo somos. —Por qué crees que no me delaté? Porque yo sabía que mi amiguita Ceci se sacrificaría por mí sin ningún problema. Date cuenta que a mí el sargento Diaz me hubiera reprobado en todo el curso y no únicamente me hubiera expulsado de clase —explicó la Gorda mientras gesticulaba graciosamente. —Muy chistosa Gordita —respondió Cecilia más divertida que molesta.

—Te sentiste muy mal, ¡verdad! Me lo imaginé, pero no es nada, ni te vas a morir. ¿Por qué no regrestaste a las demás clases?

—A dónde te fuiste? —Quién te dijo que estaba aquí? —preguntó Cecilia de nuevo enfadada.

—Tu mamá, ¿por qué? —era un secreto?

—Ya dejá de fastidiar y vámonos de aquí.

—Y la tarea?

—No vine a hacer la tarea.

La tibiaza del aire de la tarde les encendió las mejillas cuando abandonaron el desolado edificio de la biblioteca Tolentino. Los pájaros en los árboles cabecceaban melancólicos los últimos momentos del día. En el camino de regreso a su casa, después de despedirse de la Gorda Molinar, Cecilia se desentendió de la señora que molestó.

—Te sentiste muy mal, ¡verdad! Me lo imaginé, pero no es nada, ni te vas a morir. ¿Por qué no regrestaste a las demás clases?

—A dónde te fuiste? —Quién te dijo que estaba aquí? —preguntó Cecilia de nuevo enfadada.

—Tu mamá, ¿por qué? —era un secreto?

—Ya dejá de fastidiar y vámonos de aquí.

—Y la tarea?

—No vine a hacer la tarea.

R O S A R I O S A N M I G U E L

seas; la tardanza de la primera regla la angustiaba. Bajó la mano un poco más, sus dedos prestaron la carne pálida hasta que obtuvo una sensación agradable. A los pocos minutos también ella se quedó dormida.

4

Cecilia llegó tarde a la primera clase de la mañana. Sin decir palabra alguna cruzó el salón, iba a sentarse en su lugar, el penúltimo pupitre de la primera fila. A partir del momento que había sido expulsada del salón de clase su actitud hacia las autoridades de la escuela cambió. Si no era capaces de escuchar no merecían respeto. Acomodó ruidosamente los libros en el casillero del mesablanco e ignoró al profesor que se encaminó hacia ella para regresarle un examen que, por no perder la oportunidad, acompañó de un comentario sarcástico sobre su baja calificación. Enseguida escuchó el murmullo de la Gorda en su oreja, seguramente lo remedaba. Apenas sonó la campana, al finalizar la clase la Gorda se puso de pie sin esperar que el profesor abandonara el aula, recogió sus libros, apuró a Cecilia, pasó frente a él y salió sin despedirse.

—Qué bárbara, Gordita. Si sigues así te van a expulsar —le advirtió Cecilia cuando se reunieron afuera del salón de clases.

—Ese vejez no se atreve —respondió con voz desafinante.

—Te puede reprobar.

—No creo. Todavía tengo los exámenes finales para probar.

—Tienes? —Tenemos!

—Nunca habías tenido calificaciones tan bajas, ¿verdad?

—No, la verdad nunca —admitió Cecilia.

—Se nota. Tienes cara de estudiillosa, de niñita buena de colegio de monjas.

P A I S A J E E N V E R A N O

La Gorda soltó una carcajada cubriendose con su manecilla regordeta la boca. Le gustaba fastidiar a su amiga para demostrarle su afecto. Desde el primer día de clases las dos simpatizaron, la irreverencia de la Gorda atraía a Cecilia, y a aquella la aparente tranquilidad que despedían las blusas blancas de ésta; el planchado perfecto del uniforme.

—Oye, ¿y a ti que te da por estudiar naturales? —preguntó la Gorda con ganas de seguir la mofa.

—Ya te dije que quiero estudiar medicina —respondió de tal manera, que la Gorda creyó haber preguntado una necesidad.

—Se dirigieron al Café frente al parque, donde encontraron a Daniel. En cuanto él la vio abandonó al grupo de amigos y se puso en la barra, a un lado de ellas. Después de saludarse ninguno de los tres volvió a pronunciar palabra. Él jugó un rato con un cigarrillo que golpeaba contra el cenícero, luego lo encendió para en el acto apagarlo. La Gorda se lo agradeció con una sonrisa sarcástica. Mientras el muchacho tamborileaba nerviosamente el cigarrillo, Cecilia miró sus manos pálidas y nerviosas, sus dedos nudosos. De nuevo sintió un malestar en el cuello, una opresión en el pecho, los muslos adoloridos, las piernas débiles, un ligero mareo. El arrivo de un grupo de muchachos al galope anunció el cambio de clase. Daniel y la Gorda salieron de prisa, Cecilia en cambio no tenía ánimo ni concentración para continuar el día. Se despidió de ellos y se dirigió a su casa, pensó que ya era tiempo de hablar con su madre de lo que le ocurría.

En la casa no la encontró, pero en ese momento ya no sentía deseos de hablar con ella, prefirió dar un paseo en bicicleta por los plantíos de algodón que aún quedaban en los alrededores de la colonia, lo cual siempre le proporcionaba una sensación liberadora. Faltaban sólo unos cuantos días para el inicio de las ansiadas vacaciones de verano. Ocho semanas para andar en bicicleta y leer hasta la madrugada, pensaba mientras paseaba por el cauce seco de la acequia que lindaba con el algodonal. Pedaleaba lentamente mientras imaginaba otro relato.

82

ROSARIO SANMIGUEL

Joaquín y Eloisa van con un grupo de amigos de cacería. Salen de Chihuahua en tres camionetas en dirección a la sierra. Hace mucho frío y en la carretera aún hay rastros de nieve. Llegan por la tarde, varías horas antes de que oscurezca. Unos levantan las tiendas mientras otros preparan una fogata. El campamento se extiende a tres tiendas, una para las mujeres, otra de hombres y la tercera para guardar comida, herramientas y escopetas. La primera noche hay felicidad. Se acuestan temprano impacientes por comenzar la mañana del día siguiente. Joaquín besa en la frente a Eloisa y ésta se retira a dormir. Nadie sospecha sus planes. A la siguiente mañana salen en grupos, pero Eloisa se pierde. Ninguno la extraña, ni siquiera Joaquín, antes de escuchar un disparo lejano. La buscan y la encuentran aproximadamente una hora más tarde. Eloisa está inconsciente, tirada en la tierra, tiene un agujero de bala entre el corazón y el hombro.

La sangre brota oscura, espesa...

Un animal echado a escasos metros de distancia, en medio del camino, interrumpió su relato mental. Y le impidió el paso. Cecilia se bajó de la bicicleta y cautelosamente se aproximó hasta quedar a unos pasos de distancia. Era una puerta que arrojaba de sus entrañas a la criatura. A medida que la hembra paría cada uno de los cinco amigos envueltos en sangre y baba. Cecilia, azorada, entraba en una confusión de emociones. Ahí permaneció mucho tiempo, sólo para observar los cuerpos pálidos juntos a las ubres de la hembra. Sintió que de golpe devolvía un misterio.

Al regreso, casi al anochecer, hizo un largo rodeo para pasar frente a la casa de su amigo. Encuentra a Daniel sentado en el cordón de la banqueta. Al verlo aceleró el pedaleo.

—Cecilia, espera! A dónde vas?

—A mi casa —respondió cuando se acercó el muchacho.

Daniel tomó la bici por los manubrios. Ella entendió que debía cederle el sillín, viajar de pie sobre los diablos.

84

PAISAJE EN VERANO

—Dale al plástico —ordenó la niña maliciosamente. —Te voy a mostrar algo.

5

El sol de junio tifío de limpia azul el cielo las vacaciones de verano comenzaron. Como primera actividad esa tarde Cecilia y la Gorda planearon ir al cine. Querían ver una película de Jerry Lewis.

—Mira quién está ahí! —dijo la Gorda en voz alta, en cuanto pisaron el vestíbulo del cine Variedades, al tiempo que señalaba con el índice a Daniel. El muchacho estaba de pie fingiendo leer los carteles.

—Ya lo vi —murmuró Cecilia.

—¡Hola! —saludó él echándose hacia atrás una pesada onda de cabello que le cubría la frente.

Tenía catorce años y el cutis salpicado de diminutas y rosadas espinillas, como si tuviera salpullido. Sonreía siempre y sus movimientos dejaban su vulnerabilidad, no sabía qué hacer con su cuerpo, ni siquiera su lugar. Tampoco sabía que era hermoso.

Los tres acordaron sentarse en las butacas de atrás. Cecilia en medio de los dos. Era la primera vez que ella y Daniel se veían en otro lugar que no fuese la escuela o la colonia. A ella le agradaba la proximidad del muchacho, y esa tarde, animada por la oscuridad de la sala, sintió como nunca antes el deseo de tocarle las manos. No se atrevió, en cambio se replegó en si misma, territorio que más seguridad y misterios le ofrecía.

De regreso a la casa caminaron juntos. En el trayecto la ciudad comenzó a vivir la noche: los sucesos detrás de las ventanas, los niños que corrían de un extremo a otro de la calle, las mujeres que platicaban sus cosas sentadas en los porches, los hombres que fumaban en el fresco, las parejas que se perdían al doblar la esquina: todo estimulaba el ánimo encendido de la niña.

85

ROSARIO SANMIGUEL

A la mañana siguiente Cecilia descubrió manchas de sangre en su ropa interior. Palpó con placer el relieve seco de las manchas sobre la pureza del tejido de algodón. Por fin, la nueva intimidad de su cuerpo fluyó plenamente. Leve y serena se visitó para salir.

El día era claro, demasiado claro. El sol incendiaba el follaje de los árboles, quemaba los techos de las casas a la orilla del camino. El aire caliente sofocaba las flores de los jardines. El celaje azul se desplegaba sobre una lengua de asfalto larga y gris que se perdía en el verdor de un plantío de algodón al fondo. En el centro de este paisaje de verano, montada en bicicleta Cecilia se alejaba hasta convertirse en una mancha rojiza y vibrante.

EL REFLEJO DE LA LUNA

MARZO ENTRABA en el calendario una madrugada líquida. El pasto se extendía en lunares verdeambarillos sobre montículos y hondonadas. La escarcha sobre la hierba y el follaje le otorgaban a Memorial Park la apariencia del cristal. Más arriba el firmamento denso, nublado de violeta y rosa prologaba otro día para Nicole Campillo, que miraba desde la ventana de la cocina, mientras llenaba de agua la tetera, el horizonte cuajado de luces, la fragua ancha y luminosa que formaban a lo lejos las dos ciudades, y un fragmento de luna que apenas asomaba entre el nubelío. Era tal vez el silencio o la luz indefinida de las tempranas horas del día la causa de la vaga sensación que empezó a rondarle por dentro, tal vez algún recuerdo que no lograba precisar en la memoria. Miraba curiosa por la ventana, algo le decía la penumbra que aún envolvía las cosas del mundo; sin embargo, no fue la penumbra sino el silbido de la tetera lo que resaltó un trazo del rostro adolescente —la avidez de los labios— que emergía en su nebuloso cuadro mental.

Ahora no había tiempo para detenerse a esclarecer memorias. Era más importante organizar las actividades para ese lunes todavía invernal. Preparó el café soluble en una jarra térmica que

I. Copper y Luna

19/12/14

86

449

Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*, Joaquín Mortiz, México, 2002.

Recomendaciones

Piensa en esto: de preferencia no lo hagas.

La verdad es que no vale la pena el ajetreo. Te lo dice quien confiessa haber cruzado la frontera unas mil seiscientas treinta y dos veces durante su vida, por trabajo, por ansiedad o por fastidio. Atravesar una línea divisoria requiere de un esfuerzo intelectual, un conocimiento de que las naciones tienen pueras que se abren y se cierran; una idea fija de que un país, cualquiera que éste sea, se guarda el derecho de admisión a sus jardines y podría echarte de ellos a la primera provocación.

No obstante, si recibes un llamado poderoso —como de siervas, como de imán— y decides cruzar la frontera, te sugiero tomar en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Se requiere que portes un documento que acredite tu nacionalidad y tus intenciones. Nada molesta más a los guardias que una persona con objetivos poco claros. Debes ingresar al país vecino porque vas de compras (cuando hay especiales en las tiendas departamentales), para lavar tu ropa sucia (porque las aguas allá son más pulcas), para ir a Disneylandia ("el lugar más feliz del mundo"); en fin, para realizar fáenas que no comprometan el *status quo* de la sociedad que visitas.

9

tras. Procura que sea Aduana, de lo contrario tendrás problemas. En caso de enfrentarte a un Migrar, pídele a Dios que no pertenezca a lo que en el país vecino se conoce como "minoría", y de preferencia que no tenga ascendencia latinoamericana: se dice que son los peores porque saben que alguien los vigila para que cumplan cabalmente con su deber.

Si cruzas en automóvil, que no te extrañe que algunos Aduanas se acerquen con un perro para que húsnice tus alrededores. No te sientas humillado si el perro orina una de tus llanuras. Tampoco sientas gusto.

Al enfrentarte a uno de esos guardianes, debes llevar el pa-saporte en la mano y la mente en blanco. Lo más apropiado es estar convencido de que ellos son seres omnipotentes, deditos, césares caprichosos capaces de arrojarte de su imperio. Lo mejor es entregarte a sus designios, por más absurdos que éstos parezcan.

Un diálogo típico podría ser así:

—¿Qué trae de México?

—Nada.

—¿Qué trae de México?

—Nada.

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

—No.

—Está bien. Puede pasar.

Espero que estos consejos resulten útiles. Procura llevártos en una bolsa y repasarlos antes de intentar el ingreso al país vecino.

Hay quienes opinan que trasponer la frontera es un arte, que no debe ser un acto sencillo como el que se describe en este texto.

- Es fundamental saber que las pueras están custodiadas por dos tipos de guardianes: unos llamados "Aduana" y otros llamados "Migrar". Los primeros (vestidos de azul oscuro) se interesan por lo que llevas contigo, que no sea fruta, que no sea droga; ellos suelen ser des corteses porque es parte de su trabajo, pero te dejan pasar algunas veces sin consultar tus documentos, sin mirarte los ojos, sin pensar en tu vida. Los segundos (camisa azul claro, casi blanca), en cambio, son seres terribles. Auscultan tu mirada intentando encontrar propósitos ulteriores. Quieren quebrarte, quieren hacerte confesar que buscas trabajo pues spenas te alcanza para mantener a tu familia. Quieren tener el gusto de arrojarte a los leones.

- La paciencia puede ser útil antes de cruzar la frontera. Si lo haces en automóvil o caminando, la espera podría ser infinita. Serás un inmigrante más de una eterna fila que no parece tener principio ni fin. Llévate una novela voluminosa, un radio, unas barajas, algún compañero con quien jugar una ronda de dominó o Monopolio.

- Aunque es difícil lograrlo, intenta asomarte para ver cuál de los dos tipos de guardianes cuidan la fila donde te encuentras.

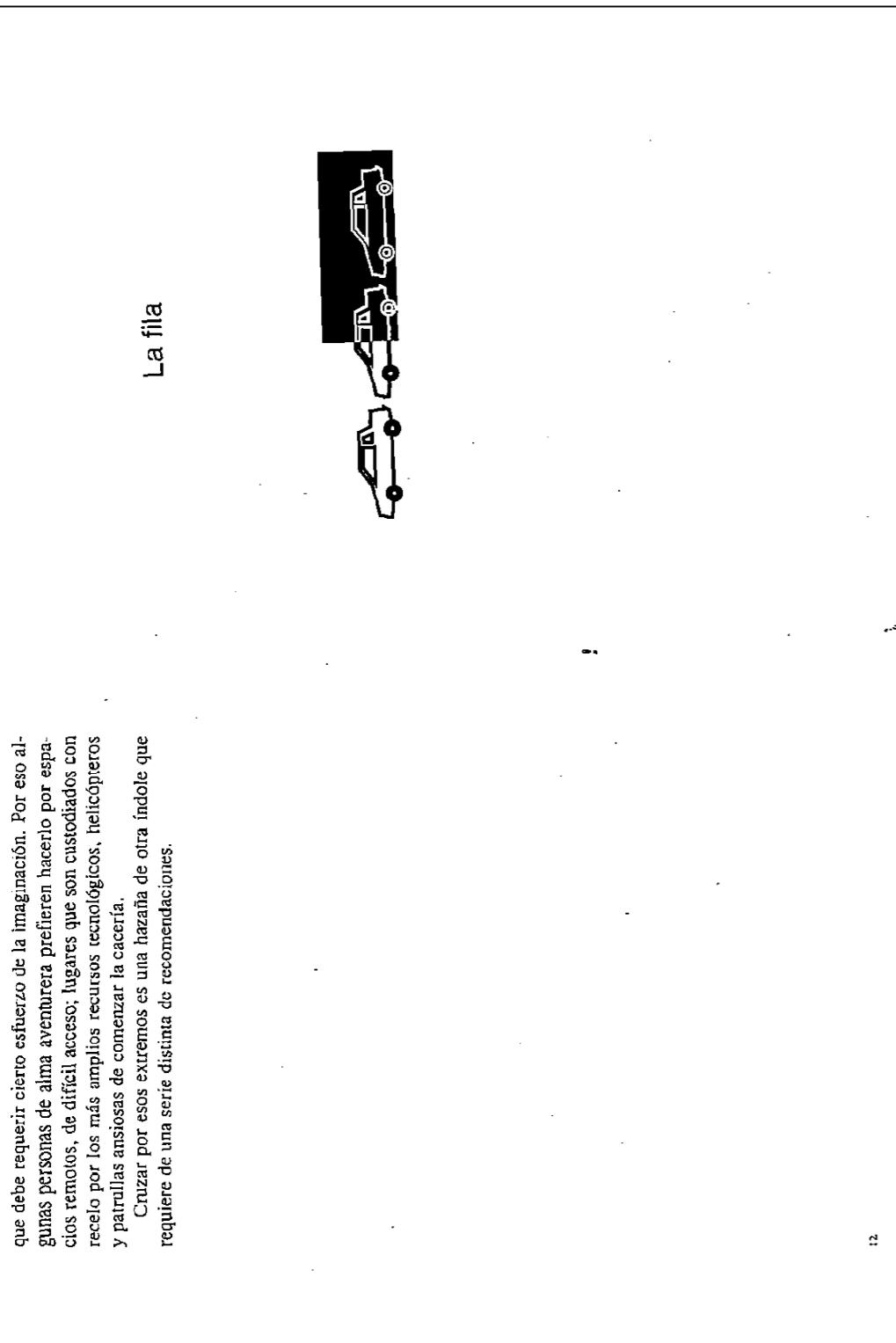
que debe requerir cierto esfuerzo de la imaginación. Por eso algunas personas de alma aventurera prefieren hacerlo por espacios remotos, de difícil acceso; lugares que son custodiados con recelo por los más amplios recursos tecnológicos, helicópteros y patrullas ansiosas de comenzar la cacería.

Cruzar por esos extremos es una hazaña de otra índole que requiere de una serie distinta de recomendaciones.



La fila

12



*and this long line of cars
is all because of you*

CAKE

Para Johnny B. Lloro

Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país. Es algo natural, cosa de todos los días. A mi izquierda, una familia en una vagonecita nissan; a mi derecha, un gringo de lentes oscuros en un mitsubishi deportivo. Por el retrovisor veo a una muchacha en un volkswagen. Adelante, un toyota. Vamos a salir del país y es algo natural, cosa de todos los días.

Me gustaría que avanzara, pero esta hilera de carros no tiene prisa. Ni siquiera porque hace un calor que nos estruja con fuerza y nos obliga a sudar. El calor es como un paciente gordo, efusivo, impertinente.

¿Cuánto tiempo ha transcurrido? Alguien, en un lugar indefinido, se atreve a pitir y el sonido es corto y tímido, temeroso de las consecuencias. La muchacha, el gringo, la familia, volteamos a buscarnos. Alrededor hay coches ford, camionetas playmouth, troques chevrolet.

La fila no avanza

Algunas personas salen de sus automóviles y miran hacia la puesta. El paisaje se evapora. ¿Quién nos está deteniendo? A lo lejos, nada responde a nuestra pregunta, sólo el calor que nos abraza y nos abraza.

El tiempo se marcha. Nos dejó solos en medio de esta laguna,

15

puerta con sus puños. Busca detenerme. Estúpido. No hay forma. No puede, no lo va a hacer. Un metal cerca de mi mano se estrella en su cara, se hunde en su cara.

Faltan cuatro, faltan tres. Casi estoy ahí. ¿Dónde está mi pasaporte? Mi pasaporte. ¿Lo perdí? A través del retrovisor, el gorro del renault parece mostrármelo con sonrisa. Míralo, míralo. ¿Lo tiene en la mano? Veo que enciende un cerillo, veo el fuego, se ríe, carcajadas, se ríe. Faltan dos, falta uno. El calor se eleva por encima de nosotros. Nos cubre un largo silencio largo. Un carro, otro carro. El silencio es eterno, desmedido. Observo a mi alrededor, observo arriba, abajo. Mi pasaporte está en el piso. Aquí está el pasaporte.

El guardián es rubio, tiene los ojos verdes.

—Where are you going? —me pregunta.

Sonreiré
Me sentaré y la brisa cubrirá mi cuerpo
—What are you bringing from Mexico? —pregunta el guardián—. Can you hear me?
A lo lejos descubro a la mujer que me ama
Ahí viene, por la playa
Es hermosa, ¿verdad?
Se acerca, se sienta a mi lado
Mira, mira sus manos en mi cabello; sus manos en mi cara
Dice que todo estará bien: tranquilo, tranquilo, todo estará bien
No tengo palabras
Sólo silencio
Un silencio largo y placentero
Miramos las olas durante un rato
Luego nos levantamos de la arena y regresamos a la casa

Espera

Mira los ojos del guardián

Asómate

Ahí encontrarás un amanecer sin ruidos y una casa junto al mar
¿Lo ves?

Si te acercas, por una de las ventanas podrás ver el interior de esa casa

Fíjate bien

¿Puedes mirarme?

Estoy despertando

Me levanto de la cama, voy a la cocina y bebo una taza de café

Aspiro su aroma

Me asomo por la ventana y contemplo el mar: las olas acercándose/alejándose sobre la arena

Voy a caminar por la playa, dejaré que el agua espumosa toque mis pies

El largo camino
a la ciudadanía

Para Lilita O'Hara

1. Desde niño adora todo lo relativo a Estados Unidos de América, considera que es el mejor lugar del universo. No se pude decir que sus padres le hayan inculcado este amor al país vecino, más bien es una circunstancia que se apoderó de él sin una explicación clara, una situación normal y cotidiana.
2. Ve la televisión como otros estudian la Biblia. La cultura norteamericana penetra en sus entrañas como una luz que llega del cielo preguntando "¿por qué me buscas?" Toda su vida tratará de responder a esa pregunta.
3. Desde muy temprana edad descubre que es mexicano, lo cual considera un gran inconveniente. Se reúne con otros que piensan igual que él. Busca cualquier pretexto para cruzar la frontera. En el norte se siente mejor, más libre. Atraviesa los centros comerciales. Maldice su destino.
4. Quiere ser "emigrado" porque sabe que es un paso preliminar para llegar a la ciudadanía. Habría sido más fácil si sus papás hubieran decidido emigrar desde un principio. ¿Qué es eso de trabajar en Estados Unidos sin buscar la legalización? Ellos no tuvieron la visión ni la ambición. Se resigna. Tertrará de responder a esa pregunta.

25

mina por conformarse con su mexicandad. Se dice: ser mexicano no es malo, pero ser *U.S. citizen* es mejor. ¿Qué va a ser de mis papás cuando envejezcan? ¿Quién va a cuidar de ellos? En Estados Unidos la vida está resuelta; puedes obtener casa, automóvil nuevo, la mejor escuela para tus hijos, servicio médico gratuito, una pensión del gobierno.

5. Procura pasar el tiempo con sus parientes emigrados, los que ya han llegado a la cima. Cada domingo come carne asada en sus casas y anhela una vida americana como la de ellos. Se ríe porque los niños no pronuncian bien el español. Se dice: si yo fuera emigrado, les inculcaría a mis hijos el amor a sus dos patrias.
6. Americano es una palabra que lo enaltecce.
7. Tramita su emigración en el consulado. Llena la solicitud con detenimiento y espera. Dice a sus amigos que ya casi recibe los documentos. El "ya casi" se alarga, se estira hasta que deja una sombra en su estado de ánimo.

8. Termina casándose con una amiga de la secundaria que volvió a encontrar después de mucho tiempo. Hace unos años pensaba esperar hasta que llegara su *green card*. Intentó cortar a algunas gringas, en busca de un matrimonio por conveniencia.
9. Al principio no le causó gracia encontrarse con su amiga de secundaria. El pasado le molestaba por razones que no tiene

caso mencionar aquí. Después se enteró de que ella era encantadora, sólo que había decidido vivir en México. Qué absurda. Ni siquiera trabajaba en Estados Unidos, teniendo la oportunidad de hacerlo. Aunque no la considera una persona sensata, siente nacer dentro de él un extraño amor hacia ella, una sensación poderosa que lo obliga a buscárla con mayor frecuencia.

10. El matrimonio acelera los trámites. Mientras llegan sus paquetes, la pareja tiene que cruzar la frontera por separado. No está bien visto por los oficiales de aduana que una muchacha emigrada viaje en el mismo auto con un marido que sólo tiene pasaporte.

—¿Dónde vives?

—En México.

—¿Y tu esposa?

—En Los Ángeles.

—¿Están casados y no viven juntos?

Prefiere dejar que su esposa cruce en el carro y él caminando. Después se reúnen en San Ysidro, junto al Jack in the Box. Ahí varios hombres esperan a sus esposas. Es un pequeño inconveniente.

9. El día que recibe sus papeles de emigración y puede ver su fotografía radiante en la *green card*, se siente el hombre más feliz del mundo. Inmediatamente busca trabajo. Sabe que en Estados Unidos recibirá un sueldo mayor del que ganaba en México. Comprende que no podrá ocupar el mismo puesto que le ofrecía su profesión en su tierra natal. Ahora tiene que ser auxiliar, personaje secundario.

8. Repasa los periódicos en busca de ofertas, hace citas. Dialoga con prospectos, presume su inglés perfecto. Acude al servicio de desempleados. Le empiezan a pagar una modesta mensualidad mientras consigue trabajo; le da gusto entrar de esta manera a la burocracia estadounidense. Sabe que en México no tendría tal oportunidad.
7. Cuando al fin consigue un trabajo en una oficina, descubre que existe el mismo número de mexicanos, filipinos y coreanos. Es un asunto de estadística. A los patronos les hacía falta un "hispano".
6. Su esposa y él deciden comprar una casa que pagarán a lo largo de su vida. Ella está embarazada. El niño no tendrá que sufrir las mismas pesadumbres, será americano desde su nacimiento.
5. Los fines de semana visita a sus padres. Cuando quieran empeznos el trámite para ustedes, les dice. Pero los viejos no quieren moverse de su casa. No saben, o no quieren entender, que México no cuida a los ancianos, los deja morir. En Estados Unidos...
4. Como era de suponerse, la emigración era sólo un estado visionario. Llega el día en que se reconoce legalmente su ciudadanía.
3. Los hijos crecen. Cada domingo la familia prepara carne asada en el jardín de su casa. Llegan a visitarlo parientes que él

28

- Como era de suponerse, la emigración era sólo un estado visionario. Llega el día en que se reconoce legalmente su ciudadanía.

3. Los hijos crecen. Cada domingo la familia prepara carne asada en el jardín de su casa. Llegan a visitarlo parientes que él

28

- gustosamente recibe. A cada uno le habla de las maravillas de ser americano. Los parientes anhelan ser como él.
2. Los visitantes sonrientes escuchan que los niños no pronuncian bien el español.

1. Cuando está solo, el *citizen* pone sus viejos discos de Pedro Infante. Las canciones que le recuerdan a su padre.

29

- Está prohibido para el extranjero, y te lo señalarán con sus grandes dedos, recibir dinero a cambio de trabajo o trabajar a cambio de lo que sea. Por lo tanto, si cruzas a una labor de lavaplatos, recolector de basura, mesero, sirvienta, oficinista, cajero, escritor, etcétera, deberás llevar a la mano una linda historia que contarles, no importa que sea la misma cada vez.
- Es fundamental saber que las pueras están custodiadas por dos tipos de guardianes: unos llamados "Aduana" y otros llamados "Migra". Los primeros (vestidos de azul oscuro) se interesan por lo que llevas contigo, que no sea fruta, que no sea droga; ellos suelen ser des corteses porque es parte de su trabajo, pero te dejan pasar algunas veces sin consultar tus documentos, sin mirarte los ojos, sin pensar en tu vida. Los segundos (camisa azul claro, casi blanca), en cambio, son severos. Auscultan tu mirada intentando encontrar propósitos ulteriores. Quieren quebrarte, quieren hacerte confesar que buscas trabajo pues spens te alcanza para mantener a tu familia. Quieren tener el gusto de arrojarte a los leones.

- La paciencia puede ser útil antes de cruzar la frontera. Si lo haces en automóvil o caminando, la espera podría ser infinita. Serás un inmigrante más de una eterna fila que no parece tener principio ni fin. Llévate una novela voluminosa, un radio, unas barajas, algún compañero con quien jugar una ronda de dominó o Monopolio.
- Aunque es difícil lograrlo, intenta asomarte para ver cuál de los dos tipos de guardianes cuidan la fila donde te encuentras en la frontera.

- Aunque es difícil lograrlo, intenta asomarte para ver cuál de los dos tipos de guardianes cuidan la fila donde te encuentras en la frontera.

tras. Procura que sea Aduana, de lo contrario tendrás problemas. En caso de enfrentarte a un Migra, pídele a Dios que no pertenezca a lo que en el país vecino se conoce como "minoría", y de preferencia que no tenga ascendencia latinoamericana: se dice que son los peores porque saben que alguien los vigila para que cumplan cabalmente con su deber.

Si cruzas en automóvil, que no te extrañe que algunos Aduanas se acerquen con un perro para que huiscne tus alrededores. No te sientas humillado si el perro orina una de tus llanuras. Tampoco sientas gusto.

• Al enfrentarte a uno de esos guardianes, debes llevar el pa-saporte en la mano y la mente en blanco. Lo más apropiado es estar convencido de que ellos son seres omnipotentes, desdades, ósares caprichosos capaces de arrojarte de su imperio. Lo mejor es entregarte a sus designios, por más absurdos que éstos parezcan.

Un diálogo típico podría ser así:

—¿Qué trae de México?

—Nada.

—¿Qué trae de México?

—Nada.

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

—No.

—Está bien. Puede pasar.

Espero que estos consejos resulten útiles. Procura llevártos en una bolsa y repasarlos antes de intentar el ingreso al país vecino.

Hay quienes opinan que trasponer la frontera es un arte, que no debe ser un acto sencillo como el que se describe en este texto.

Para Julián Herbert

Dos PM en el aeropuerto.

Vientos fuertes, calurosos,

Vigía sospecha de que Sujeto no llegó solo.
Observa a través del cristal a gente que espera sus maletas.

Descubre guijos, intercambio de miradas.
En una camioneta suburbana azul marino, vidrios polarizados, Líder platica con Chofer y Acompañante.

Líder está sentado junto a Chofer; Acompañante, detrás de él.

Siempre pasan chingaderas; nunca sale un trabajo limpio.

Chofer está de acuerdo; lentes oscuros.

Acompañante relata que una vez, sólo una vez salió a pedir de boca, como relojito.

«Cuéntanos.
Fue allá en Culiacán, empieza Acompañante mientras Líder recibe la llamada de Vigía.

Ya aterriza, alerta; parece que viene acompañado.

Líder informa a una Ford expedition, situada a doscientos treinta y dos metros delante del aeropuerto.

Veinticuatro minutos después Sujeto sale con maleta en mano. Mujer Rubia camina detrás, trata de aparentar que no lo acompaña.

Cabello hasta los hombros, vestido rojo, entallado, zapatos de tacón.

Sin perder la distancia, ambos cruzan la calle hacia el estacionamiento.

3a.5/clear / telegrave.

51

Difícil ignorar a Mujer Rubia; varios hombres voltean. Vigía se adelanta a paso veloz y llega primero al estacionamiento. Grand marquís, modelo reciente; Sujeto lo dejó estacionado hace tres días.

¿Quién es esa güera?, pregunta Acompañante.

Quién sabe pero está rebuena, contesta Chofer.

Agente de Seguridad lleva doce minutos observando suburbano.

Le parece sospechosa la conducta de los tres hombres.

Algo en la manera que miran, la forma en que se comunican entre sí.

Camina hacia la camioneta.

Vigía avisa por teléfono que Sujeto va de salida; Rubia lo acompaña.

Es lo último que sabemos de Vigía, por el momento; posteriormente tomará un taxi.

Los dos tripulantes de la expedition ven pasar al grand marquis. Comienza discoteca persecución.

Buenos días, saluda Agente.

Buenos días, contestan en coro dos de los tres hombres.

Se les ofrece algo?, pregunta.

Pinche perdida de tiempo, piensa Líder.

Chofer se quita los lentes oscuros; como levantar un telón, su cara se ilumina.

Ojos verdes; sonrisa entusiasta, jovial.

Nada, colega; estamos esperando a nuestro Comandante; el avión se retrasó, explica Chofer mientras muestra una credencial que saca de su cartera.

Agente de Seguridad es joven y está impresionado por la credencial.

Quisiera una igual; algún día, quizás.

¿De dónde viene el Comandante?

Demasiadas preguntas.

Ya llegó, interrumpe Líder, acércale.

Suburban avanza lentamente hasta una de las puertas del aeropuerto.

Sólo permanecen ahí hasta que Agente de Seguridad entra por otro acceso.

Rumbo a la carretera.

Líder llama a expedición: Se nos perdió el paquete.

Voz contesta: Bajando la loma, frente a central de autobuses.

Suburban avanza con cautela, rebasando el límite de velocidad por veintitrés millas.

Saben qué, recuerda Acompañante, yo he visto a esa güera, no me acuerdo dónde.

Chofer de nuevo con lentes oscuros; teléfono; otra cara: Para ti todas son iguales, güey.

Entran a zona de tráfico intenso.

Líder avisa a expedición que ya están cerca.

La conozco, insiste Acompañante; esa vieja no se olvida.

Chofer: Si no se olvida, ¿cómo no te acuerdas, güey?

Acompañante callado, molesto por comentario de Chofer.

Líder no pierde de vista su objetivo.

Conforme se acercan, vishumbra el cabillo de Mujer Rubia.

Recuerda que su esposa le pidió que fuera a un mercado.

Habrá visita, le dijo su esposa; viene mi hermano y su novia; necesito un frasco grande de salsa para espagueti; no llegues tarde.

Actividad inesperada: el grand marquis se desvía de la ruta habitual.

Nos estamos tardando, reclama Acompañante.

Cambia el tono de su voz; no está enojado ni nervioso, pero es evidente que su humor no es el mismo.

Deberíamos hacerlo ya.

Su dedo índice golpea el asiento delantero.

Líder volteó.

Cruce de miradas.

No es opción, ya lo sabes.

El plan valió madres, se queja Acompañante; hay que hacerlo ya, pronto.

Chofer: Mucha gente, güey.

Segunda actividad inesperada, el grand marquis entra a un hotel de paso: Paradero Motel.

Me lleva la chingada, piensa Líder.

Expedition se empareja a suburban, estacionada cuarenta y siete metros delante de hotel.

¿Tons qué?, pregunta conductor de expedition, sombrero steison.

Tiene que ser hoy; no hay cancelaciones.

Ni pedo.

Camionetas estacionadas, posición perfecta para vigilancia. Si es que sale, dice Chofer.

Acompañante aspira cuarenta y cuatro, luego cincuenta y un miligramos de cocaína.

Voy a mear.

Se baja; camina rumbo a una taquería; Tacos El Gordo.

Y este güey ¿por qué está enojado?

Líder: silencio.

Chofer: Enciende un cigarrillo.

Chofer: Lastima que a Sujeto no le va durar el gusto.

Frasco de salsa (contenido neto: 794 gramos).

No olvides la salsa; tenemos visita; no llegues tarde.

Chofer y Líder: silencio.

Ésta tiene que salir bien: dos regadotas seguidas; estoy en el límite, salsa de espagueti; en el límite.

Chofer: ¿Y como fue que salió mal en Guadalajara?

Mirada de Líder: No hagas preguntas pendejas.

Silencio incómodo.

Chofer enciende el radio: cambia de una estación a otra hasta que se topa con la voz de Chalino.

Qué bonito suena el estereó; se nota que al dueño le gusta la banda, piensa Chofer.

54

Corrige: No, no es Chalino; es uno de los copiones.

Líder no entiende aclaración.

Sólo hay un Chalino, güey; bueno, había; se lo chingaron, ni pedo.

Radio: copión canta un corrido que habla de unos tipos que persiguen a otro tipo para matarlo.

Regresa Acompañante, sonriendo, tacó en mano derecha. Boca llena. Ya me acordé de la guerra.

Última mordida a su tacó; cae guacanole al piso.

Líder y Chofer lo miran.

Es la esposa del Contador.

Chofer: Estás pendejo.

Es la esposa del Contador, un culo inolvidable; hace dos años me encargaron que la vigilara; el Contador creía que andaba con otro cabrón; nomás dos días estuve en eso; después me llamaron para decirme que suspendiera ese trabajo; creo que hubo problemas, no sé.

Líder: ¿Seguro?

Acompañante: El mismo culo.

Chofer: Alora resulta que eres experto en culos, güey; ni siquiera la miraste bien.

Acompañante: No me crean, allá ustedes.

Radio: canción de un hombre que mata a su esposa (tres tipos de escuadra 45 en el corazón) porque bailó con otro.

Líder está sudando; piñache calor.

Cierran ventanas; enciende aire acondicionado.

Chofer: Ya valió madres.

Larga pausa.

Líder: silencio.

¿Qué hacemos?

Acompañante: Habla por teléfono.

Líder no responde, ni siquiera parece estar pensando en las palabras de Acompañante.

Trece minutos; toma teléfono y marca.

55

Problemas; tenemos que cancelar.

Tiene que ser hoy, ya te dije.

Surgió un problema.

Si no puedes encontrar la solución, mejor dime pa mandar a oro que si pueda.

¿Qué dijo?

Líder: Se tiene que hacer.

Pos que se haga, que se haga ya.

¿En el hotel?

Pinche hotel, no pasa nada, ni quien se fije.

Guadalajara, piensa Líder, Guadalajara.

Ciento dieciséis minutos; viento, calor y música; poca conversación.

Chofer: Pinche cogida; de seguro están viendo la televisión.

Radio: canción de amor para una mujer que no ha sabido comprender.

Sale grand marquis; vía rápida poniente.

Expedition negra tras suburban azul.

Líder: Nos chingamos a Sujeto, pero dejamos a la guerra.

Acompañante: ¿Qué te pasa?, peor chinga para ella.

Líder molesto.

Acompañante: Esta madre apesta chingos, cabrón, valió madres.

Líder: La llevamos a casa del Contador; ahí que se arreglen.

Acompañante y Chofer silencio.

Chofer: ¿Por qué no esperar que se baje?, se tiene que bajar tarde temprano.

Corrido de tres hermanos; su padre les dijo "cuiden muy bien el pellejo".

Líder apaga radio.

Llaman a expedition.

Pasando curva, dice.

Deträas, camión repartidor de cocacola.

Expedition arriba suburbano por izquierda.

Se coloca delante de grand marquis.

Reduce velocidad casi hasta detenerse.

Grand marquis intenta rebasar.

Armas en manos Líder y Acompañante (fusiles de asalto AK-47, manufactura rusa).

Suburban impide rebasar; se cimpareja.

Mujer Rubia mira hombres armados.

Un segundo fugaz, ni tiempo de pensar, de avisar.

Deträas, camión cocacola.

Ráfaga sobre Sujeto: cabeza oreja cuello hombro muerte instantánea (veintidós balas).

Disparo perdido pierna izquierda mujer.

Expedition acelera, desparece.

Última ráfaga parabrisas mil pedazos.

Acompañante descarga sobre Mujer Rubia: frené cara pelo muerte instantánea (diecisiete balas).

Grand marquis entra lateral, sale carretera, poste de luz.

Uno encima de otro; Sujeto y Mujer.

Cuerpos posición inversísimil.

Impactos múltiples en grand marquis.

Mañana foto en periódicos.

Camión cocacola reduce velocidad, intenta detenerse; mejor no: avanza, avanza.

Suburban por lateral; sesenta y tres millas por hora, con ruta al lugar asignado.

Chofer, Acompañante y Líder silencio.

Entran a calle sin luz, sin pavimento.

Estacionan frente a baldío.

Vigía espera en una cherokee color gris.

Tres hombres abordan, fusiles desarmados en bolsa.

Dos de ellos abandonan país esa noche.

Líder mira reloj.
Tarde, muy tarde.
Esposa, ¿qué decirle?
Mercado en esquina.
Llamada teléfono público.
Salsa para espagueti.
Salsa para espagueti.

Todos los ángeles extraviados



58

La silla vacía



1

Para Heberto Axel González

AAA: ¿Qué ves ahí?

ZZZ: Nada.

AAA: ¿Qué ves?

ZZZ: Te digo que nada.

AAA: Haz un esfuerzo.

ZZZ: No veo nada.

AAA: ¿Ya vas a empezar?

ZZZ: ¡Con qué?

AAA: Con el rechazo.

ZZZ: No.

AAA: Con la negociación.

ZZZ: N...

AAA: ...

ZZZ: Es que no puedo. Ahora no puedo.

AAA: ¡Qué ves ahí?

ZZZ: Nada.

AAA: ¿Qué ves?

ZZZ: Una silla, veo una silla.

AAA: No te estás esforzando. Cierra los ojos.

ZZZ: Para qué.

AAA: Así se te ha hecho más fácil en otras ocasiones.

ZZZ: Pero ahora no puedo.

AAA: ¡Qué ves?

ZZZ: Una silla, ya te dije, una silla vacía.

AAA: No estás avanzando.

79

ZZZ: Tienes razón. A veces siento que no estamos avanzando.AAA: No estoy avanzando.ZZZ: No estás avanzando.

AAA: Juegas.

ZZZ: No.

AAA: Entonces, ¿qué ves ahí?

ZZZ: ...

AAA: Te espero.

ZZZ: ...

AAA: ¡De qué estabamos hablando?

ZZZ: De lo mismo de mí.

AAA: Bien. Me estabas diciendo que...

ZZZ: ... que la vida me presiona, que siento una barrera, una Frontera que me delimita.

AAA: Bien. Hablame de esa Frontera.

ZZZ: Te dije que es imaginaria, que no puedo hablar de ella.AAA: ¡No puedes hablar de lo imaginario?

ZZZ: ...

AAA: Hablame de ella.

ZZZ: ¿Ella? Parece que estamos hablando de una mujer, ¿verdad?

AAA: Vida, barrera, Frontera. Usaste sustantivos femeninos. ¡Te sientes presionado por una mujer?

ZZZ: No.

AAA: Por lo tanto no estamos hablando de una mujer, ¿verdad?

Te decía: describe esa barrera, hablame de la Frontera.

ZZZ: Sería más fácil si fuera una mujer. Te podría hablar del color de sus uñas, de sus aretes, sus pulseras, sus anillos. La manera en que se visto: falda, pantalón. Sus zapatos.

AAA: Objetos.

ZZZ: ¿Qué?

AAA: Mencionaste objetos extiores. Hablame de ella, de la Frontera. Describela por dentro. Imagínala.

80

81

II

ZZZ: Ya lo sabes. Te conozco desde hace años, desde la infancia. Tengo una memoria vaga de nosotros jugando en el jardín de mi casa. Yo era un niño solitario. Tú eras una Frontera solitaria. En ese tiempo eras mi Frontera favorita, no conocías otra. Le hablaba a mi mamá de ti y ella pensaba que eran fantasías de niños. No se dio cuenta cuando dejé de mencionarte; aún estabas conmigo, en mi cabeza, en mi corazón. Eras una demarcación, pero deseabas ser como yo. Fuimos adolescentes y tuvimos las mismas experiencias, los mismos descubrimientos. Entonces yo necesité liberarad, requerí espacios más amplios para desenvolverme. (Siempre he necesitado libertad. Autonomía.) Allí fue cuando sentí por primera vez tu autoridad. Y trate de rebelarme. En vano. Salí de la escuela, busqué trabajo, trate de hacer una vida normal. Procuré enamorarme de una mujer, una de las secretarias de la oficina donde trabajaba. ¿Me dejarías enamorarme, me permitirías besarla? Por supuesto que no. Eras una Frontera inflexible y por más que te insistiera no lograba que me soltaras, no podía ir más allá del perímetro que marcabas a mi alrededor. Pensé que eras mi amiga, pero querías de mí algo más que amistad. Me restringías. No me permitiste amar a esa mujer, ni a ninguna otra.

81

III

ZZZ: ¿Qué pasaría si la llamaras de otra forma?
 AAA: ¿Cómo?
 AAA: Llamarla "Frontera" o "barrera" lleva en sí un contexto específico; implica, desde la palabra misma, que es necesario franquearla. Ahora bien, si la llamas de otra manera...
 ZZZ: Una Frontera es una Frontera, es un límite, es un confín; no puedo llamarla Margarita o José Agustín. Tengo que llamar las ideas por su nombre, ¡no me dijiste eso alguna vez?
 AAA: Continúa.
 ZZZ: ...
 AAA: ...
 ZZZ: ...
 AAA: ¿Qué pasó?
 ZZZ: Me cortaste la aviada.
 AAA: ¿Te la corté yo?
 ZZZ: Pues sí, ahora nuevamente es una silla vacía. No veo otra cosa.
 AAA: ¿No ves o noquieres ver?
 AAA: El siguiente paso consiste en que te sientes en la silla vacía y ocupes el lugar de la Frontera.
 ZZZ: ¿Bien qué?
 AAA: Bien.
 ZZZ: ¿Bien qué?
 AAA: Quiero que se inviertan los papeles, que seas la Frontera y respondas a las acusaciones que acabas de hacer.
 ZZZ: ¿Acusaciones?
 AAA: Las historias tienen más de una versión.

83

ZZZ: ¿Quieres que yo sea la Frontera?
 AAA: Así es.
 ZZZ: Para qué.
 AAA: Quiero que hables, Frontera, quiero que respondas a todo eso que te han estado diciendo. ¿Crees que es justo?
 ZZZ: ¿Yo me siento en esa silla?
 AAA: Sí.
 ZZZ: ¿Yo contesto como la Frontera?
 AAA: Sí.
 ZZZ: ¿Cómo voy a hacer eso?
 AAA: Intentalo. Siéntate ahí.
 ZZZ: Imposible.
 AAA: ¿No te puedes sentar ahí?
 ZZZ: Bueno, sentarme... eso sí puedo.
 AAA: Hazlo.
 ZZZ: ...
 AAA: Nada te cuesta intentarlo.
 ZZZ: ...
 AAA: Bien, ahora responde a esto: ¿crees que es justo lo que se dijo de tí?
 ZZZ: ...

IV

AAA: ¿Es justo?
 FNT: No.
 AAA: Me interesa tu punto de vista.
 FNT: ¿Por qué?
 AAA: Ciero que tienes mucho que decir.
 FNT: Puede ser. Pero, ¿dónde me ganó con decirlo?
 AAA: ¿No tienes deseos de que alguien te escuche?
 FNT: A mí nadie me escucha.
 AAA: Ahora tienes la oportunidad de hablar.
 FNT: ...
 AAA: ¿Qué pasa?
 FNT: Me parece sospechoso.
 AAA: ¿Qué es sospechoso?
 FNT: Nadie se ha interesado hasta ahora. Ni siquiera él.
 AAA: A mí me interesa.
 FNT: ¿Por qué?
 AAA: Quiero ayudarte.
 FNT: Y qué ganas con ello.
 AAA: ...
 FNT: ...
 AAA: La satisfacción de haberle ayudado.
 FNT: Y supongo que también una compensación económica.
 AAA: ...

FNT: ...
 AAA: Recibo honorarios, si a eso te refieres.
 FNT: Él te paga.
 AAA: Sí.
 FNT: Y si él te paga, ¿acaso no debo suponer que ese detalle podría enturbiar tu objetividad?
 AAA: ¡Te preocupa eso?
 FNT: ...
 AAA: Mi trabajo depende de la objetividad, sin importar quién me pague.

FNT: ...
 AAA: Dime, ¿son válidos sus reproches?
 FNT: ...
 AAA: Fue bastante duro contigo. ¿Estás de acuerdo con lo que dijiste?
 FNT: Exageró.
 AAA: Explícame.
 FNT: Simplificó.
 AAA: ¿De qué manera?
 FNT: No ha visto su participación.
 AAA: ¿A qué te refieres con "participación"?
 FNT: Me refiero a lo nuestro, nuestra relación, nuestra interdependencia. No hay Frontera si no existe la necesidad de cruzar. Existen los cercos para mantener afuera lo que no se desea dentro, cierto; pero esas barreras no tendrían razón de ser, un sentido, si alguien no intentara cruzarlas. O sea, el límite prevalece porque hay quien desea traspasarlo. Toda Frontera existe sólo en la imaginación del que desea frquearla. Es un invento del que vive enfrentándose a ella. Un binomio perfecto.

AAA: Es una tesis interesante. ¿Puedes decirme un poco más?
 FNT: Ya dije demasiado.
 AAA: Tu argumento es ambiguo.
 FNT: ¿Ambiguo o interesante?

86

87

AAA: ...
 FNT: O antes. Sí, antes. A él le daría terror saber que nos conocemos desde que nació, que nacimos juntos, de la misma madre, en el mismo momento.
 AAA: ...
 FNT: Es complicado.
 AAA: ...
 FNT: No entraré en detalles.
 AAA: ...
 FNT: Hubo momentos felices entre nosotros. Hubo... Pero él cambió.
 AAA: ¿Sólo él?
 FNT: Llamarme Frontera, eso es reciente. Empezó a llamarme así cuando comprendí que su vida no funcionaba.

V

AAA: ...
 FNT: Yo también tengo derecho a opinar.
 AAA: ...
 FNT: Te refieres a la silla vacía.
 AAA: Tú sabes a qué me refiero.
 FNT: Sí, claro. Me pareció escucharlo decir que desde la infancia, ¿no? Desde entonces, pues.

87

AAA: ¡"Siempre"!
 FNT: Siempre. Más que un momento, más que dos momentos... siempre.
 AAA: Sigue.
 FNT: Insisto que quiero opinar. No puedo permitir que siga si me acusa de lo que no hace.
 AAA: Para que veas quién es la Frontera de quién.
 FNT: ...
 AAA: No tiene nada que ver con eso. Sólo quiero que me escuches.
 AAA: Aquí primero habla uno y luego el otro.
 FNT: Nos tenemos miedo.
 AAA: ¡Quiénes?
 FNT: Tú sabes.
 AAA: ...
 FNT: Nos tenemos miedo.

88

VI VII

ZZZ: Necesito que me deje respirar, que me deje al menos un tiempo.
 AAA: ¿Qué sientes?
 ZZZ: Eso...
 AAA: Ponlo en palabras, ¿qué es "eso"?
 ZZZ: Asfixia, siento que me asfixia.
 AAA: ¿En dónde lo sientes?
 ZZZ: Es mentira lo que dice.
 AAA: ...
 ZZZ: Si ella me dejá respiraré al fin, podré moverme con libertad.
 AAA: ¿Te impide moverte?
 ZZZ: Es una Frontera.
 AAA: Es *tu* Frontera.
 ZZZ: No es mía. Ella llegó a mí. Ella *me* buscó.
 AAA: ...
 ZZZ: He tratado de alcanzarla. He querido tenerla. Nada es posible con ella. Se va, se aleja, cambia su forma. Se mueve cuando menos lo espero. Se modifica.
 AAA: ¿Cómo es que hace eso tu Frontera?
 ZZZ: No sé, se mueve. No puedo traspasarla si está en constante movimiento. No puedo trascenderla si está en constante crecimiento: se expande.
 AAA: ¿Podrías aclarar?
 ZZZ: No me entiendes. Claro, ni yo mismo me entiendo. Es complicado. Es tan solo una Frontera. Es posible que ni siquiera sea eso.

90

FNT: Él me invitó.
 AAA: Dijiste conocerlo desde antes de su infancia...
 FNT: Sí, pero porque él me invitó.
 AAA: Explícate.
 FNT: Creerías que estoy loca.
 AAA: No juzgaré, no es mi papel.
 FNT: No me dirías nada, pero creerías que estoy loca. ¿Para qué te digo? Lo único importante es que él me invitó.
 ZZZ: Eso es absurdo. Ni llegó antes, ni la invitó. ¿Cómo iba a invitarla antes de nacer, antes de ser un niño capaz de hablar y de jugar? Imposible.
 AAA: ¿Por qué crees que dice eso?
 ZZZ: Porque está loca. Porque me quiere tener prisionero.
 AAA: ¿Prisionero?
 ZZZ: Es la Frontera. No hay forma de traspasarla. Es un límite, ya te dije.
 AAA: Ya hablamos de esto. ¿No quieres atravesar esa Frontera, no quieres llegar al otro lado? Depende de ti.
 ZZZ: ¿Y ella qué? ¿Por qué yo tengo la única responsabilidad?
 AAA: No es justo. No la invitó, llegó, se quedó, estrechó sus límites y ahorá yo soy el único responsable. Eso me estás diciendo, ¿verdad? ¿eso quieres que confiese?

91

VIII

FNT: Me pedías que estuviera a tu lado, que te protegiera. Mis límites fueron los primeros y fueron límites amorosos. ¿Por qué crees que eras un niño tan bueno, que tu mamá no te regañaba? Acuérdate. Piensa en lo rápido que aprendías. ¿Cómo crees que se aprende? Con límites. El aprendizaje sin dolor surge de mí. Pude haber sido cruel contigo, pero no lo fui. No te regañabas, ¿verdad? Casi nunca. A veces, juntos, hicimos cosas malas. Te dejé entrar y salir muchas veces, muchas. Pero eso ya no lo recuerdas. Piensa en esto. ¿quién me invitó? Tú. No hay más. Y no mientas. Recalaste mujeres. Les hiciste el amor. Si no te gustó o si te gustó tanto que te asustó, no fue culpa mía. ¿Por qué no lo dices? Dilo, es el momento. Yo diré mi parte. Ahora te asustas, como todo. Ahora te parece ridículo. Eso ya no es culpa mía.

IX

AAA: ¿Qué pasa?
 ZZZ: Esto es insopportable. No puedo seguir.
 AAA: ¿Qué te sucede?
 ZZZ: ¿Cómo se atreve a decir eso de mí?
 AAA: Tú también has tenido oportunidad de hablar.
 ZZZ: Y todavía quiere decir más. La conozco, sé de lo que es capaz...
 AAA: Explícate.
 ZZZ: No creo que sea necesario. No creo que sea posible. ¿Pasar qué? Ya visto cómo es. Refutarla lo que digo. No se conforma con ser Frontera, no se limita a limitarme, quiere ser parte de mí, quiere que me convierta en ella.
 AAA: ...
 ZZZ: No la dejaré, no lo haré, no puedo.
 AAA: ¿"No puedo" o "no quiero"?
 ZZZ: ...
 AAA: ...
 ZZZ: Estoy cansado.
 AAA: Estás bien. Continuamos la siguiente semana. No olvides que la confrontación es una parte esencial del proceso. ¿No quieres cruzar esa Frontera? ¿No quieres cruzar todas las Fronteras que te encuentres?

ZZZ: ...
 AAA: Es cuestión de paciencia.
 ZZZ: ...
 AAA: Nos vemos la próxima semana.
 ZZZ: ...

92

X

Diez minutos de futuro

AAA: ¿Qué pasa, olvidaste algo?
FNT: Tienes razón.
AAA: ¿Cómo dices?
FNT: No es un asunto sencillo.
AAA: ...
FNT: Ahora lo entiendo.
AAA: ¿Qué entiendes?
FNT: ...
AAA: ...
FNT: Tengo algo que decirte, algo que ni él mismo sabe.
AAA: ¿Me loquieres decir ahora?
FNT: Si tienes tiempo.
AAA: Claro. Ya te dije que quiero ayudar.
FNT: Es un secreto muy guardado.
AAA: Bien. Pero ya sabes: no me lo digas a mí.
FNT: ¿La silla vacía?
AAA: Exacto. Imaginalo ahí. Dile lo que quieras. No habrá más interrupciones.
FNT: La silla vacía.
AAA: Eso es, la silla vacía.



94

Agradecimientos

A Amaranta Caballero, Rosario Sanmiguel y Selfa Chew por enseñarme la frontera desde su trinchera y con sus propias palabras, lo que facilitó la inmersión en las turbias aguas de esta investigación.

A la doctora Meri Torras por creer y promover el trabajo de los estudiantes latinoamericanos en la UAB. Por el apoyo académico y administrativo que me brindó desde el inicio de mis estudios de posgrado; por guiar el camino de mi investigación; por su paciencia y amistad.

A la doctora Francesca Gargallo por el conocimiento vertido en las correcciones de mi trabajo y por el tiempo dedicado a leer mi texto.

A la doctora Mónica González (†) por ser mi ángel de la guarda.

A Evelia, Grissel, Sael, Sandra, Javier, Freja, Sergio, Erandeni, y demás amigos y compañeros de trabajado de la UACM, por compartir conmigo las risas y frustraciones.

A la UACM por creer en la educación de los más necesitados, y por proveer de un trabajo digno a los académicos de México.

A Paco, David, Mario, Jorge, Toño, Luis, Bertha, Gloria, Mariana, Yosune y demás amigos de la vida por estar cerca en la distancia y por socorrerme en el viaje.

A Regina, Davide, Juan Antonio y Carme por las risas en la casa y las tardes de café en el Kásparo.

A todos aquéllos que me dieron posada en la frontera, a los que me enseñaron Tijuana, San Diego, Juárez y El Paso, porque sin su ayuda no hubiera logrado sumergirme en la vida fronteriza.

A Cuca y Arturo por su amor incondicional.

A Ana Laura (mamá), Ana laura (hija), Mauricio, Liliana, Juan Carlos, Daniela, Santiago y Arturo por su apoyo y cariño.

