



01069

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

TESIS DE MAESTRÍA

LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE:
EL CASO DE SU CUENTÍSTICA

PATRICIA ISABEL PELÁEZ MÁXIMO

ASESOR: DR. MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO



MEXICO, D.F.

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2005



DIVISIÓN DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

m349094



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

CAPÍTULO I: EL CUENTO CONTEMPORÁNEO EN BAJA CALIFORNIA NORTE

INTRODUCCIÓN.....	3
1.1 Los inicios.....	8
1.2 Características del cuento bajacaliforniano.....	12
1.2.1 Referencialidad.....	14
1.2.1.1 La referencialidad en diversos cuentos.....	16
1.2.2 La ironía, el humor y la parodia.....	25
1.2.3 La intertextualidad.....	35
1.2.4 La metaficción.....	47
1.2.5 La diversidad de temas.....	55
CAPÍTULO II: LA CUENTÍSTICA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE: EL MOSAICO FRONTERIZO Y LO LÚDICO	
2.1 Las fronteras diversas.....	67
2.1.1 Fronteras espaciales.....	69
2.1.2 Fronteras metafóricas.....	79
2.1.3 Fronteras psicológicas.....	83
2.1.4 Frontera tipográfica.....	86
2.2 Lo lúdico, a través del humor, la ironía, la parodia, y la intertextualidad.....	88
2.2.1 "Where have you gone, juan escutia". La historia oficial en contraflujo.....	89
2.2.2 "Blues presidenciales".....	96
2.2.3 Lectura iconotextual del cuento "Y me dice que no, y le digo que sí".....	100
2.2.4 Liturgia subversiva en "Misa fronteriza".....	107
2.2.5. La metaficción, tres propuestas lúdicas.....	116
CONCLUSIONES.....	129
ANEXO. "Misa fronteriza".....	135
BIBLIOGRAFÍA.....	150

INTRODUCCIÓN

Nacido en Tijuana, Baja California, en 1962, Luis Humberto Crosthwaite, quien se encuentra en pleno ejercicio literario, ha logrado destacar junto con un gran número de autores del norte: Rosina Conde, Eduardo Antonio Parra, Ricardo Elizondo Elizondo, Élmer Mendoza, Francisco José Amparán, David Toscana, entre otros, que desde 1990 se han ido afianzando en el panorama narrativo de nuestro país.

Con una intuición narrativa fresca, novedosa, ágil y sorprendente, Crosthwaite ha cosechado novelas como *El gran preténder* (1992), *La luna siempre será un amor difícil* (1994), e *Idos de la mente* (2001); y los libros de cuentos: *Marcela y el rey al fin juntos* (1988), *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (1990), *No quiero escribir, no quiero* (1994), *Estrella de la calle sexta* (2000), e *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002). Tiene, además, un relato testimonial, *Lo que estará en mi corazón” (Ñá’a Ta’ka Ani’mái)*, trabajo ganador del Premio de Testimonio Chihuahua en 1992. Gracias a sus cualidades estilísticas estas obras han sido recibidas con beneplácito por la academia literaria, de tal forma que algunos de sus cuentos han sido antologados¹ tanto en producciones nacionales como extranjeras.

El trabajo literario de Luis Humberto Crosthwaite se inició y desarrolló en el estado de Baja California norte; por tal motivo consideré trascendental trazar un

¹ *De surcos como trazos, como letras. Comp. Héctor Perea. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas. Comp. y pról. de Julio Ortega. Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana de fin de milenio, Leonardo Da Jandra y Roberto Max. Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos, Lauro Zavala.*

mapa general de la cuentística contemporánea de esa entidad, con la finalidad de vincular la creación bajacaliforniana del género, con la de Luis Humberto Crosthwaite, quien además es uno de sus iniciadores.

De esta manera, mi investigación quedó organizada en dos capítulos; en el primero, señalé los rasgos más relevantes del cuento en Baja California norte. En el segundo, estudié los aspectos más sobresalientes de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite.

En la exposición del primer apartado de mi proceso interpretativo, me planteé los siguientes propósitos: mostrar la vitalidad productiva del género cuento en la entidad, principalmente la de los últimos veinte años, periodo que elegí porque creo que los textos, y las obras de los autores seleccionados, son los que actualmente están al alcance de los lectores de la entidad, además de que varios escritores cuentan con una carrera sólida, como es el caso de Rosina Conde y Gabriel Trujillo Muñoz; valorar el montaje artístico más acentuado, a través de la exploración general de los escritos; advertir las preocupaciones estéticas y temáticas dominantes.

Finalmente, me propuse dejar asentado que el caso de Luis Humberto Crosthwaite no es fortuito; proviene de toda una actividad cultural que comenzó en los años ochenta, motivo por el cual subrayé algunos factores que hicieron posible una especie de auge literario a partir del inicio de esta década. Si bien Crosthwaite es el ejemplo más destacado de la óptima creación de cuento en Baja California norte, también hay otros escritores con atributos escriturales.

Durante el segundo capítulo, desarrollo el análisis interpretativo del caso de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite; para ello estudié diecinueve

creaciones; dieciocho se desprenden de los cinco libros de cuentos que el autor tiene publicados, mientras que "Misa fronteriza" es de carácter virtual y se encuentra en el anexo de esta tesis². La selección que realicé se debe a que en estas narraciones confluyen las características generales del cuento bajacaliforniano, y se perciben mejor los elementos dominantes de la obra de Crosthwaite: el tratamiento de la frontera y lo lúdico.

En cuanto al primer eje temático, intento demostrar que la frontera, vista desde el panorama general de los cuentos aquí estudiados, se presenta como un gran mosaico situacional, lo que nos deja percibir a este contingente social desde distintos parámetros y probabilidades interpretativas.

En mi razonamiento acerca del segundo aspecto, lo lúdico, exploro el ambiente festivo, juguetón y antisolemne de los cuentos de Crosthwaite; para este efecto, abordo las estrategias del humor, la parodia y la ironía, e intento demostrar que estas tácticas discursivas, son utilizadas como vehículo de relajación, de cuestionamiento, y de catarsis ante todo lo establecido, aunque Crosthwaite pone el acento en la asimétrica situación política que hay entre México y Estados Unidos. Por ello, en su momento propongo que el factor lúdico desdramatiza eventos trágicos del pasado y del presente, y mueve al lector a la risa, pero también a la reflexión.

Para sustentar el análisis de los dos capítulos del presente estudio, que aborda aspectos formales, recursos estilísticos, y líneas temáticas, acudí a una

² "Misa fronteriza". Incluí esta narración porque en su tratamiento convergen aspectos fundamentales para mi línea de investigación sobre el humor. También porque en su entramado narrativo, se encuentran justificados los recorridos musicales que el autor ha hecho a lo largo de su creación cuentística; la presencia de la música es un elemento importante en su obra literaria. Por último, porque el texto establece lazos temáticos con otro cuento que analizo, "Y me dice que no, y le digo que sí".

aproximación ecléctica; me apoyé en la narratología, en la tematología, y en algunos conceptos sobre el humor, la parodia y la ironía. Además, por la evidente naturaleza del espacio que se nos presenta, apoyé mis reflexiones con algunas teorías de la frontera, y con estudios sobre la literatura de Baja California norte.

Espero que en este trabajo se refleje mi reconocimiento, a los múltiples esfuerzos que autores y editores han realizado para publicar las obras desde la periferia geográfica y hegemónica; al vigor y calidad del cuento bajacaliforniano; y que manifieste el entusiasmo que siento por el notable caso de toda la producción literaria de Luis Humberto Crosthwaite, en especial, de su cuentística.

Capítulo uno

1. EL CUENTO CONTEMPORÁNEO EN BAJA CALIFORNIA NORTE

En el presente capítulo daré un panorama general de la producción del cuento contemporáneo del estado de Baja California norte. Asimismo, menciono algunos de los aspectos merced a los cuales este género tuvo una especie de fortalecimiento desde el inicio de los años ochenta.

A partir del análisis de algunos cuentos de la región, señalo sus rasgos estéticos más visibles, que por cierto, comparten algunas características con la producción de cuentos que se genera a nivel nacional, lo cual, lejos de quitarle méritos a la poética bajacaliforniana, la incluye en el circuito de calidad de la que goza este género en nuestra actual literatura mexicana. No obstante, también intento acentuar y rescatar ciertas particularidades que le dan una voz peculiar a la cuentística de la entidad que me ocupa.

El acercamiento crítico que planteo me permite vincular los procesos creativos del cuento en Baja California norte, con la propuesta estética del autor bajacaliforniano de mi interés, Luis Humberto Crosthwaite, cuyo análisis de cuentos queda reservado para el capítulo siguiente.

1.1 Los inicios

Para que nuestra actual literatura mexicana termine de deslindarse de una visión centralista, apoyada generalmente en textos producidos en el Distrito Federal, es necesario apreciar propuestas estéticas que se conciban en estados cuya experiencia literaria está a la altura de cualquier escritor que produce en la ciudad

de México. Creo que los estudios hechos en cada estado pueden y deben corresponderse unos con otros, para así trazar de manera más objetiva, y menos reduccionista, la naturaleza de nuestra narrativa.

Una de las contribuciones más importantes a la literatura mexicana de nuestros días es la hecha por los creadores de la zona norte de nuestro país, que desde hace veinte años comenzó a nutrir la con gran acierto. Así, por ejemplo, en Chihuahua surgió la producción de Jesús Gardea, en Monterrey la de Eduardo Antonio Parra, y en Baja California norte, la Luis Humberto Crosthwaite y Rosina Conde, por mencionar algunos.

En Baja California norte, y en otros estados norteños, como son Monterrey³ y Sinaloa⁴, la producción cuentística ha tomado un gran auge. Hoy por hoy Baja California norte es uno de los lugares del país con una óptima producción de este género. Ahí nace Luis Humberto Crosthwaite, quien actualmente es uno de los escritores más reconocidos de esta entidad.

El punto de partida de este apogeo literario surge en 1982 y Luis Humberto Crosthwaite es uno de sus pilares como escritor y coeditor, pues a la edad de veinte años, junto con otros jóvenes creadores, se inició en ese lugar, con una actitud innovadora, con el libro de cuentos *Fuera del cardumen. Antología de una nueva narrativa bajacaliforniana*. El mismo año, Rosina Conde publicó *De infancia y adolescencia*. Ambos textos, de acuerdo con Humberto Félix Berumen, abrieron la brecha por la que circulan con acierto un buen número de entusiastas cuentistas que siguen produciendo textos de calidad.

³ Véase Nuevo León. *Entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1997)*. Comp. José Javier Villarreal.

⁴ Véase Sinaloa. *Lengua de tierra. Crónica, ensayo, narrativa, poesía y teatro (1539-1992)*. Comp. Leo Eduardo Mendoza.

El año de 1982 es decisivo en la historia de la narrativa moderna de Baja California, aunque sólo sea como mero anticipo de lo que vendrá después. Ese año aparecen dos libros de lo que representa el punto de ruptura con la narrativa anterior e inauguran una nueva actitud en torno a la ficción literaria tanto en la novela como en el cuento. Estos libros son: *De infancia y adolescencia*, de Rosina Conde y *Fuera del Cardumen*⁵.

Diversos factores contribuyeron para que 1982 fuera el inicio de esa ruptura; entre ellos, la creación de la Universidad Autónoma de Baja California, el incremento de actividades económicas, la explosión demográfica y el desarrollo de medios de transporte y comunicación más rápidos. Otros fueron: la instauración de talleres de creación literaria del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Universidad Autónoma de Baja California; y los cuadernos del taller de literatura de esa universidad⁶. Este primer paso no quedó ahí sino que se fue consolidando con publicaciones posteriores de los trabajos que talleres respaldados por la universidad, producían⁷. Aunado a esto, aparecieron revistas y editoriales independientes⁸. Revistas como *Trazadura*, *Revista de Arte y Literatura de Mexicali*, o *Yubai*, editada por la Universidad Autónoma de Baja California, son marco indispensable para darle un seguimiento a los caminos por los que transita

⁵ *El cuento contemporáneo en Baja California*. Mexicali, Baja California. Comp. Humberto Félix Berumen, p. 9.

⁶ Para Gabriel Trujillo Muñoz, escritor, poeta y ensayista bajacaliforniano, son vitales los programas estatales de talleres de creación literaria que en 1980 Miguel Donoso Pareja, en representación del INBA, impulsó con gran acierto. De estos talleres salieron jóvenes creadores que hoy en día son parte sustancial del corpus literario de la entidad, como José Manuel Di Bella y el propio Luis Humberto Crosthwaite. Véase "El cuento bajacaliforniano actual. 1982-2002", Alfredo Pavón, ed., en *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)* pp. 60-63.

⁷ Como la ya mencionada antología *Fuera del cardumen* o *Voces en tránsito*, libro integrado por los creadores del Taller de Literatura de la Universidad Autónoma de Baja California 1991-1992. Véase *Voces en tránsito (Taller de Literatura-UABC)*: coordinadora Gloria Hágale Margalli Dives.

⁸ En su ensayo, "Yoremito: el caso de una editorial del norte de México", Miguel G. Rodríguez Lozano menciona revistas bajacalifornianas como *Aquilón*, *La espina dorsal*, *Mar de fondo editores*, *Editorial Aretes* y *pulseras*. Véase *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Miguel G. Rodríguez Lozano. Por su parte Gabriel Trujillo Muñoz indica la importancia de *Auñur*, *Larva* y *Sintetika*. Véase *op. cit.*, p. 76.

el cuento bajacaliforniano. El Programa Cultural de las Fronteras instaurado por el presidente Miguel de La Madrid Hurtado⁹, también contribuyó a la consolidación de la nueva narrativa.

Muchos de los estudios realizados en torno al cuento bajacaliforniano están integrados al corpus de la llamada literatura de la frontera norte¹⁰, fronteriza¹¹; literatura del norte de México¹² o narradores del desierto¹³. Pero también hay investigaciones que se refieren exclusivamente a la entidad de Baja California; por ejemplo, el prólogo a la antología *El cuento contemporáneo en Baja California*, de Humberto Félix Berumen, en el que se exponen las orientaciones generales de la cuentística del lugar, y se presentan los trabajos y fichas bibliográficas de los narradores más sobresalientes, como son Rosina Conde, Luis Humberto Crosthwaite, Óscar Hernández Valenzuela, Gabriel Trujillo Muñoz, José Manuel Di Bella y Regina Swain. En *Texturas. Ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*, el mismo investigador muestra análisis de producciones de Luis Humberto Crosthwaite, Rosina Conde, Gabriel Trujillo Muñoz y José Manuel Di Bella.

⁹ Entre las actividades de apoyo que este programa instauró en los doce estados fronterizos de país estuvieron: la apertura de casas de la cultura, la organización de conferencias y coloquios, la publicación de revistas regionales, así como encuentros regionales de literatura. Véase María Socorro Tabucna Córdoba, "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras", p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹¹ "Literatura fronteriza, siempre al borde, al filo de tendencias, modas y corrientes literarias. Literatura periférica dentro del corpus de la literatura mexicana actual". Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 77.

¹² Rodríguez Lozano comenta que "Desde hace varios años, la literatura escrita en el norte de México, concretamente la de los estados fronterizos (Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas), han mostrado un impulso que no puede pasar desapercibido en el ámbito de la literatura mexicana de fin de siglo". Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 11.

¹³ Perspectiva propuesta por Vicente Francisco Torres, quien, en su libro *Esta narrativa mexicana*, aclara en una nota al pie "Cuando hablo del desierto me refiero no a las zonas áridas o salitrosas que aparecen en los libros de Rulfo y Mauricio Magdaleno, sino a esa enorme región de nuestra frontera con Estados Unidos que tienen una fauna y una flora típicas". Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, p. 7.

En el XIV Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano¹⁴, Gabriel Trujillo Muñoz hace un breve, pero muy completo recorrido, por los antecedentes literarios que permitieron la configuración del cuento actual. Menciona algunas de las antologías, mediante las cuales se puede trazar un mapa general de las características del género y destaca los libros que considera son referencia obligada del oficio escritural bajacaliforniano.

Todas estas indagaciones, hechas por investigadores y por los mismos escritores que también producen ensayos y artículos, como Gabriel Trujillo Muñoz, Sergio Gómez Montero o José Manuel Di Bella, permiten situar al cuento bajacaliforniano como un género muy vigoroso, que ha trascendido los espacios en los que fue concebido y se ha desplegado hacia todo el país, "con figuras destacables y peso indudable en la cultura nacional"¹⁵ : Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite y Rosina Conde.

1.2 Características del cuento bajacaliforniano

Somos un país con una reciente y vital tradición cuentística; contamos con maestros del género como Juan Rulfo, José Revueltas, y Juan José Arreola; tenemos, además, ejemplos magistrales en algunas creaciones de Francisco Tario, Carlos Fuentes, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Juan García Ponce, Inés Arredondo, José Agustín, Sergio Pitlor, que han sido, entre otros, los modelos literarios en los que las nuevas generaciones de todo el país han abrevado. Por lo

¹⁴ Trujillo Muñoz, "El cuento bajacaliforniano actual: 1982-2002", *op. cit.*, pp. 57-94.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

tanto, no es raro encontrar la presencia de estos escritores aludida directa o indirectamente en la escritura de los jóvenes creadores de los diferentes estados de la República Mexicana. Baja California norte no es la excepción; por esta circunstancia, el trabajo escritural realizado en este estado, comparte rasgos con producciones generadas en el resto del país, sin dejar por ello de lado peculiaridades como el empleo del caló regional o las remisiones al lugar en que son forjados los textos.

En este apartado, menciono las características generales del cuento bajacaliforniano; después fundamento mi propuesta, con algunos ejemplos que proceden de mis lecturas de libros de creación¹⁶, antologías de cuentos y cuentos sueltos de autores que nacieron, radican o publican en Baja California, y que han divulgado su producción en los últimos veinte años¹⁷.

Las características generales que manifiesta el género cuento en Baja California norte son:

- a) la referencialidad, en la que destaca la realidad fronteriza de Baja California norte percibida desde distintos ángulos
- b) la ironía, el humor y la parodia
- c) la intertextualidad, cimentada principalmente en códigos cinematográficos, televisivos, musicales, o literarios; el uso de palabras, frases, epígrafes o estrofas de canciones provenientes del idioma inglés

¹⁶ Las referencias se encuentran a lo largo de este trabajo.

¹⁷ Los motivos por los cuales elegí este periodo, están expuestos en la introducción. La única ausencia notable es Daniel Sada, quien a pesar de que nació en Mexicali, consagró su obra fuera del estado de Baja California. Algunos críticos lo consideran, creo yo, por que algunas de sus creaciones evocan, a través del lenguaje y los espacios, el terruño norteño.

- d) la metaficción
- e) diversidad de temas que van desde las situaciones amorosas, la condición social de la mujer y su lucha por liberarse de esquemas tradicionales, hasta la percepción de una juventud desencantada frente a la realidad caótica, producto de la violencia urbana

Estas características no se presentan conjuntamente en cada uno de los cuentos que he tomado como punto de análisis, esto es, puede un cuento ser paródico y hacer referencia a representantes de la literatura universal; o bien, puede ser un cuento metaficcional y estar cargado o no, de ironía. A continuación desarrollo cada uno de los rasgos en el orden en que fueron mencionados; no obstante, cabe mencionar que mi finalidad es dar un marco panorámico de la poética bajacaliforniana, por lo tanto, me referiré también de manera general a cada uno de los cuentos que analizo, ya que pretendo destacar únicamente la particularidad que menciono.

1.2.1 Referencialidad

El cuento bajacaliforniano, como toda producción literaria, novela, poesía o ensayo, contiene, de entrada, sus propias especificidades por pertenecer a un lugar concreto. Baja California norte es un estado que tiene una extensión de 70.133 km², y que colinda al norte, junto con Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, con Estados Unidos. Al este limita con Sonora y al oeste con el océano Pacífico. Su capital es Mexicali. En esta ciudad y en Tijuana, hay una

mayor producción literaria. Por otro lado, Baja California es la frontera de mayor tránsito en el mundo¹⁸. Este estado, junto con las otras entidades fronterizas, representa el sector terciario más grande de la economía nacional (53%)¹⁹ y su crecimiento urbano ha sido por demás acelerado, sobre todo de los años setenta a la fecha²⁰. El clima de Baja California norte es cálido y seco y la vegetación desértica.²¹

Los elementos geográficos toman importancia en la configuración de ciertos cuentos, ya que tienen como una de sus principales características la referencialidad. En este contexto, asumo la referencialidad como la mención de ciudades, colonias, calles, centros comerciales, monumentos, todo aquello que haga alusión a un lugar específico que el autor, de manera consciente o inconsciente, va poniendo a lo largo del texto, lo que permite al lector ubicar en un espacio concreto la obra que está en sus manos. La referencialidad no se limita a la simple mención de nombres o lugares. A este respecto, Gómez Montero anota sobre la narrativa bajacaliforniana “[la] prosa [...]se ve dinamizada, en lo

¹⁸ En diversas partes se hace referencia a este contingente social. Por ejemplo, en un artículo. Juan Villoro considera a Tijuana como el paso fronterizo más cruzado del mundo. Juan Villoro, “Nada que declarar. Welcome to Tijuana”, en *Letras Libres*, pp.16-20. En varias páginas de la red de internet, encontramos la misma afirmación: en un artículo sobre el trabajo del artista plástico mexicalense Alberto Caro-Limón, quien vive en Tijuana, se habla de que “San Isidro es la frontera más cruzada del mundo”. También una página llamada *El perfil de Tijuana* dice que “la frontera de San Isidro es la frontera más cruzada del mundo”. En la página que FONATUR le dedica a Baja California norte, subraya que uno de sus atractivos turísticos es “la frontera más cruzada del mundo”.

¹⁹ José Manuel Valenzuela Arce, “Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos”, en *Revista Mexicana de Sociología* p. 126.

²⁰ El fenómeno de la emigración se ha desarrollado desde la instauración de la frontera en 1848, y ha seguido un curso que por momentos es más intenso debido a diversos factores: el porfiriato y la revolución mexicana que propiciaron la huida de ciertos sectores de la población de las zonas de conflicto; la primer guerra mundial que demandó en Estados Unidos fuerza de trabajo; el acuerdo binacional Programa Bracero en 1942; la segunda guerra mundial, que propició el programa de deportaciones masivas “Operación espalda mojada”. Muchas de las familias que intentaban cruzar hacia Estados Unidos y no pudieron hacerlo, o que se regresaron, se quedaron a vivir en la frontera del lado mexicano. Tijuana representa el mayor número de la población fronteriza con 1 035 415 habitantes hasta 1995. *Ibidem*, p. 11.

²¹ *Diccionario enciclopédico Hachette Castell*, p. 220.

sustancial, por los contextos social y geográfico en los que se desarrolla lo anecdótico. Es decir, en el caso de la narrativa de esta región, lo referencial en términos de realidad inmediata adquiere un peso sustancial en el acto de escribir²². Así, el espacio idóneo para que los cuentistas bajacalifornianos ubiquen sus narraciones es, en primer término, el lugar que conocen, ya sea por haber nacido en él, como Federico Campbell, Ramón Betancourt, Luis Humberto Crosthwaite, Rafa Saavedra o Alejandro Espinoza; o por llevar mucho tiempo viviendo en ese espacio como Regina Swain, José Manuel Di Bella, Sergio Gómez Montero o Edmundo Lizardi.

1.2.1.1 La referencialidad en diversos cuentos.

Aunque Federico Campbell no reside en el estado, cuentos como "Todas las focas" o "Tijuanenses"²³ nos permiten percibir una parte vital del lugar de origen de este escritor; son narraciones que evocan el pasado reciente de Tijuana a través de los edificios, calles o personajes que la habitaron alguna vez.

Sergio Gómez Montero, en su cuento circular "La casa mira al mar"²⁴, deja entrever sutilmente que la historia se desarrolla en una playa de Ensenada. En este relato con vislumbres poéticos, el mar es, paradójicamente, el símbolo de la vida y la muerte; elementos que se unen cuando el protagonista se adentra en el mar, su origen primario, y se suicida.

²² Sergio Gómez Montero, *Sociedad y desierto*, p. 55.

²³ Federico Campbell, "Tijuanenses", en *Tijuanenses*.

²⁴ Sergio Gómez Montero, "La casa mira al mar", en *Trazadura*, pp. 46-48

Algunos de los cuentos del libro de Regina Swain, *La señorita Superman y otras danzas*, hablan de la ciudad que habita la escritora. El bar Aloha²⁵, situado en la avenida Revolución, en Tijuana, es el espacio propicio para recrear la atmósfera del cuento "El diablo también baila en el Aloha". "De cómo se creó el río Amazonas (o ¡ay, Calafia, no te rajes!)", historia que, aunque está desarrollada en el Distrito Federal, hace referencia a Baja California a través del nombre de la protagonista, Calafia, y al hecho de que su madre sea de ese estado.

José Antonio Di Bella en "Pegado a la herida"²⁶, recrea la atmósfera de un lugar de apuestas ubicado en Mexicali con el cuento "Caliente 92".

Rosina Conde, una de las mejores escritoras contemporáneas de Baja California norte, quien, a pesar de vivir en el Distrito Federal, sitúa sus obras en aquel estado, en su libro *Embotellado de origen*²⁷ ubica la historia de la protagonista de "¿Estudias o trabajas?" en Tijuana; el idilio de una maestra con un extraño personaje que desaparece en el mar sin dejar rastro alguno de su existencia en "Morente" se desarrolla en alguna playa de Ensenada; en "Gaviota", la protagonista, madre soltera desempleada, señala la falta de trabajo en las maquiladoras de Mexicali.

Ramón Betancourt, en *Memorias y otros riesgos*²⁸, ubica al personaje de "Últimas palabras" en Tijuana. "Flores en la ventana", por su parte, tiene grandes ecos de la novela corta de Luis Humberto Crosthwaite *El gran preténder*, sobre

²⁵ Octavio Hernández menciona este bar, entre otros, como uno de los lugares en donde había encuentros musicales de rock en la década de los ochenta. Véase. Octavio Hernández, "Fronteras eléctricas", en *Tijuana Mesopotamia. Crónicas y otros latidos*, pp.15-17.

²⁶ José Manuel Di Bella, "Caliente 92" en *Pegado a la herida*.

²⁷ Rosina Conde, *Embotellado de origen*.

²⁸ Ramón Betancourt, *Memorias y otros riesgos*.

todo por el manejo del lenguaje y la recreación vivencial de los cholos de Tijuana; por ello es innegable su ubicación espacial en este lugar.

En la antología de Félix Berumen, *El cuento contemporáneo en Baja California*²⁹, encontramos dos cuentos de Óscar Hernández Valenzuela, "Ramoneti lechuguero" y "Aquí vamos a bailar", que se inscriben en Mexicali. Edgar Gómez Castellanos, en el cuento "Lento transcurrir", define la condición humana de su personaje masculino a través de la descripción de la localidad en que se encuentra: "Trataba de encontrar en cada uno de los bares, los callejones, los pasadizos, en cada uno de los cafés de chinos y hoteles de tercera la razón de su propia vida, de la vida de la gente de Mexicali"³⁰. Javier Hernández Aceves, con la misma técnica descriptiva, recrea la ciudad de Tijuana vista por el personaje masculino de su cuento "Se llama Martha, es un ángel y está lejos", quien viaja en la parte trasera de un taxi que circula por la urbe fronteriza en una noche tranquila.

Del libro que reúne los trabajos ganadores del primer Concurso Literario del Noroeste convocado por Centro Cultural Tijuana-SOGEBA (1995), *Por las avenidas y otros cuentos*³¹, los personajes del cuento ganador "Por las avenidas", de Jaime Mendoza Jiménez, son de Tijuana; aunque la protagonista se remite al lugar desde la ciudad de México, su mejor amigo reside en Tijuana. Las reflexiones y recuerdos de la muchacha se trasladan una y otra vez a ese espacio.

En la propuesta narrativa de Rafa Saavedra, *Buten Smileys*³², Tijuana es presentada como una ciudad burdel, abarrotada de comercios, turismo nacional y

²⁹ *El cuento contemporáneo en Baja California*. comp. Humberto Félix Berumen.

³⁰ *Ibid.*. 116.

³¹ *Por las avenidas y otros cuentos*.

³² Rafa Saavedra, *Buten Smileys*..

extranjero, principalmente en los cuentos "Where's the donkey show, Mr. Mariachi?" o "Tijuana para principiantes". Ambos textos muestran el lado más superficial de esta ciudad, como una apuesta por subvertir irónicamente la imagen que tienen los forasteros del lugar.

Luis F. Álvarez, en *Tijuaneados*, muestra una especie de crónica sociocultural de Tijuana desde la perspectiva de un estudiante que conoce a varias personas, las mismas que protagonizarán cada una de las diez narraciones a lo largo de una década. En la presentación del libro, el autor asume que su ciudad es un embudo, la última esquina de Latinoamérica, y aclara el título del texto: "Tijuaneado quiere decir hecho a la vida de Tijuana, por la buena o por la mala, pero más exactamente por la mala."³³

Cronista, poeta y escritor, Edmundo Lizardi en "Frontera de krystal"³⁴, aparte de remitir al lector a la novela de Carlos Fuentes³⁵ -a la que cuestiona-, recrea, a través de un personaje sintomático, Jimmie Border, de la patrulla 666, la atmósfera de los centros nocturnos de la Avenida Revolución en Tijuana.

Si bien Fran Ilich se ha distinguido más como novelista, también ha incursionado en los territorios del cuento. En 1999 la revista *Yubai* le publica el cuento "Tijuana no era una fiesta"³⁶. En este relato Tijuana es presentada de una forma positiva por un joven que llega a la ciudad de México y aquí conoce a Alex,

³³ Luis F. Álvarez, *Tijuaneados*, [s. p. i.]

³⁴ Edmundo Lizardi, *Primeros vuelos*.

³⁵ En *La frontera de cristal*, Carlos Fuentes presenta una visión radicalizada, desencantada de la frontera que divide el infierno-México, del paraíso-Estados Unidos. Los protagonistas de las nueve historias que estructuran el relato, están marcados por el sino de la desgracia, pues descienden directa o indirectamente de un pueblo envilecido por la corrupción y la pobreza extrema. De esta manera, los personajes, aparte de sufrir la problemática de un infierno económico y social, padecen el infierno interno que los va minando hasta llevarlos a la muerte o al fracaso. Ver. Carlos Fuentes, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*.

³⁶ Fran Ilich, "Tijuana no era una fiesta", en *Yubai*, pp.47-50.

un entusiasta admirador de la región norteña y su cultura; pero esta percepción se va degradando poco a poco cuando el defecio decide aventurarse hasta esa frontera; las decepciones, desde que pisa suelo tijuanaense se van acumulando hasta que después de un mes, el joven regresa fastidiado de un lugar que dista mucho de lo que se imaginó. Esta anécdota es un buen pretexto para mencionar la atmósfera cultural y social de la ciudad, desde una perspectiva muy juvenil³⁷.

*Trebejos*³⁸, Premio Estatal de Literatura 2000, de uno de los narradores más productivos de Baja California, Gabriel Trujillo Muñoz, sitúa algunas historias en este entorno geográfico; por ejemplo, el cuento integrado por minificciones "Hotel Frontera", el cuento de corte policiaco "La energía de los esclavos", el cuento amoroso "Ella vino", que se desarrolla entre Tijuana y Ensenada, o "Viudez", en el que un anciano evoca nostálgicamente los tiempos pasados del lugar.

Ahora bien, es importante detenerse en el fenómeno sociocultural que se manifiesta en la frontera y que de alguna manera incide en la literatura. Dentro del marco de la referencialidad me interesa particularmente mostrar, a través de algunos ejemplos, cómo se representa la frontera en los distintos escenarios que los autores nos ofrecen, pues creo que la frontera es definida de acuerdo con el tipo de enfrentamiento que los personajes de cada relato realizan con ella. De esta manera, pretendo establecer al final una visión panorámica de la frontera.

³⁷ Cuando Julio, de Tijuana, conoce en el Chopo a Alex, del D.F., se identifican de inmediato porque comparten los mismos gustos, la literatura prohibida, la electro-música, el desinterés por el futuro; "Alex le presentó muchas amigas a Julio y después le confesó estar severamente enamorado de Tijuana y su cultura: *El gran preténder*, de la película *Una ciudad sin estilo*, la música de Cyber-Cholo y sobre todo, de las muchachas pochas." [...] Alex quería verlo todo: los raves, las mujeres, los cholos, la Revolución, el graffiti, los conciertos de rock". *Ibid.*, p. 48.

³⁸ Gabriel Trujillo Muñoz, *Trebejos*.

Aunque José Manuel Di Bella en el cuento "Pegado a la herida"³⁹ menciona brevemente el entorno fronterizo, la rápida visión de los personajes permite vislumbrar su posición ante ella. Es una narración donde hay diversas disertaciones filosóficas en torno al arte, y a la vida, y se habla del lugar en que se encuentran los personajes: "Asómate a la ventana, observa cómo la patrulla de la migra yanqui empieza su recorrido por toda la línea. Qué te parece si salimos a sacarle la lengua, total, una miniación a nadie le hace daño. Por hoy, el alambrado es nuestro cómplice"⁴⁰. Vista desde este ángulo, la frontera resulta ser un área de contención que divide dos lugares a través de una fortificación⁴¹ que, si en otros momentos es un obstáculo artificial para cruzar, en esta narración se toma como defensa para que los protagonistas expresen su rechazo a quienes están del otro lado.

Regina Swain en "Morusa y la ciudad en migajas" recrea el mito bíblico del diluvio en la ciudad de Mexicali, a la que describe como "enorme y caprichosa, cuyos pobladores vivían al filo de dos mundos distintos pero similares"⁴². Desde la perspectiva de la voz narrativa, los habitantes de esa zona reconocen una división que paradójicamente los une y separa; existe en ellos la conciencia de dos mundos con características diferentes, que, al mismo tiempo, comparten similitudes que los personajes no se toman la molestia de explicar.

³⁹ José Manuel Di Bella, "Pegado a la herida", en *Pegado a la herida*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹ Una fortificación que no se queda en el muro físico, sino que se desplaza a estatutos políticos en los que hay "barreras arancelarias, migratorias e identitarias". Véase Néstor García Canclini, "¿Fronteras políticas versus fronteras culturales?" en *Fronteras nacionales e identidades. La periferia como centro*, comp., Alejandro Grimson, p. 11

⁴² Regina Swain, "Morusa y la ciudad en migajas" en *La señorita Superman y otras danzas*, p. 16.

Ramón Betancourt, en el libro *Cuentos*⁴³, narra en "Podrías irte por el cañón equivocado" la suerte que corre un indocumentado cuando decide cruzar la frontera rumbo a Estados Unidos. En este caso no es solo la frontera artificial, hecha por el hombre, la que le obstaculiza su ingreso al país vecino, sino una frontera natural: los cañones por los que debe cruzar para evadir a la migra. En su intento, la lluvia que cae se ha tornado diluvio y el hombre pierde el sentido de orientación. Su enfrentamiento con la frontera resulta para él una aventura y una conquista no sólo de sus miedos, sino de sus sueños: "Para el aventurero suspender la marcha sería una gran desilusión. Regresar significaría retrasar el tiempo. Significaría terminar la conquista y acabar con los sueños".⁴⁴ Vencer la frontera deviene reto que termina en fracaso, cuando el hombre cae en uno de los cañones y muere⁴⁵.

En un libro posterior, Ramón Betancourt presenta en el cuento de ciencia-ficción "Yo fui investigado por el FBI"⁴⁶ una parodia de las consideraciones que los estadounidenses tienen con respecto a los mexicanos. Un joven es invitado como voluntario a servir de muestra en una investigación, que expertos de Estados Unidos hacen para descubrir la verdadera identidad del mexicano, con el objeto de crear un arma inteligente que les permita identificar a quien, según ellos, por naturaleza es su enemigo. El hombre es sometido a numerosas pruebas que rayan en el absurdo. El resultado lo deja desconcertado pues los prototipos que se

⁴³ Ramón Betancourt, Bruno Ruiz P., *Cuentos. La sulamita y otros cuentos*. Historias de segunda.

⁴⁴ *Ibid.*, 34 p. 19.

⁴⁵ Este cuento también aborda la constante lucha del hombre contra la naturaleza, misma que de antemano tiene perdida. Aquí no solamente se trata de esquivar a la patrulla fronteriza, también de vencer al elemento natural; el protagonista sigue su camino aunque todo esté en su contra, pues es preferible perder la vida que la esperanza.

⁴⁶ Ramón Betancourt, "Yo fui investigado por el FBI" en *Memorias y otros riesgos*.

desarrollan con base en su persona, catalogan a los mexicanos como "los mismos flojos, tontos, borrachos, el mismo grupo de irresponsables; los mexicanos de aquí eran descritos como siempre lo habían sido en la imaginación de estas gentes y en las películas de Hollywood."⁴⁷ Este reconocimiento general y erróneo con respecto al mexicano, a primera vista resulta muy radical; no obstante, existen estudios socioculturales que muestran cómo desde el siglo XIX las diferencias raciales entre ambos países fomentaron la idea de los mexicanos como "individuos flojos, sucios, crueles y cobardes."⁴⁸ El cuento de Betancourt presenta una relación de conflicto y confrontación entre los vecinos de uno y otro lado, circunstancia que exagera en el protagonista su nacionalismo al asumirse como "un mexicano de verdad". "Frente a esa otredad del vecino, el fronterizo recurre a la reafirmación de los valores tradicionales que aprendió de sus antepasados y que reproduce en sus relaciones familiares".⁴⁹ La visión del personaje del cuento critica también fundamentos donde "se postula la existencia de grupos con capacidades superiores y otros con capacidades inferiores; de esta manera supuestas características innatas determinarían su posición en la estructura social."⁵⁰

De trazo cinematográfico, el cuento "Lucky Strike", de Trujillo Muñoz, aborda la historia de un gatillero que cruza por primera vez la frontera rumbo a Mexicali para ejecutar uno de sus trabajos. Mientras carga gasolina, hace un rápido reconocimiento del lugar a donde se dirige: "El hombre mira de nuevo hacia

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸ Valenzuela Arce, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁹ Jorge Bustamante, "Frontera México-Estados Unidos: Reflexiones para un marco teórico", en *Frontera Norte*, p.15.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 134.

Mexicali. Sí, piensa, una nube de polvo y muchas cantinas.”⁵¹ Esta visión general y despectiva del personaje, es parte de su perfil psicológico, ya que mientras lleva a cabo sus planes, nunca se relaciona con nadie ni con nada. Esta frontera es un lugar que rápidamente abandonará y por ello no le interesa percibir más que la superficie inmediata, postura que precisamente critica Rafa Saavedra en su cuento “Tijuana para principiantes”.

La lectura de estos cuentos bajacalifornianos permite visualizar una frontera asumida por los personajes como una valla, una barda que contiene un “otro”. A través de un muro ya sea físico o emotivo, los seres que viven o cruzan esta frontera hacen una distinción de quienes no son ellos porque existe una demarcación que los diferencia, “un límite que marca una separación entre un adentro y un afuera, entre un “nosotro/as” y un “otro/as”⁵². De esta manera, las narraciones aquí presentadas muestran una relación de alteridad entre dos mundos.

La frontera geopolítica es el confin de un Estado; “algo que está puesto y colocado enfrente, en un punto que mira a otro o está delante de otro.”⁵³ Esa otredad a la que se desea conocer, pertenecer o rechazar, se aprecia en estos relatos de acuerdo con la postura de quien está frente a ella. En un estudio acerca del cuento en los estados fronterizos, Humberto Félix Berumen puntualiza su noción de “fronteras simbólicas”: “son aquellas que resultan de la configuración imaginaria de los espacios que asumen los individuos a partir de su posición social

⁵¹ Gabriel Trujillo Muñoz, “Lucky Strike”, en *Trebejos*, p. 135.

⁵² Elizabeth Jelin, “Epílogo II, Fronteras, naciones, género. Un comentario” en *Fronteras nacionales e identidades. La periferia como centro*, Alejandro Grimson, comp., *op. cit.*, p. 334.

⁵³ *Diccionario Enciclopédico Hachette Castell*, p. 963.

y de su relación con otros grupos. La posición define las representaciones que tienen los actores sobre sí mismos y sobre los demás..."⁵⁴ De acuerdo con este investigador, estamos ante la reconstrucción literaria de una frontera que "se vive" social, cultural y políticamente. En otras palabras, los personajes establecen una relación vivencial con ella, conforme a la realidad que los circunda.

Luis Humberto Crosthwaite, es uno de los autores bajacalifornianos que ha utilizado la figura de la frontera como uno de los elementos fundamentales en su cuentística⁵⁵. Todos sus cuentos se configuran en Tijuana, desde el primer libro, *Marcela y el rey al fin juntos*⁵⁶, hasta el último *Instrucciones para cruzar la frontera*⁵⁷, título por demás alusivo a la barrera que divide México de Estados Unidos.

Después de establecer la noción de frontera desde las distintas perspectivas propuestas en los cuentos analizados, a continuación me dedicaré a desarrollar la segunda característica de la cuentística de Baja California norte.

2.2 La ironía, el humor y la parodia

En este apartado me adentraré en el análisis de algunos cuentos bajacalifornianos y la utilización del humor, la ironía y la parodia; por ello vale la pena establecer la definición de estos términos.

⁵⁴ Humberto Félix Berumen, "Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos" Alfredo Pavón, ed., en *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, p. 27-28.

⁵⁵ En el capítulo siguiente abordaré las distintas fronteras que circulan por su creación, para intentar elucidar el grado de importancia que tiene este fenómeno cultural en la configuración de la poética del autor.

⁵⁶ Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos*.

⁵⁷ Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*.

La parodia es un discurso que está fundamentado en una superposición de textos, el texto que parodia y el texto parodiado. Desde este punto, el discurso de la parodia se refiere a otro que está fuera del texto. La parodia tiene una "especificidad literaria y textual"⁵⁶ pues durante su lectura el receptor va relacionando la narración con el texto al que alude. Por lo tanto, hay una interacción muy íntima entre la intención del autor, el texto y el lector, ya que éste debe desentrañar la intencionalidad de quien lo construyó. La función de este género literario es "provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante"⁵⁹. Para ello, cuenta con la ironía como vehículo principal con la que orienta sus ataques. "La ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y la sátira"⁶⁰.

La ironía es un tropo⁶¹, una antifrasis⁶² que consiste en decir una cosa, refiriéndose a otra. Es "una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad"⁶³. Al igual que la parodia, requiere de la activa participación del lector, quien debe entender lo que está ausente. Por lo tanto no busca ser creída sino entendida⁶⁴. Frecuentemente la ironía se utiliza con intenciones de burla o crítica hacia valores, hechos históricos o instituciones, todo aquello que está establecido y que

⁵⁶ Luz Elena Zamudio, y otros, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco...*, p. 176.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁶¹ "un tropo es la actualización simultánea de dos niveles de valores, de los cuales, uno depende de lo literal y el otro es engendrado por ciertos mecanismos derivacionales, valores que pueden ser tanto de naturaleza pragmática como semántica". Luz Elena Zamudio y otros, "La ironía como tropo", en *De la ironía a lo grotesco...*, p. 197.

⁶² "Para la retórica clásica la ironía es un enunciado cuyo significado es el contrario del que se afirma". Ana Rosa Domenella, "Ente canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de la ironía literaria." en *De la ironía a lo grotesco...* p. 88.

⁶³ Lauro Zavala "Para nombrar las formas de la ironía" en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, p. 34.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 92.

puede ser objeto de escarnio, con la intención de desmitificarlo, de rechazar la solemnidad que por lo general los representa. La intención peyorativa se puede dar por los canales de la adulación, lo cual confiere al texto un carácter paradójico. La ironía, inscrita en el discurso paródico, o en otros discursos, requiere siempre una distancia por parte del lector para surtir efecto. De lo contrario, se leerá literalmente y su intención pasará desapercibida.

Hay diversos tipos de ironía⁶⁵, pero solamente me abocaré a aquella que, junto a la parodia, crea en el lector una situación de humor.

El humor es un fenómeno artístico que lleva en su cauce el juego y la risa. El juego se manifiesta cuando son utilizadas en el texto frases, palabras o situaciones jocosas o cómicas, mismas que permiten un estado de ánimo en el lector, que lo puede mover hacia la risa. De esta manera el humor establece, en una primera instancia, el mecanismo de relajación por su tono festivo y lúdico.

Asimismo, el humor es una actitud juguetona ante las calamidades de la vida, ya que "nos libera de un valor negativo, de una adversidad"⁶⁶; en este sentido, posee una función catártica. En distintos cuentos bajacalifornianos, encontramos el humor, junto a la ironía y la parodia, como un componente preponderante. Al interior de las historias, el humor es una defensa ante los reveses que se les presentan a los protagonistas. Tal vez porque en el fondo de las situaciones que se tratan con humor está latente una tragedia, Jorge Portilla lo considera como una "actitud de estilo estoico".⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36-42.

⁶⁶ Jorge Portilla, en *Fenomenología del relajo*, p. 74.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

Se puede decir que, cuando las contrariedades de la vida se tratan con humor en una historia, libres de su presión dramática, de su tono serio, el lector también se libera de su propia tensión porque la "presencia regulativa y explícita de la libertad en el seno del humor, permite que el humor ejerza una influencia 'benéfica' no sólo en quien lo pone en obra sino también en quien presencia el aparecer de lo humorístico"⁶⁸.

Las estrategias discursivas del humor, la parodia y la ironía, no se dan en forma pura, están íntimamente mezcladas, de manera dinámica, en los discursos narrativos. El lector se puede orientar en el texto mismo para distinguir la ironía de la parodia o del humor al observar cuál de estos recursos predomina.

A continuación presento, a modo de ejemplo, algunos cuentos de escritores bajacalifornianos en los que la ironía, el humor y la parodia se mezclan de manera activa. El análisis de estos textos permite reconocer la calidad de los escritos.

En el cuento "Las aventuras de Artgañán", José Manuel Di Bella utiliza a los personajes de la novela histórica de Alejandro Dumas *Los tres mosqueteros*⁶⁹ para hacer una parodia de las actividades culturales de Mexicali, ciudad donde radica el autor. Ya desde el título se percibe la parodia del personaje literario, pues lo que el lector encuentra en el texto no es la continuación de sus aventuras amorosas, sino sus desventuras artísticas. Por otro lado, no es difícil notar que el nombre está

⁶⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁹ Como recordamos, esta novela narra las hazañas del intrépido aspirante a mosquetero d' Artagnan, y sus amigos Athos, Porthos y Aramis, valerosos mosqueteros del rey Luis XIII. A lo largo de sesenta y seis capítulos, estos personajes caballerescos emprenden grandes aventuras para salvar con éxito a su reina Ana de Austria de las conspiraciones de su enemigo el Cardenal Richelieu. Véase. Alejandro Dumas, *Los tres mosqueteros*.

compuesto de dos vocablos: art y gañan⁷⁰, con lo que en el relato se manifiesta una crítica mordaz hacia el canon literario de Baja California norte, específicamente de Mexicali, pues el arte, o más bien quienes ejercen el arte en esa localidad, son rebajados a la condición de ganado, mientras que sus organizadores son igualados con mozos de labranza. El siguiente fragmento es una muestra de ello, pues alude a los Premios Estatales de Literatura que año con año se organizan en esa ciudad: "Bueno, es que esto es casi un servicio social: Programa Estatal para el Apapacho de Cuanto Mediocre Escritor Quiera ser Apapachado para el bien del Arte y la Buena Literatura."⁷¹ El tono despectivo con el que Artgañan se refiere a sus invitados resalta con burla toda la maraña efectista que organizan personajes cansados, mediocres, improvisados, a cargo de los cuales se encuentra la difusión del quehacer cultural. De la misma manera, el público que se congrega en estos lugares lo hace con intereses alejados a los del arte; acuden por los incentivos de la comida, la bebida y la música, de ahí que el narrador se refiera a ellos como la "corte farandulesca," pues tienen actitudes engañosas.

La parodia lleva en el cauce del discurso dos textos, uno explícito y otro implícito. Éste último se manifiesta a través de ciertas menciones de nombres de personas, lugares, cualquier elemento que permita percibir su presencia. En el caso del cuento aquí analizado, mientras se desarrolla el texto que alude -el texto explícito- "Las aventuras de Artgañan", el texto aludido -el texto implícito-, *Los tres mosqueteros*, va avanzando con él: Artgañan solamente se comprende como la

⁷⁰ Gañan: Mozo de labranza. *Ar. Gannam*, "pastor que cuida del *ganam* o ganado" *Diccionario Hachette Castell*, p. 983.

⁷¹ Di Belia, *op. cit.*, p. 37.

antítesis de d'Artagnan, si ambos personajes se contrastan en la mente del lector. Di Bella utiliza los personajes literarios y hace parodia de ellos mostrando sus vicios, para burlarse y criticar al canon cultural de Mexicali. Ello no es en menoscabo de la famosa obra de Dumas, que más bien funciona en esta narración como un telón, en el que se muestran los yerros de la institución cultural contra la que protesta el narrador.

En su primer libro de cuentos, *Mujer que traga silencio o el sueño del deseo*, Teresa Palau acierta a estructurar trece narraciones con pulso inteligente; ya sea incursionando en sensaciones eróticas de sus personajes femeninos o masculinos, o aderezando con humor e ironía cuentos paródicos como "El profeta". A lo largo de este cuento, dividido en nueve escenas, el discurso predominante es la parodia, en tanto que hay una superposición de textos; en este caso el texto bíblico y el texto narrativo. Jesucristo, así como dos pasajes sustanciales de su vida, el sermón de la montaña y la última cena, son utilizados como texto parodiado en la trama de las primeras ocho escenas del cuento. La última es una especie de epílogo donde el protagonista explica lo bien que le ha ido con su negocio de profeta.

Teresa Palau ha integrado el cuento con recursos cinematográficos, entre ellos la disposición de las partes por escenas. La "primera escena" presenta rápidamente al personaje, el lugar y el tiempo. En ella, Luis está mecanografiando sus memorias en una máquina de escribir; mientras lo hace, reflexiona acerca de su condición actual: "Estoy escribiendo a ciegas, me faltan los lentes. La máquina, muy moderna, es casi una computadora, ¡maldita! No la conozco y hace que me equivoque a cada rato. Tengo el espíritu tan decaído y embotado como los dedos

y los sentidos. Hace frío⁷². Desde este primer párrafo, que funciona como introducción, se percibe la ironía, que consiste en decir una cosa y calladamente referirse a otra. La máquina es muy moderna pero hace que quien la usa se equivoque. Si consideramos que lo moderno permite un manejo más fácil de las cosas, entonces hay aquí una contradicción, una paradoja; se afirma una cosa, es moderna, cuando se quiere decir otra; el funcionamiento del aparato es tan complicado, que no permite su buen manejo.

Esta condición irónica permite, a la vez, recurrir a frases o palabras apropiadas para que surja el humor⁷³, ya que constantemente la máquina de escribir marca letras erróneas en el papel: "Todo comenzó aquel día en la catedral, cuando, de repente, me inundó (¡pinche máquina!), inundó una luz purísima, de solferinos colores que trasminaban los vitrales como un spot y escuché, por primera vez la palabra de Dios⁷⁴; o bien: "Así que me bajé los pantalones (no uso trusa) y le mostré en toda su esplendidez la erección de mi peine (pinche maquina)⁷⁵. Aquí la aclaración está por demás, pues de acuerdo al contexto, sabemos perfectamente qué palabra debería estar escrita.

A través de la ironía, en tanto que se dice una cosa, refiriéndose a otra, y el humor festivo, instaurado en las frases y en las situaciones jocosas -ambos subordinados a la parodia-, se hace una crítica incisiva hacia las instituciones religiosas, las reglas morales y el protocolo social. El personaje protesta, a través de una actitud cínica, por toda la hipocresía que se genera en las relaciones

⁷² Teresa Palau, "El profeta", en *Mujer que traga silencio o el sueño del deseo*, p. 55

⁷³ Como he apuntado anteriormente, una de las manifestaciones del humor, se presenta en las palabras, frases, o giros verbales, para subrayar el tono festivo y lúdico de la historia.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 55

⁷⁵ *Ibid.*, p. 59

humanas, pero sobre todo, ante la doble moral que maneja un país como Estados Unidos, lugar donde se desarrolla la narración.

La historia lineal del cuento "Acento norteño"⁷⁶ de Ramón Betancourt, hace uso de varios pasajes de la historia de México y del estado de Baja California norte de manera paródica: la reelección de Álvaro Obregón a la presidencia y su asesinato; la guerra cristera; el papel que ha jugado el PRI en el contexto político de México; la pérdida electoral de este partido político por primera vez, desde que se instituyó, en las elecciones para gobernador del estado de Baja California norte en el año de 1989⁷⁷; y la presencia de un grupo de resistencia en Chiapas desde 1994, el EZLN.

La utilización de frases o palabras tachadas, indican la mayoría de las veces la presencia irónica que está, a su vez, cargada de humor. Es un cuento pequeño distribuido en cuatro párrafos; los tres primeros están narrados en pretérito y el último en presente. En apariencia, la focalización está en tercera persona, un narrador heterodiegético⁷⁸ cuenta los hechos, pero el juego verbal, que consiste en el subrayado tipográfico de ciertas palabras y frases que se suponen como inválidas aunque no lo sean, tiene dos funciones: la primera es que permanecen porque en ellas está implícita la ironía del texto; la otra, da a entender

⁷⁶ Este cuento tiene similitudes con el cuento de Alfonso Reyes, "La mano del comandante Aranda", en donde una mano perteneciente a un ex integrante del ejército, es la principal protagonista; en esa historia, como en la de Betancourt, la mano actúa como un ser autónomo, juguetón y travieso. Véase, Alfonso Reyes, "La mano del comandante Aranda", en *Teorías del cuento IV. Cuentos Sobre el cuento*.

⁷⁷ "Con las elecciones locales de 1989 en Baja California, en las que por primera vez en la historia moderna de México un partido de oposición obtuvo una gobernatura, en el ambiente político e intelectual del país comenzó a discutirse de manera más persistente el tema de la transición democrática del sistema político." Véase. Tonatiuh Guillén López, *Baja California 1989-1992, alternancia política y transición democrática*, p. 21.

⁷⁸ Voz que narra una historia sin participar en los hechos relatados. Véase Helena Beristain, en *Diccionario de retórica y poética*, p. 356.

que es la mano, personaje principal de este cuento, quien escribe. Por lo tanto, la focalización se traslada a la primera persona: "Durante un tiempo fue más popular que el mismo general: por cada lambiscón partidario de Obregón la mano tenía tres. El general pronto comprendió que la única contienda a su reelección era su propia mano y decidió ~~destríparme~~ guardarla en el lugar más sagrado de México: ~~me enjaulé el jijo de toda su~~ debajo de la silla presidencial."⁷⁹

La palabra "lambiscón" es el giro que daría la palabra "partidario", y la palabra "guardarla" equivaldría a "destríparme". De no existir en el texto estas expresiones, la ironía se cumpliría en ausencia. Pero han sido contempladas, tachadas, para funcionar como resortes del humor. Si estas palabras fueran erradicadas, posiblemente un lector mexicano entendería la inversión semántica que debe realizar en los pasajes que se le presentan; de ahí que algunos estudiosos de este fenómeno coincidan en que es de carácter elitista; pero sería muy difícil que alguien que no estuviera relacionado o conociera nuestra historia política, entendiera el traslado irónico.

Si bien Catherine Kerbrat refiere que una de las características que debe poseer la ironía es su presencia ambigua, y que "no puede existir más que en la ausencia de índices demasiado insistentes"⁸⁰, en los ejemplos aquí expuestos notamos que es al revés, que la ironía se evidencia como parte del juego de la narradora: en primer término porque entre sus actividades, la mano se dedica a parodiar al entonces presidente Álvaro Obregón; de tal manera, el empleo de este género es parte de su discurso como personaje; en segundo, en su calidad de

⁷⁹ Ramón Betancourt, "Acento norteño", en *Memorias y otros riesgos*, p. 69.

⁸⁰ Véase. Kerbrat Orecchini, "La ironía como tropo", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos cuentos literarios latinoamericanos)* p. 197.

parodiante, la mano subvierte las normas, como la arriba citada, para burlarse de las convenciones literarias acerca de la ironía. Así cumple, a su vez, con la misma convención ridiculizada al hacer mofa de un asunto tratado antes con seriedad⁸¹.

Hay todo un engranaje lúdico en la forma en que Betancourt entreteje los elementos paródicos, irónicos y humorísticos. En primer lugar, es un juego hecho por el personaje, la mano, para indicar que su discurso oscila entre las orientaciones oficiales, en las que hace un recuento de su vida, mencionando "objetivamente" los hechos que presenta a través de un narrador heterodiegético para distanciarse de las acciones que narra; y el discurso extraoficial que cuenta en primera voz la protagonista de esas acciones y que se encuentra en las palabras tachadas.

La irreverencia con que la mano trata a los personajes de la historia oficial mexicana, muestra una conciencia política bastante desencantada; por consiguiente ataca aquello que molesta -la forma de hacer política en México-, con una distancia crítica, pero también lúdica. La ironía se emplea para hacer burla de ellos, ya que "permite reírse de valores institucionalizados y también trata hechos históricos con nuevos ojos y, de este modo, desmitificarlos"⁸².

Los cuentos de José Manuel Di Bella, Teresa Palau, e Ignacio Betancourt, son una pequeña muestra del modo en que se emplean los recursos paródicos, irónicos y humorísticos en el entretejido de las narraciones. Una gran parte de la obra literaria de Luis Humberto Crosthwaite, también descansa sobre el andamiaje

⁸¹ Véase. Helena Beristain, en *Diccionario de retórica y poética*, p. 391.

⁸² R. Domenella, *op. cit.*, p. 102.

de estos artificios literarios. En el capítulo segundo, destacaré algunos de los relatos en donde el autor los desarrolla con gran acierto.

Continuamos con el tercer rasgo inscrito en la cuentística bajacaliforniana.

1.2.3 La intertextualidad

Antes de abordar los cuentos en los que se percibe la intertextualidad, voy a dejar establecida mi idea de este concepto. La intertextualidad es el diálogo que entabla una obra literaria con otros textos o códigos de la cultura que la rodea⁸³. Este diálogo enriquece de manera sustancial las expectativas del lector, quien establece lazos comunicantes entre su lectura, las remisiones de ésta, y su enciclopedia de conocimientos con la cual descodifica esas referencias “que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya parcial o totalmente”⁸⁴ en el texto. De tal manera, las redes que se establecen entre un texto y su contorno, dependen solamente de la relación que vaya entretejiendo el receptor pues es “en gran medida, el producto de la mirada que las descubre [...] de la mirada que la construye”⁸⁵.

En el espacio territorial de mi interés, los lazos comunicativos que se establecen entre los textos analizados y su entorno intertextual, esto es, con elementos que desbordan la obra literaria, evocan personajes literarios o cinematográficos, escenas de películas o mención de éstas, o transcripción literal

⁸³ En el sentido de que el texto abarca todas las manifestaciones del arte: la música, pintura, cinematografía, literatura, etc., pues cumple con una función comunicativa. El texto es “un punto donde se intersectan varios códigos culturales o sistemas que configuran una compleja red de relaciones intertextuales”. Véase Helena Beristain, *op. cit.*, p. 491.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 269.

⁸⁵ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 131.

de fragmentos de canciones⁸⁶. Cabe hacer notar la utilización, en algunos cuentos, de códigos lingüísticos provenientes del idioma inglés, condición estética que refleja la convivencia cultural que México tiene con Estados Unidos.

Los elementos intertextuales arriba citados, están inscritos dentro del juego que se entabla con el lector. Los cuentos que a continuación abordo, muestran de una manera clara el fenómeno literario de la intertextualidad.

Premio Nacional de cuento Gilberto Owen 1992, *La señorita Superman y otras danzas*⁸⁷, consta de diez cuentos narrados entre la primera y tercera persona. Desde los dos epígrafes⁸⁸ generales hay unidades intertextuales que remiten al lector a dos textos literarios: *Los cuentos de Eva Luna*, de la escritora chilena Isabel Allende; y al cuento "Mirando a través de los ojos de un gato", del fallecido escritor tijuaneño Héctor Daniel Gómez Nieves. Ambos epígrafes giran en torno de reflexiones del proceso escritural del cuento; estas meditaciones están presentes en el inicio del libro, y permiten percibir el interés

⁸⁶ El esqueleto o vaso comunicante principal de la intertextualidad, en algunos de los cuentos bajacalifornianos que revisé, es el binomio de las culturas popular y hegemónica. La cultura hegemónica está representada por la mención de personajes literarios o filosóficos, de libros, escritores, o músicos, entre otros; la cultura popular, por su parte, alude personajes del ámbito cinematográfico, televisivo, o de comics, fragmentos de corridos y otros géneros musicales; la cultura popular, muchas veces está subsidiada por la industria cultural de masas, que impone el consumo efímero y masivo de productos. Las culturas hegemónica y popular, por momentos se fusionan a tal grado, que entran en proceso de hibridación. Enrique Serna, en un análisis sobre la obra literaria de Manuel Puig, se refiere a la cultura popular como un sistema "de referencias para encuadrar la vida sentimental de los personajes". Particularmente pienso que esa función, se aplica con facilidad a las obras aludidas. Por ello, a menudo encontramos a protagonistas en concordancia emotiva con héroes de comics, o que se evaden con programas televisivos, o que enajenados con películas de acción, intentan llevar a cabo las aventuras de sus héroes; o personajes solitarios que escuchan en una cantina, melodías norteñas con temas de desamor. La coexistencia de ambas culturas, también orienta al lector sobre algunos gustos y prácticas sociales de los habitantes bajacalifornianos, y de la sociedad mexicana en general.

Véase, Enrique Serna, *Las caricaturas me hacen llorar*, p. 165.

⁸⁷ R. Swain, *op. cit.*.

⁸⁸ Dentro de los distintos tipos de intertextualidad, se encuentra el paratexto, "que es un campo de relaciones, un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra por su relación con el lector, ya que aporta señales accesorias que procuran un entorno al otro texto[...] en el paratexto tiene lugar [...] un pacto genérico porque alude al género y compromete al autor". Véase, Helena Beristain, *op. cit.*, p. 271. El epígrafe es una unidad paratextual, porque aporta señales de lecturas distintas a la del texto en que se encuentra.

de la autora por el método creativo. El cuento que le da nombre al libro, "La señorita superman y la generación de las sopas instantáneas", es uno de los textos mejor logrado. Es la historia de una mujer que a pesar de las desavenencias cotidianas, como la falta de gas, de agua y de dinero, toma las cosas con calma irónica y se alista para ir a trabajar. Más que contarnos anécdotas, la protagonista deja fluir sus reflexiones para mostrar el contexto actual en que vive, lleno de problemas sociales, individualismos exacerbados y competitividad feroz, que le dejan una sensación de profunda soledad, que hay que superar para continuar sobreviviendo.

A través de frases telegráficas que le dan un ritmo rápido al texto, el narrador heterodiegético hace referencia a códigos cinematográficos y comerciales que tienen como función mostrar dos cosas: por un lado el perfil psicológico de la protagonista a través de la situación que está viviendo en esos momentos:

NO HAY GAS

Nuevas risas bailan al son de una modorra mañanera que no cede.

No hay agua caliente...no hay gas...que no cunda el pánico...agua, sí...un vaso de agua sería bueno⁸⁹.

Por otra parte, el personaje sufre una inmensa soledad, porque vive en un mundo que promete felicidad a través del consumo de productos perecederos como son las sopas que se preparan en tres minutos. Estas sopas equivalen a las relaciones humanas que muchas veces se cocinan rápidamente y terminan igual de pronto, dejando en las personas la sensación de vacío existencial: "Y es que vivimos en

⁸⁹ *Ibid.* p. 37.

una generación de sopas instantáneas y amores instantáneos, que no duran más de cuatro copas, madre, y andamos por la vida con máscara antigás, y nos brotan trincheras en el alma y bombas en el cuerpo”⁹⁰

La remisión intertextual del cuento se establece desde el título, ya que la protagonista es identificada con el nombre de un personaje de comics, Superman, héroe que se caracteriza por tener poderes sobrehumanos que pone al servicio de la humanidad; pero esta condición especial, que procura mantener en secreto, le ha traído como consecuencia la soledad. Y es ésta la unión que se establece con la protagonista del cuento, quien, para evadirse de su realidad presente, se remite a sus recuerdos, a los que el narrador nos lleva a través de una técnica cinematográfica, el flash back, que contiene otro eco intertextual: “De pronto, como en las películas de Warner Brothers, podemos apreciar una escena retrospectiva en la que una Ella más niña, aunque igual de despeinada, observa el cuidado con el que su madre se maquilla.”⁹¹ La madre intenta equipararla con Luisa Lane, la mujer de la que se enamora Superman. No obstante, ella se identifica con Clark Kent, el hombre huraño tras el cual esconde su identidad Superman.

Algunos de los prototipos a seguir por la juventud son los superhéroes y sus parejas amorosas, personajes que son presentados en revistas de comics, y más recientemente en películas con grandes efectos especiales. Pero en este cuento, irónicamente, ser un superhéroe equivale a rebasar los problemas cotidianos que se presentan aun cuando esto desencadene estados emotivos, que a su vez, deben ser superados por el instinto de supervivencia.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁹¹ R. Swain, *op. cit.*, p. 138.

En "Hotel Frontera", Gabriel Trujillo Muñoz, nos comparte un cuento de trazo cinematográfico, integrado por cuatro apartados, cuyas historias se desarrollan en distintos años, y que conservan su independencia. En el último apartado, todas las historias se despliegan a la vez, de tal manera que el tiempo pareciera unir las distintas épocas y presentar simultáneamente las cuatro narraciones. Existen dos ejes de unión para cada historia: por un lado, los personajes son actores, escritores, músicos y mafiosos, fácilmente reconocibles por el lector; y por otro, cada historia se desarrolla en el mismo lugar, un hotel. De tal manera, el título se presenta como sintomático, pues al interior de la ficción, nos encontramos en las fronteras del tiempo, elemento que se disuelve al final:

A Jim Morrison, desde su habitación en forma de hongo, el ruido de las hélices le hace creer que éste proviene del televisor, que continúa prendido. Abajo, José Revueltas y Philip Marlowe salen del bar tambaleándose y cantando el corrido de Pancho Villa [...] La niña de quince años [...] se acerca a la ventana y mira, junto con Rodolfo Valentino, el pueblo polvoriento, la línea divisoria, el helicóptero que se pierde en la distancia.⁹²

En este párrafo de cierre del cuento, la intertextualidad emerge con mayor eficacia debido a que los personajes han sido reunidos de forma vertiginosa en un mismo espacio y tiempo. Da la impresión de que una cámara de video estuviera rodeando el hotel, para captar con el lente lo que sucede en cada habitación; después, cómo si el lente enfocara el paisaje del lugar para terminar la toma en la distancia. Con estos subterfugios hilvanados cinematográficamente, Trujillo Muñoz logra desconcertar al lector, porque a éste le será preciso participar activamente

⁹² Gabriel Trujillo Muñoz, "Hotel Frontera", en *Trebejos*, p. 148.

en el entramado intertextual cinematográfico, literario y melódico, que se le presenta.

Otro escritor que utiliza numerosos elementos intertextuales provenientes de la cultura hegemónica, es Edmundo Lizardi. Podemos considerar que una gran parte de los cuentos de su libro *Primeros vuelos*, está cargada de intertextualidades. Un lector atento puede percibir la intertextualidad a través de personajes, o en las anécdotas que se le presentan, mismos que tienen que ver con la historia política de Baja California norte. De ello dan cuenta con más claridad los primeros cuentos, "El trasmar de Cortés", "Escenario del juego" y "Koolty city". Las tres narraciones son historias seriales ya que están unidas por un mismo personaje, Yomero. El primer cuento se refiere a su niñez, el segundo a su encuentro con el gobernador de entonces; el último, a su encuentro con críticos de la literatura en un transporte colectivo

En "Koolty city" -y mientras a través de diálogos los personajes sostienen sus disertaciones eruditas-, el narrador da cuenta del recorrido que hace la ruta Pinos-Centro. De este modo, la referencialidad traza el mapa de la ciudad a través de las menciones de calles, avenidas o comercios, al mismo tiempo que la intertextualidad despliega sus enlaces culturales por medio de personajes literarios, obras literarias, filosóficas, o históricas:

-Bueno, sí, replicó el conductor, pasando frente al Yonke El caballero-, la novela lo es todo, desde la extravagante peripecia de Teágenes y Caricea, hasta la meditación estática del moribundo Virgilio [...] Y es todopoderosa, la muy cabrona: invade el campo de la lírica, como en Werther; la tragedia como en Réquiem for a nun; e incluso se desdobra en otra novela como en Melmoth o ensaya el periodismo, la historia, la antropología, la filosofía y la política como en Tolstoi, Balzac, De Foe,

Stevenson, Carlyle, Rousseau, Carol y, aquí entre nos, hasta nuestro Carlitos Fuentes y su *Frontera de cristal*.⁹³

La intertextualidad y la referencia, íntimamente unidas⁹⁴, interactúan en el juego intertextual que se encuentra en el último párrafo del cuento, cuando Yomero bautiza las avenidas principales de la ciudad fronteriza, que puede ser Tijuana o Mexicali, con los nombres de escritores del lugar como Rosina Conde, Federico Campbell, Roberto Castillo Udiarte o Fran Ilich, como una especie de homenaje a estos creadores que forman parte de la narrativa contemporánea de Baja California norte.

Las estrofas o versos de canciones populares y la mención de algunos géneros musicales clásicos, son hilos intertextuales que el lector fácilmente puede detectar. Estos elementos funcionan por lo general en los cuentos como telón de fondo, o más bien dicho, como música de fondo, que es parte de la atmósfera que se entreteje en la diégesis⁹⁵.

Encontramos en el cuento de Javier Hernández, "Se llama Martha, es un ángel y está lejos", la historia de un joven que se encuentra, como todos los viernes, en un bar llamado Las Adelitas. El protagonista, quien al mismo tiempo narra la historia, está enamorado; por lo tanto, cada canción que escucha le despierta su emotividad. A través de los juicios que emite en torno a las canciones que tocan en el lugar, el lector puede percibir cuáles son sus gustos y orientaciones, así como el entorno social que lo rodea:

⁹³ Edmundo Lizardi, *Primeros vuelos*, p. 34.

⁹⁴ Considero que la referencialidad se localiza en el espacio, esto es, en las remisiones al escenario en el cual se sitúan los personajes; por su parte la intertextualidad, como la uso en este análisis, se ubica más bien en los códigos de la cultura.

⁹⁵ En este estudio utilizo esta palabra como sinónimo de historia, que es una "sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración". Véase Helena Beristain, en *op. cit.*, p. 149.

Me interrumpe bruscamente, después de las baladas comercialonas, el inconfundible redoble de Bonita finca de adobe, que retumba en los rincones de Las Adelitas, repletos de mujeres y obreros recién rayados.

En el acto, quienes llenamos la barra alzamos la barbilla a ojos cerrados:..."puerta de encino y mezquite..." embriagados por el acordeón y el bajeo de Los Bravos del Norte "Cuidame bien mis amores..."coreando la primera estrofa que todos se saben "no dejes que me los quiten..." Devuelvo las plantas de mis pies al suelo, recobro mi postura encorvada y vuelvo a desdoblarte. "Si tarda mucho mi ausencia..."⁹⁶

Esta oscilación entre la letra de la canción que el joven canta, y sus reflexiones alrededor de la misma, vuelve cómplice al lector quien, si conoce la tonada de la canción recrea su musicalidad en la mente, además de dialogar con el estado emotivo del protagonista.

Oscar Hernández Valenzuela utiliza un subterfugio parecido al de Javier Fernández en el cuento "Ramoneti el lechuguero", cuyo personaje, Ramoneti, también en un bar, le canta a una damisela las estrofas de una canción norteña al mismo tiempo que el narrador heterodiegético describe las acciones de los personajes: "Ramoneti casi se pone a tono, ordenando más tequila, algo de botana, que le toquen "Tragos de amargo licor que no me hacen olvidar", mordiéndole los senos a la morra, pensando en la Queta."⁹⁷

Por su parte, Regina Swain, establece la atmósfera del baile del tango y las historias que generalmente refiere este género musical en "Texto para ser leído al ritmo de un breve tango de Gardel". El narrador de esta historia utiliza la onomatopeya para "musicalizar" el texto. Recrea, a través de adjetivos, no sólo la

⁹⁶Javier Fernández A., "Se llama Martha, es un ángel y está lejos", en *El cuento contemporáneo en Baja California*, p. 9.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 75

historia de la canción que “escucha” con los lectores, sino también el ambiente que sugiere su letra, la que nunca nos presenta de manera directa como los cuentos anteriores, sino a través de la interpretación de la voz narrativa:

Inicia el tango Uno lado Uno banda Uno...
Tarán tan tan (turún tun tun) tarán tan tan (...)La habitación cuadrirroca, paredes rosa sucio, es atacada por el humo –pasióncopadevino- del cigarro. El tan tan tango tortuoso, mortífero, letal, malfibianquiano, acapara los espacios. El silencio se convierte en escenario y a media luz, Gardel se bate con los celos.⁹⁸

Al juego onomatopéyico lo secundan las palabras que contienen sílabas con la grafía t. De esta manera, el texto cumple con su cometido: ser leído y “escuchado” a la vez. Ambos elementos permiten establecer un juego lúdico con el receptor.

En los cuentos bajacalifornianos hay una notable presencia de palabras, frases, epígrafes, o estrofas de canciones provenientes del idioma inglés. Manifestación nada extraña si consideramos que parte de Baja California norte se encuentra asentada en el límite de dos sociedades diferentes: Estados Unidos y México. Si bien en algunas prácticas sociales de los individuos la frontera se instaure como valla, en otros territorios da pie a un fenómeno diferente: la coexistencia de ambas culturas. Esta paradoja es destacada por García Canclini, quien dice que “la frontera, donde se produce la mayor interacción entre México y Estados Unidos, es la vez un lugar ocluido por una barda.”⁹⁹

⁹⁸ R. Swain, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁹ Néstor García Canclini, “¿De qué lado estás?. Metáforas de la frontera de México-Estados Unidos.” en *Fronteras nacionales e identidades. La periferia como centro*, p. 143

Del lado mexicano, en la literatura misma, esta permeabilidad se desliza a través del lenguaje. El uso de palabras, frases, epígrafes o estrofas de canciones, dan cuenta de ello. La permeabilidad no es gratuita; tiene una función específica, que es la de constituir el perfil psicológico del personaje que se encuentra en un escenario determinado, la frontera. En este sentido, si un personaje es fronterizo y está dotado de ciertas características, el idioma que utiliza rebela, ya sea su origen o su postura frente a "lo otro", que es diferente. De esta manera también se manifiesta el fenómeno dual de la frontera, pues el lenguaje se desborda hacia uno y otro lado de los idiomas español e inglés, mientras los individuos crean una fortaleza ideológica a través de su comportamiento. En los siguientes cuentos intento comprobar tal afirmación.

En "Trigger happy police"¹⁰⁰ de Rafa Saavedra, se presenta a un sujeto que por el idioma mezclado que utiliza, aunado a sus acciones, puede ser catalogado por el lector como un ser marginal, elemento que será agregado al perfil general que presenta a lo largo de toda la historia. De esa forma se justifica en el texto la carga de violencia del protagonista.

Comienza cuando se enciende la televisión y en la pantalla aparece el programa que el lector va a "ver". De esta manera el narrador hace un acercamiento desde la perspectiva de una cámara de televisión, utilizando para ello algunos códigos cinematográficos. Se trata de la última noticia del día; un violento hombre, que por sus características físicas recuerda a una figura de luchador de videojuegos, penetra a un restaurante fronterizo y con un arma en la mano amedrenta a todos los clientes del lugar; mientras camina, va identificando a

¹⁰⁰ Rafa Saavedra, "Tigger happy police", en *Buten Smiles*, 1997.

sus futuras víctimas y después les dispara. Para él, es como si estuviera en una película de acción de la que es protagonista, pues se remite a discursos plenamente reconocibles por el lector de cualquier cinta cinematográfica de este género. La televisora va dando cuenta a los televidentes de cada detalle del suceso, y hay una reportera que abunda sobre la biografía del asesino. Llegan los policías y lo matan mientras él entona una oración.

La utilización de códigos en inglés se establece, desde una intensa mezcla de éste con el español: "Del trailer park a la calle con la firme intención de convertirse en un SOMEBODY más famoso que el loser ese de Mc Donalds", hasta fragmentos más largos a través de los cuales se va detallando la figura psicológica del personaje: "Go girl! Run for your fucking life. You'll be a fucking tv-tabloid megastar, thank you very much"¹⁰¹, quien se divierte con el espectáculo que ha armado, emocionado por ser el protagonista.

En los cuentos que cito, el idioma inglés es utilizado como arma para que los personajes que emiten palabras en ese idioma agredan a quienes consideran seres inferiores. Con ello pretenden demarcar su territorio, su frontera emotiva, su no pertenencia al grupo social o país del que se distinguen¹⁰². Esta agresión se

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰² Dos ejemplos muy ilustrativos de mi aseveración son, "Tiempo de volver" de Rosario Gorozave, y "Juego de pelota", de Ramón Betancourt. En el primer cuento se trata la lucha de identidades nacionalistas al interior de una familia de inmigrantes mexicanos. Juana, la única hija del matrimonio Vargas, nació y creció en Estados Unidos, pero después de diecinueve años regresa junto con sus padres a la tierra natal, Ensenada. La adolescente se resiste a cambiar su modo de vida y reniega del país al que llega. Por ello a través del idioma marca su frontera, su no pertenencia al territorio mexicano que le es completamente hostil. Con esa finalidad utiliza el inglés para hablar con sus padres, aún cuando lo más viable sería comunicarse con ellos en español: "I hate the people, all of them are so dirty, so prietos, with the shit color, I'm no Mexican muchacha, I'm gringa...americana. I have nothing to do in this country's shit". Como notamos, en el discurso de la muchacha se filtran palabras del español que son utilizadas para hacer más hiriente su expresión y para expresar su rechazo. Su descontento la lleva a escaparse a Estados Unidos donde finalmente encuentra la muerte. En el segundo cuento, el uso del inglés se justifica en un personaje estadounidense que en un parque público de San Diego ofende a una familia que supone ilegal; su idioma es una segunda frontera, un e

percibe a través de palabras altisonantes y del tono que expresa quien emite el diálogo.

No es el caso del cuento de ciencia ficción de Gabriel Trujillo Muñoz, "Crepúsculo"¹⁰³, en el que una pareja deja ir una que otra frase en inglés cuando habla melancólicamente acerca del próximo fin de la tierra, de la que son los únicos sobrevivientes. El sol, centro del universo, en pocos milenios terminará de tragársela; mientras eso sucede, entonan una estrofa de "Here comes the sun", melodía interpretada por *Los Beatles*; su letra los remite irónicamente a la situación que están viviendo:

-Little darling,
it seems like years,
it's been here.
Here comes the sun
Here comes the sun
And I say it's all right¹⁰⁴

Edgar Gómez Castellanos, en "Alcanzar la noche"¹⁰⁵, utiliza como epígrafe una estrofa en inglés del cantante Phil Collins. Este epígrafe resume muy bien la orientación perceptiva del personaje del cuento. José Francisco López, en "Mi pequeño rincón"¹⁰⁶, introduce las letras de una canción de Pink Floyd para "musicalizar" el ambiente de un adolescente, quien, a través de la melodía, se

lemento que no permite por ningún motivo que se entable una comunicación entre el sujeto y las personas ofendidas, por ello, cuando el agredido le contesta cortésmente en su idioma, el hombre se enoja aún más y en español, mezclado con el inglés le rebate su disculpa: "-Es un lugar público, yo digo lo que me da la gana, en *english o in spanish, you stupid wetback*". Véase, Rosario Gorozave, "Tiempo de volver", en *Baja California. Piedra de serpiente*, p. 369. Ramón Betancourt, "Juego de pelota", en *Memorias y otros riesgos*, p. 49.

¹⁰³ Gabriel Trujillo Muñoz, "Huésped", en *Trebejos*, p. 14.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 62. Ya que contrariamente a lo que están entonando los protagonistas, en donde la cercanía del sol indica que todo está bien, la situación de los amantes demuestra lo opuesto; con su muerte la humanidad también desaparecerá.

¹⁰⁵ Edgar Gómez Castellanos, "Alcanzar la noche", en *El cuento contemporáneo en Baja California*, 1996.

¹⁰⁶ José Francisco López, "En colores de Jaciuta", en *Por las avenidas y otros cuentos*, p. 69.

evade de su entorno. El mismo autor, en el cuento "En colores de Jacinta", introduce un epígrafe del escritor Henry Miller: "Our heroes have killed themselves, or are killing themselves", para resumir de algún modo la historia que presenta; es el caso de una niña que es abusada sexualmente por su padre, su único familiar.

Ciertos productos de la cultura popular, de masas y hegemónica, forman parte de los entretejidos intertextuales que Luis Humberto Crosthwaite establece en varios de sus cuentos; tal es el caso de "Where have you gone, Juan Escutia", "El gran walleda o summertime time time", "Bajo la lluvia bailamos un vals", "Viernes noche frente al televisor", "Blues de San Luis", "Dios quiere a Santana", "Llorar en el cine", entre otros. Algunos aspectos intertextuales del creador bajacaliforniano serán abordados en el capítulo que dedico a su obra.

Existe una gran preferencia por los juegos intertextuales entre los cuentistas bajacalifornianos. Regina Swain, Gabriel Trujillo Muñoz, Edmundo Lizardi, Javier Hernández, Óscar Hernández Valenzuela, Edgar Gómez Castellanos, José Francisco López, y Luis Humberto Crosthwaite, utilizan con acierto este diálogo con el lector y su enciclopedia de conocimientos, a través de distintos caminos.

Ahora abordaré el cuarto rasgo general de la literatura bajacaliforniana, la metaficción.

1.2.4 La metaficción

A través de la producción cuentística de varios escritores de la entidad que me ocupa, podemos encontrar una gran preocupación por el proceso escritural. Esta

inquietud se hace presente en los textos, a través de ciertas reflexiones manifestadas con respecto al cuento o la novela.

Los caminos por los que estos creadores abordan las posibilidades de la escritura son varios. Por ejemplo, tenemos en varios cuentos a personajes que son escritores: "El contorno de la sombra", de José Manuel Di Bella, "Últimas palabras" o "El hechicero de la huerta", de Ramón Betancourt, "Diario del diario", o "Koolty city", de Edmundo Lizardi; personajes autoconscientes de que lo son, en "El ritual de los esperadores", de Alejandro Espinoza; o los enfrentamientos entre el escritor y los protagonistas de su creación, en "La fiesta", también de Di Bella. Gabriel Trujillo Muñoz hace cómplices abiertamente a sus lectores en "Huésped", y Betancourt sigue la misma técnica en "Últimas palabras".

Todas estas reconstrucciones o hipótesis del proceso creativo pertenecen a la estrategia llamada metaficción. En ella, "Son puestas en evidencia las convenciones que hacen posible la existencia de la narrativa."¹⁰⁷ De tal manera, mientras el receptor está leyendo una historia, se comentan en ella algunos mecanismos que la hacen posible. Así, la ficción se vuelca sobre sí misma, pues si el autor desarrolla el entramado que le permite hilvanarla, éste mismo, a su vez, es parte de la historia que expone.

En "La fiesta", un escritor diserta acerca del proceso escritural que para él implica un juego autoimpuesto; mientras lo hace, redacta un cuento. A medida que presenta a los personajes y sus situaciones, filtra información sobre la estructura de su cuento y sobre algunos cuestionamientos teóricos:

¹⁰⁷ Lauro Zavala, *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, p. 11.

pero este es un juego bastante sádico para el autor que no se puede permitir falla alguna en el flujo narrativo, porque sabe bien a dónde va, ha meditado en la trama, conoce a sus personajes, y como son varias historias paralelas, la única dificultad, salvo, claro está, la de perder el impulso escritural, es meramente formal y no de lenguaje¹⁰⁸

De esta manera, el lector reconoce en el personaje a un artista comprometido que no se deja llevar por improvisaciones, sino que ha configurado esos elementos estructurales en su mente para desplazarlos al papel. Las distintas historias que se presentan quedan unidas por el motivo de la fiesta. El escritor, que una y otra vez ha interrumpido la trama para introducir sus observaciones estéticas, cree que por fin tendrá un descanso porque en ese momento llaman a la puerta. Su sorpresa es grande pues son sus personajes quienes llegan a visitarlo y al parecer lo van a linchar. De esta manera el mundo ficcional y el "mundo real" del creador se unen.

En "La fiesta" se establece un doble juego: el de José Manuel Di Bella que urde un cuento acerca de un cuento, y el del personaje, escritor que crea un cuento que se desborda hacia su realidad. Estos mecanismos lúdicos no solo invitan al lector a reflexionar en torno a los engranajes del acto creativo, sino que le urgen a una activa participación. Como receptor crea una distancia irónica, pues se le reitera una y otra vez que lo que está leyendo es mera ficción; ello lo obliga a mantener una complicidad más íntima con el texto, pues solamente así puede funcionar el mecanismo de verosimilitud. Esto se logra porque el contrato de inteligibilidad se establece con el cuento desde el principio, y éste avisa que estamos en el cuerpo del cuento del escritor.

¹⁰⁸ Di Bella, *op. cit.*, p. 46

“El contorno de la sombra” tiene orientaciones parecidas a “La fiesta”, pero en el primero, el escritor personaje permanece más discreto. La estructura del cuento está integrado por siete partes numeradas en forma ascendente. Cada una contiene un elemento de reflexión en torno al proceso creativo que instaure la narración literaria que se va a configurar: los preparativos del inicio de toda historia; el motivo de la historia que se quiere contar; la enumeración de datos que se menciona al lector, pero que no se le muestran, las reflexiones en torno a los errores de la historia; y por último un poema que habla sobre el juego de la creación literaria, donde todo adquiere vida.

“El contorno de la sombra” debe su nombre a una metáfora: es la proyección de la mano que escribe; y como en el mundo ficcional, esta sombra se puede ver, pero no tocar, está en otra dimensión. Por ello, la historia que se pretende contar, la de una mujer que duerme junto a sus hijos, es pretexto para que fluya una escritura necesaria para el personaje. Cuando la mano se cansa, esto es, cuando la ficción se suspende, el cuento concluye.

Ramón Betancourt tiene dos metaficciones en su libro *Memorias y otros riesgos*. En “Últimas palabras”, el narrador heterodiegético propone desde el principio el juego metaficcional al lector, ya que desde el primer párrafo le avisa que está ante una ficción: “Este que van a leer es un cuento de muerte y misterio donde el escritor es el protagonista del relato y quien al final muere textualmente”¹⁰⁹ Por lo tanto, el receptor está ante un cuento acerca de un cuento. El texto se estructura a manera de cajas chinas, que son cada una de las instancias narrativas que nos presenta: en este cuento, un narrador cuenta un

¹⁰⁹ Ignacio Betancourt “Últimas palabras”, en *Memorias y otros riesgos*, p. 55

cuento acerca de un escritor que decide escribir un cuento, pero que por extrañas circunstancias compone poemas, y después, también por extrañas circunstancias nunca aclaradas, muere. Con sus notas, el carnicero, que le rentaba el cuarto donde vivía, decide convertirse en escritor y comenzar un cuento.

A través de las historias expuestas en "Últimas palabras", que se refieren al género cuento y a algunos de los caminos que se utilizan para abordarlo, el lector puede percibir la desmitificación de elementos comunes que se supone son la atmósfera pertinente para escribir un cuento con orientaciones de misterio. La primera y segunda instancia hacen burla de ello pues el juego establecido por el narrador, que una y otra vez interrumpe su narración, no lo permite. Antes bien, es el pretexto idóneo de la necesidad que el autor tiene de escribir cuentos, con lo que la narración hace referencia de sí misma.

El título del "Hechicero de la huerta" es alegórico ya que a lo largo de la narración, el cuento es presentado como un huerto al que hay que abonar constantemente, y al que se le deben poner los ingredientes necesarios para que la cosecha salga bien. El hechicero es el escritor, pues una y otra vez debe encontrar las fórmulas idóneas para sembrar su imaginaria, semilla que desencadena la creación. El título también hace referencia al lugar en el que vive la pareja protagonista del cuento, una huerta, a la que van a descansar después de sus labores, y en la que el personaje masculino configura sus cuentos.

El personaje femenino, a través del cual está focalizada la historia, nos cuenta el inicio y proceso de maduración escritural que su esposo Carlos ha tenido. La pareja hace continuas reflexiones en torno al proceso creativo y al canon literario. Hay tres instancias narrativas: la del cuento como tal, y los dos

textos que el personaje crea -un cuento y el capítulo de una novela-. El lector no solamente se recrea con los avatares cotidianos de esta pareja que al mismo tiempo pule su relación y sus escritos, sino que discute o concuerda con esos procesos de la escritura que se le comparten.

En "Huésped", de Gabriel Trujillo Muñoz, el personaje que se asume como tal, y como voz de la narración, hace disertaciones lúdicas en torno al papel que juega en el mundo ficcional. En estos comentarios dirigidos directamente a los lectores, reconoce que son ellos quienes le dan vida por medio de su lectura, pues merced a ésta, recrean con su imaginación el mundo que se les presenta y sus moradores. El personaje no solamente puebla espacialmente la ficción, sino que al mismo tiempo habita la reconstrucción que el lector está elaborando durante el proceso de lectura. Así, el título "Huésped" hace una doble autoreferencia.

El juego metaficcional no solamente se desplaza a la autoreferencialidad del personaje; también permea la dimensión lingüística del discurso, pues hay varios juegos de palabras como las cacofonías: "Aunque no creo que alcance a exponer una verdad verdaderamente verídica."¹¹⁰; el cambio de sintaxis en la oración: "Sí. Como ahora mismo. Mismo ahora. Cómo. Sí."¹¹¹ o los oxímora: "Me encanta el yo. Un yo auténtico por falso"¹¹². Estos juegos son los que inciden en la autodefinition del personaje que al mismo tiempo es el narrador. Como personaje es quien realiza las reflexiones en la ficción; como narrador lleva la cuenta de estas reflexiones, pero también juega a contar historias, esto es, a desempeñar su

¹¹⁰ Gabriel Trujillo Muñoz, "Huésped", en *Trebejos*, p. 14.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 15

¹¹² *Ibid.*, p. 16

papel de voz narrativa. Y va más allá: parodia los primeros versículos del Génesis bíblico, pues este texto subyace en las primeras líneas del cuento¹¹³:

En el principio todo estaba oscuro. Todo era yo.
Y entonces la luz se hizo.
Y la luz también era yo.¹¹⁴

Este fragmento muestra cómo en el texto hay un mundo ficcional, un universo diegético que "nace" cuando se abren sus páginas y comienza a leerse. De esta manera el mundo "real" se reelabora en el relato y en él vuelve a "nacer" como ficción cuando se fusionan los horizontes de estos dos mundos. La génesis de la ficción es creada por un autor, y se despliega nuevamente hacia "el mundo real" del receptor quien es el lazo de unión entre ambos universos. "Es la narrativa en su aspecto más general lo que lleva a cabo esta proyección de mundos concordantes o discordantes"¹¹⁵, ya que el receptor es quien "entabla una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que le propone el relato"¹¹⁶. Así, el narrador juega a ser dios en la diégesis, pues es él quien mueve los hilos del relato; pero al fin un dios re-creado por la gracia del lector.

El juego establecido por la meta ficción; que hace referencia a uno de los elementos estructurales del cuento, y que se encuentra también en el discurso del personaje, termina donde también concluyen los signos ortográficos -en este caso tres puntos suspensivos-, pues al ser anunciado el final, sigue la hoja en blanco.

¹¹³ "En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desolada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo[...]Y dijo Dios: Sea la luz, y fue la luz". "Génesis", cap. 1, v. 1 y 3, en *Santa Biblia*, p. 5.

¹¹⁴ Trujillo Muñoz, "Huésped", en *op. cit.* p. 16.

¹¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.62.

¹¹⁶ *Idem.*

Por ello no es gratuito el hecho de que Trujillo Muñoz lo haya puesto al principio de su libro *Trebejos*, pues es el texto que invita a compartir la propuesta general del libro: establecer un contrato lúdico de inteligibilidad con el lector, pues ya se le ha advertido que todo es ficción y que dependerá de su complicidad que se cumpla el fin último de todo texto: ser leído hasta el final.

Luis Humberto Crosthwaite, por su parte, expone sus disertaciones y críticas literarias en relatos como "Por qué compro la revista Vuelta y no la leo", "A Mirna Rey", "No quiero escribir, no quiero", "Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana", y "El hombre muerto pide disculpas"; los tres últimos serán estudiados posteriormente.

Las reflexiones que los escritores de Baja California norte hacen con respecto al quehacer escritural, quedan exteriorizadas en las distintas narraciones que presentan. Trujillo Muñoz, José Manuel Di Bella y Ramón Betancourt, ponen en evidencia sus propias experiencias como escritores y las comparten con sus lectores de manera lúdica, a través de una ficción.

En seguida voy a referirme a la última característica que propuse con respecto a la cuentística de Baja California Norte, la diversidad de temas.

2.2.5 La diversidad de temas

El mosaico temático que nos presenta la zona de Baja California Norte es por demás rico en diversidad. No solo porque los temas¹¹⁷ son variados, también porque la manera de presentarlos impone visiones múltiples. En los cuentos bajacalifornianos que analizo, existe el tratamiento de situaciones amorosas, la venganza, la soledad, la violencia y los problemas maritales, por mencionar algunos.

“La caza del topo”¹¹⁸, de Rosario Gorozave, narra el asesinato de una vieja ciega y su gato llevado a cabo por el vecino, quien comete este crimen porque se siente vigilado por ellos todo el tiempo. En este cuento, se tensan con precisión los elementos de la sorpresa. “Un rosal en mi jardín”, de Omar Iñigo, es una historia de horror narrada en tercera persona; se trata de la venganza de una mujer que fue asesinada por su marido cuando éste descubrió que lo engañaba.

Se abordan también los desencuentros amorosos de manera lúdica, como en el cuento “En abril se dan los tontos” de José Manuel di Bella. El personaje se toma con humor el engaño y el abandono de la mujer amada; cuando la ve pasar con su nuevo amante, simplemente recuerda los tiempos en que ambos estuvieron juntos, y compadece al nuevo incauto.

¹¹⁷ Cuando hablo de tema estoy pensando en el principio estructural de una obra literaria en la que hay una idea dominante, una fuerza centrípeta, alrededor de la cual se reúnen situaciones que se van encadenando. El tema “Congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura”. Claudio Guillén, “Tematología”, en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, p. 254.

¹¹⁸ Rosario Gorozave, “La caza del topo”, en *Baja California, piedra de serpiente. Prosa y poesía (siglos XVII-XX)*. 1993.

Sin alardes de situaciones límite, y con una sencilla anécdota, Gabriel Trujillo Muñoz narra en "Ella vino"¹¹⁹ las circunstancias que se entrelazan para que dos personas tengan un encuentro amoroso del que nace una relación estable.

Acompañado del aliento poético, el cuento "Conversaciones con la luna", de Alejandro Espinoza, presenta la historia de un joven enamorado que al perder a la amada se la pasa toda una semana platicando con la luna. De esta manera se justifica la división del cuento en siete pequeñas partes, cuyos títulos son los nombres de cada día de este periodo temporal. Cuando culmina este lapso, el hombre decide saltar por el balcón del hotel donde ha estado residiendo.

En el cuento titulado con una dirección de internet "@cortés.edu.mex", Ramón Betancourt hace una crítica incisiva pero lúdica a los excesos que conduce la tecnología, que lleva al deterioro de las relaciones humanas: una mujer encuentra que la única manera de comunicarse con su pareja, con quien ha compartido por veinticinco años la misma casa, es a través del correo electrónico, ya que su esposo, ni en los momentos más críticos de su vida, quita los ojos de la pantalla de la computadora. Aunque el ser humano cuenta con los medios de comunicación más sofisticados, la historia de este cuento muestra que estos mecanismos lejos de acercar a las personas, las separa irremediamente.

Son varios los escritores que abordan la situación social de la mujer, quien libra batallas, a veces perdidas, contra esquemas tradicionales que se han impuesto en la sociedad mexicana: el hombre manda, la mujer resignada, abnegada, sufrida, obedece. En otras ocasiones, su obstinación las ayuda a

¹¹⁹ Gabriel Trujillo Muñoz, "Ella vino", en *Trebejos*.

romper con estos patrones de conducta, pero el camino de su liberación está lleno de contrariedades y no siempre les depara un fin benéfico.

Algunos de los personajes femeninos que protagonizan las historias se encuentran atrapadas en situaciones límite de las que no pueden librarse, debido a sus pasiones, o a la presión social que sus mismos familiares les imponen."El melodrama de Julia", de Mauricio Hernández Aníncera, y "El nudo de la luna", de Jorge Raúl López Hidalgo, son ejemplos de estos ambientes, pues ambas protagonistas se encuentran sometidas a la violencia física y psicológica por parte de sus parejas, y no son capaces de afrontarlas ni aunque en ello les vaya la vida. El miedo al abandono o el amor a sus hombres son las cadenas que las atan y las mantienen presas en "la cárcel de sus pasiones".

En "El mar los convirtió en peces", también de López Hidalgo, la protagonista se encuentra atrapada en las circunstancias y no se libraré de su amante, hasta que el hombre -que por cierto es su padrino-, muere de viejo. En este sentido, el cuento tiene referencias intertextuales con respecto a "La sunamita"¹²⁰, de Inés Arredondo. A través de la historia, se hace una burla de los cuentos de hadas con final feliz, pues la muchacha los traslada irónicamente a su realidad.

En otros cuentos, las mujeres sí se revelan contra su situación y ello las obliga a emprender caminos difíciles, pero elegidos por ellas. Rosina Conde se ha distinguido por contar historias en las que la mujer protesta contra su condición social. Con respecto a esta orientación narrativa de la escritora bajacaliforniana, Humberto Félix Berumen cataloga la poética de Rosina Conde como "el

¹²⁰ Inés Arredondo, "La sunamita", en *Atrapadas en la casa. Cuentos de escritoras mexicanas del siglo XX*.

contradiscursos del sujeto femenino” que “es el elemento que preside la visión narrativa y da sentido a su escritura”.¹²¹

Uno de los cuentos que mejor ejemplifican este tipo de discurso es el de “Arroz y cadenas”. En él, la protagonista adolescente, que está embarazada, reflexiona en torno a la educación que recibió. La historia estructuralmente es muy interesante ya que son tres los entramados que la mujer hace a lo largo de la narración: el de la chambra que teje a su hijo, el de sus deliberaciones entorno a la orientación tradicionalista que sus padres le han brindado; y el de la vida de su madre que se encuentra instalada dentro de los parámetros de la mujer resignada a su suerte, los cuales la hija no quiere seguir, y contra los que se rebela. En “¿Estudias o trabajas?”, de la misma autora, la joven protagonista narra, en una voz que se percibe muy oral a lo largo del discurso, cómo se libra de los lazos conservadores que la tenían sujeta a un comportamiento social aceptable. La protagonista se queja de la hipocresía de los hombres y de sus opiniones sobre la liberación femenina; pero lanza una crítica mordaz hacia las mujeres que optan por la dependencia económica y emotiva de sus parejas.

Por su parte, Teresa Palau comparte en su primer libro algunos cuentos cuyos personajes femeninos siguen los caminos de la emancipación femenina; tal es el caso de “La Gorgona de Mykonos” y de “En realidad”. De igual modo, en “Claustrofobia” o “La huida”, hay personajes a quienes deshacerse de sus presiones sociales o emocionales les es casi imposible.

“La Gorgona de Mikonos”, con un alto contenido de referencias intertextuales de la mitología griega, es una historia que narra la lucha que entabla

¹²¹ *El cuento contemporáneo en Baja California*, p. 41.

una mujer por librarse de la pasión y el miedo por su marido. Batalla que gana cuando una fuerza no conocida antes por ella, emerge cuando se ve acorralada en una situación límite. “En realidad” es un conjunto de reflexiones que Laura, la protagonista, realiza en torno al ejercicio de la sexualidad femenina, y cómo esta ha sido fuertemente censurada por la educación tradicional que obliga a la mujer a sentirse culpable de su naturaleza, y por ende, la presiona para que se reprima. La joven relata los caminos que se le abrieron para explorar el rito de la seducción con fortuitos amantes; estos senderos no fueron fáciles pues los sentimientos de culpa casi la orillan al suicidio; el estado depresivo ha sido superado y Laura por fin vive una vida libre; ejecuta con conciencia sus actos, que no sólo se sustraen al plano carnal, sino al emocional, pues ha logrado deshacerse de los prejuicios impuestos por la sociedad que la circunda.

En “Claustrofobia”, una mujer relata la violencia intra familiar de la que desea escapar, pero no puede debido a que fue educada en un seno familiar y social para cumplir con ciertos roles tradicionales. La ruptura callada de la pareja que vive en la misma casa, delata que hay ciertas mujeres que no rompen con los esquemas impuestos, en este caso, por conveniencia económica y por presión social.

“La huida” es la resignificación del “complejo de Electra”, pues el cuento narra las relaciones incestuosas que se entablan entre padre e hija, con el consentimiento callado de la madre. El padre impide que su hija se case y la noche de su rechazo entra al cuarto de la hija para consolarla y seducirla. Respeto, admiración y deseo se conjugan para que ella lo acepte como amante. Poco después el padre tiene un accidente que lo deja parálítico y así su acoso se

vuelve obsesivo debido al rechazo y repugnancia que se avivan en ella. Años más tarde, el padre se suicida y la muchacha se refugia en la evasión; a penas es capaz de reconocerse en los espejos, se viste con la ropa de su padre, sale a las calles y cuida con furia los objetos personales de su progenitor. Un día de lluvia la chica le avisa a su madre que se va de esa casa "llena de hipocresía y recuerdo"; la madre asiente y la chica sale a la penumbra para nunca más volver.

En cuanto a la temática que aborda historias de una juventud desesperanzada, sin confianza en el futuro, se encuentran las creaciones estéticas de Edgar Gómez Castellanos, Jorge Raúl López Hidalgo y Rafa Saavedra.

"Lento transcurrir", de Gómez Castellanos, es un cuento donde la voz narrativa no informa de la edad del protagonista, Omar, pero se intuye su juventud. La historia acontece en un lapso muy corto de tiempo. Se desarrolla en una noche que da cuenta de las emociones y la visión desencantada de este hombre que percibe la podredumbre de un callejón y de su vida misma. Esa noche mata a uno de sus conocidos; en esta acción no hay rencor o remordimientos, y los pensamientos del asesino dejan entredicho que la necesidad económica lo orilló a cometer el crimen.

"Humo de la noche", de López Hidalgo, nos presenta un buen ejemplo de la condición humana de un grupo juvenil desesperanzado, hundido en el vicio, en parte debido a los problemas familiares, económicos y sociales que los marginan a las calles citadinas, donde buscan la compañía de seres iguales a ellos para evadir su realidad. El título hace referencia a este grupo marginado, cuya juventud

se desvanece tan rápido como el humo, y cuya existencia no se alcanza a percibir en la oscuridad de la indiferencia social.

En "No todos podemos ser juniors", de Rafa Saavedra, se refleja el fracaso de una generación que, cuando fue joven, criticaba a sus padres, y hablaba mucho sobre el futuro. Pero que con el paso del tiempo, se ha convertido en aquello que tanto rechazaba. Contrario al cuento anterior, bajo la visión del narrador personaje, los únicos que se salvan son los marginados, los desadaptados, que a pesar del tiempo han seguido un comportamiento establecido bajo sus propias reglas.

En este primer capítulo destacué los rasgos más notables de la cuentística de Baja California norte, a través del estudio general de las producciones de algunos de los creadores de la entidad.

En términos generales, pienso que entre los cuentos bajacalifornianos, y los elaborados en la capital del país, centro de la hegemonía literaria, existen paralelismos estéticos y temáticos. Lo mismo sucede en los otros estados respecto a la creación del cuento. Por lo tanto, no creo que exista razón fundamentada para centrar en el mismo punto geográfico, los estudios sobre el género. Una visión más inclusiva e integral, enriquecería las aportaciones críticas de los investigadores, y permitiría conocer obras de calidad incuestionable.

Lo que mostré en este apartado, no fue un análisis profundo porque mi finalidad es que el panorama de los procesos creativos que presento, sirva de apoyo para rescatar las características de los cuentos seleccionados del autor de

mi interés, Luis Humberto Crosthwaite, cuya revisión se desarrollará en el capítulo dos.

Las observaciones que destaco en el capítulo uno son las siguientes.

Existe la mención del entorno geográfico en el universo ficcional que es, en algunos cuentos, además del espacio donde se desarrollan los relatos y cohabitan los personajes, un recurso imprescindible que le da verosimilitud a las historias narradas, porque como subterfugio garantiza el "efecto de realidad"¹²². Los mecanismos narrativos que orientan al lector en su configuración textual van desde nombres de ciudades, o de sus calles, hasta la utilización del caló de algunos grupos sociales marginados. También, a través de diversos recursos, como la descripción detallada, o la impresión fugaz de ciertos referentes, los narradores aquí presentados dan cuenta del lugar que habitan. Así, Baja California es recreada a través de múltiples espejos: en los recuerdos nostálgicos de los personajes que la llenan de historia o en las referencias mitológicas que algunos turistas tienen de ella. Por lo tanto, una primer conclusión es que el terruño bajacaliforniano es el recinto preferido de las creaciones literarias de escritores como Federico Campbell, Sergio Gómez Montero, Regina Swain, José Manuel Di Bella, Ramón Betancourt, Óscar Hernández, Edgar Gómez Castellanos, Luis F. Álvarez, Edmundo Lizardi, Fran Ilich, y Gabriel Trujillo Muñoz.

Hay autores que mencionan concretamente a la frontera de Baja California norte con Estados Unidos. Esta frontera, que comprende las ciudades de Tijuana y Mexicali, es punto de encuentros y desencuentros de los personajes en la configuración del espacio ficcional, ya sea porque es uno de los caminos

¹²² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 30.

preferidos de los indocumentados para cruzar al otro lado, o porque algunos de los habitantes del lado mexicano se enfrentan a quienes se encuentran más allá de la demarcación política, la frontera resulta también una dimensión simbólica, el espacio en el que la alteridad es un elemento destacado en las relaciones entre los pobladores de ambos lados. Los ejemplos más acentuados se encuentran en los cuentos de José Manuel Di Bella, Regina Swain y Ramón Betancourt.

Las culturas hegemónica y popular, se encuentran fusionadas entre sí, y son los andamiajes principales de la intertextualidad. Ello permite, en parte, la configuración del perfil de los personajes y ambientes de los diferentes cuentos analizados en este trabajo. Asimismo la intertextualidad permite una mayor riqueza interpretativa por parte del lector, ya que convoca a otros textos que deben ser captados y relacionados por quien lee.

Otra conclusión es que a partir de la presentación de una panorámica general de la producción de cuentos en Baja California norte, específicamente en las últimas dos décadas, existe entre los escritores de la entidad un gran compromiso por presentar trabajos de buena manufactura. Se puede percibir durante la lectura de estas obras, la preocupación por un óptimo desarrollo de los procesos artísticos, pues nos muestran historias, atmósferas y personajes estructurados con eficacia; de ahí que algunos escritores produzcan cuentos metaficcionales en los que se consideran aspectos de la creación literaria. Ello se debe, en parte, por la profesionalización de quienes ejercen la literatura, algunos de los cuales dan cursos y talleres de literatura en los diversos centros culturales

de la región, o son fundadores de editoriales ¹²³. Entre los creadores que exploran los caminos de la metaficción están, Ramón Betancourt, Gabriel Trujillo Muñoz y José Manuel Di Bella.

El goce estético del lector también se acrecienta por la gran diversidad temática que le es presentada; por la recreación del lenguaje de la zona, que a veces da cuenta de la interacción lingüística y cultural con Estados Unidos, como es el caso de Rosario Gorozave; por el tono, en ocasiones lúdico, donde destacan Rosina Conde, Teresa Palou y Ramón Betancourt; y por momentos dramático, cuyos ejemplos están a cargo de Raúl López Hidalgo, Edgar Gómez Castellanos y Rafa Savedra.

Varias de las constante que mencioné, se encuentran también presentes en ciertos cuentos de Luis Humberto Crosthwaite, uno de los autores más destacados de Baja California norte y de todo el país.

En el capítulo que sigue, señalaré, a través del análisis de textos que he elegido, cómo se construyen los mecanismos y engranajes estéticos más importantes en el universo ficcional del autor.

¹²³ Por ejemplo, Rosina Conde ha sido profesora de la Escuela de Humanidades en Baja California Norte; Gabriel Trujillo Muñoz ha escrito numerosos ensayos literarios principalmente en la revista *Yubái*; José Manuel Di Bella ha coordinado varios talleres literarios en la entidad; Luis Humberto Crosthwaite es fundador de la editorial Yoremito. Véase. Humberto Félix Berumen *Texturas. Ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*.

Capítulo dos

II. LA CUENTÍSTICA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE: EL MOSAICO FRONTERIZO, Y LO LÚDICO.

En el capítulo anterior distinguí las características más relevantes de la cuentística bajacaliforniana a través de la revisión de algunos relatos representativos. De esta narrativa se desprende la obra de Luis Humberto Crosthwaite, que por su calidad, ha trascendido lo regional, para insertarse en el corpus literario de todo el país.

Hasta la fecha, Luis Humberto Crosthwaite lleva publicados cinco libros de cuentos, que suman un total de cuarenta y cinco narraciones; además "Bicicletas"¹, y "El arte de bailar con gorditas"², que aparecen en la revista *Día Siete de El Universal*; por último "Misa fronteriza" se encuentra en una página virtual.

No es la finalidad de mi trabajo abordar toda la cuentística de Crosthwaite, sino destacar los aspectos que cohesionan su obra, y que a mi parecer, son los más notables e importantes. En cada uno de los cuentos que seleccioné, es posible distinguir con más claridad que en otros, los rasgos que me propongo estudiar. Asimismo considero que son los mayor logrados técnicamente; asimismo, porque gozan de mi particular predilección. De esta manera, me remití sólo al estudio de dieciocho narraciones publicadas³, y al texto virtual "Misa fronteriza", que consideré pertinente incluir en el anexo de este trabajo.

¹ Luis Humberto Crosthwaite, "Bicicletas", *Día siete*, núm. 115, p. 26.

² Luis Humberto Crosthwaite, "El arte de bailar con gorditas", *Día siete*, núm. 168, p. 72.

³ Del primer libro de cuentos de Crosthwaite *Marcela y el rey*, elegí "Marcela y el rey caminan juntos por el paseo costero", "Where haye you gone, juan escutia", "Existirá Raquel"; de *Mujeres con traje de baño caminan por las playas de su llanto*, elegí "La muerte es una cantina en la calle sexta" y "Primero de noviembre en Oaxaca"; de *No quiero escribir, no quiero*, el cuento que le da título al libro, "Tijuana"; "Blues presidenciales", y "Si por equis razón Federico Campbell..."; de *Estrella de la calle sexta*, los dos cuentos que aparecen en el libro "Sabaditos en la noche" y "Todos los barcos"; por último, de *Instrucciones para cruzar la frontera*, "La fila", "El hombre muerto pide disculpas", "Muerte y esperanza en la frontera norte", "Y le digo

Organicé este capítulo en dos partes, debido a que en él desarrollo las propuestas interpretativas que considero son sustanciales en la producción cuentística del autor: el mosaico fronterizo y lo lúdico. Voy a comenzar por el primer aspecto, el mosaico fronterizo, en donde planteo que Crosthwaite utiliza este fenómeno como un tema tratado de múltiples maneras.

2.1 EL MOSAICO FRONTERIZO DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE: LAS FRONTERAS DIVERSAS

La primer propuesta interpretativa que desarrollaré en el presente capítulo parte de la idea de que en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite se perciben varios tratamientos de la figura de la frontera, elemento que es importante en el entretejido estético de la obra del autor.

El aspecto más visible y recurrente que encuentro en la mayoría de los cuentos del escritor es la frontera espacial⁴. La presencia de la frontera de Tijuana, Baja California, cobra gran importancia porque es en ella en donde se desarrollan las narraciones. Considero que en este acercamiento, la propuesta del autor es establecer que en los terrenos políticos y geográficos las barreras físicas se fortalecen cada vez más, lo cual implica para sus personajes un mayor esfuerzo corporal e intelectual para cruzarlas.

que no y me dice que sí", "La silla vacía", y "Zapatistas en la playa"; incluyo también las "Recomendaciones" de este libro porque considero que es parte importante del juego lúdico que establece el escritor.

⁴ Característica que Crosthwaite comparte con otros autores de la región de quienes se percibe "la influencia determinante del entorno social y el entorno geográfico." Como ya se estableció en el primer capítulo. Véase Luis Cortés Bargalló. *Baja California. Piedra de serpiente. Prosa y poesía (siglos XVII-XX)*, p. 16

Como barrera física, la frontera de concreto sugiere una agresión a la vista y al sujeto, en tanto que, limita su paso. Esta circunstancia le permite al autor jugar con otras posibilidades para que sus personajes franqueen el límite. Así tenemos la presencia de diversas fronteras en su poética: las metafóricas, en los casos de "Marcela y el rey" y "Zapatistas en la playa"; las psicológicas, en "¿Existirá Raquel?" y "La silla vacía"; incluso se hacen patentes tipográficamente como se percibe en "La fila". De esta manera, el panorama de la frontera presente a lo largo de los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite se manifiesta como un elemento múltiple y cambiante⁵.

Otra interpretación sobre la frontera es que los personajes se enfrentan a ella como una forma de subversión, o si se quiere, como mecanismo de defensa ante la agresión de sus muros⁶. Creo que a través de ésta se definen las circunstancias vivenciales de los sujetos que la afrontan. En este sentido, considero que la frontera es espacio trascendental de encuentros y desencuentros, y se halla unida intimamente al perfil existencial de los sujetos que viven en sus márgenes o llegan a ella por diversas circunstancias.

Comenzaré a desarrollar mi primer propuesta sobre frontera, la frontera espacial.

⁵ Scott Michaelsen, David E. Jonson, *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. p.15.

⁶ Interesante es la puntualización que Julio Ortega hace con respecto a las investigaciones de Paul Virilio quien "nos recuerda que la tecnología de vigilancia que se usó en Vietnam se emplea ahora en la frontera mexicana, y que el muro entre San Diego y Tijuana ha sido hecho con hojas de acero recicladas de la guerra del Golfo". Considero que este material de reciclaje bélico, refuerza aún más las actitudes de agresión que Estados Unidos tiene con respecto a la defensa de su área limítrofe con México. Véase Julio Ortega, "Escenas del siglo XXI", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, p p. 17-19.

2.1.1 Fronteras espaciales

A través de diversas generaciones, algunos escritores mexicanos han hecho alusiones directas o indirectas, al lugar que los vio nacer. Por mencionar algunos tenemos a Juan Rulfo, en *El llano en llamas*, Juan José Arreola, en el proemio a *Confabulario*, Rosario Castellanos, en *La muerte del tigre*; algunos cuentos de Rosina Conde en *Embotellado de origen*, o de Gabriel Trujillo Muñoz en *Trebejos*.

No obstante, para algunos creadores, el marco espacial de su tierra de origen no es solo escenario de acciones, sino que recrea toda una atmósfera alrededor de los personajes que son trastocados por las peculiaridades que esa zona específicamente les brinda. El caso de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite permite visualizar la importancia que cobra el lugar en el cual se entretajan sus historias. Casi todas transcurren en la ciudad Tijuana, y aunque no sea así, el narrador hace referencia a ella aún de manera sutil.

Por ejemplo, en el cuento "Primero de noviembre en Oaxaca", de su segundo libro de cuentos, *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*⁷, el narrador homodiegético⁸ cuenta sus desventuras desde una cantina de Huajuapán de León, localidad del estado de Oaxaca. Mientras se toma grandes cantidades de cerveza, y evoca los recuerdos de su novia, se da cuenta que los parroquianos que están a su alrededor lo miran con recelo; de ese modo recrea la condición idónea en el relato para informar su procedencia:

⁷ Luis Humberto Crosthwaite, "Primero de noviembre en Oaxaca", en *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, Universidad Pedagógica Nacional, 1990.

⁸ Categoría en la que la voz que narra la historia, participa a su vez en los hechos: "su "yo" diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el "héroe" de su propio relato. Véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 137.

Esta cantina se llama El Madrazo y, no lo puedo negar, me tiene preocupado. La gente de Huajuapán, al menos los que están aquí, toman aguardiente y llevan un machete al cinto. Se quedan mirándome como si nunca hubieran visto a un tijuano grandote, cuatrojos, malquerido⁹.

En el resto de los relatos, Tijuana nos es transmitida de manera directa, desde sus profundidades, por el escritor, quien nació, creció y continúa viviendo en ella. Para él, "mutable y polifacética"¹⁰, es espacio vital en el que convergen personajes marginales que provienen de los arrabales, las fábricas de maquila, o los antros de vicio.

En el diseño del lugar se emplean innumerables referencias intertextuales que van desde registros geográficos, hasta registros musicales, cinematográficos o históricos, lo cual facilita la ilusión referencial de cada relato¹¹. En algunos cuentos se materializa una cosmovisión muy personal de la voz narrativa que está al mando de los acontecimientos; a través de esta voz, que cuenta las acciones y las realiza, el lector reconstruye la cotidianidad urbana de la ciudad fronteriza a través de sus calles, su gente, su naturaleza nocturna, su historia. De modo que aunque nunca haya estado en la frontera de Tijuana, la construirá en el transcurso de la lectura, utilizando toda su enciclopedia personal. Esto se logra porque "el lector hace concesiones implícitas, cubre huecos, saca inferencias y pone a

⁹ Luis Humberto Crosthwaite, "Primero de noviembre en Oaxaca", en *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, p. 24.

¹⁰ Sandra Licona, entrevista, "El lenguaje, la pistola con la que disparas: Luis Humberto Crosthwaite", en *La crónica de hoy*, p. 14b.

¹¹ En la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite, como en otras producciones literarias bajacalifornianas, convergen y se fusionan las culturas hegemónica y popular; su función dentro del texto es coadyuvar a enmarcar los distintos perfiles emotivos de los protagonistas, así como sus prácticas sociales, sus gustos, e incluso, su actitud frente a la vida, ya los personajes se apropian de su realidad, inmersos en este binomio cultural.

prueba sus presentimientos ¹² utilizando los códigos de referencias inscritos en el discurso textual. Dicho de otro modo, los efectos de sentido se logran debido a que los elementos de apoyo arriba mencionados, construyen una "ciudad verbal completamente inteligible"¹³.

En especial son sintomáticos los títulos de los cuentos: "Tijuana" y "Por qué Tijuana es el centro del universo", del libro *No quiero escribir, no quiero*. En estas dos narraciones Luis Humberto Crosthwaite "nos da noticias de la otra Tijuana, que escapa de los ojos" [pues lo que en ellos encontramos es] "el lado oculto de aquella ciudad"¹⁴ y de sus habitantes.

En el primer relato, "Tijuana", el filtro focal está a cargo de un narrador homodiegético testimonial, en la medida que participa en los hechos pero no es el personaje principal; este narrador nos muestra, a través de juegos temporales entre el presente y el pasado, a dos Tijuanas: la antigua y la actual. La primera se encuentra en el territorio de los recuerdos. Es la Tijuana profunda que cobijó entre sus calles la infancia del protagonista, sus amigos, sus sueños, los lugares comunes: "Como si fuera una religión, todos los sábados se convocaba en el barrio al juego de béisbol. Los muchachos salían de sus casas y cruzaban las calles para llegar a los grandes lotes desocupados de la Zona del Río"¹⁵.

La actual Tijuana está sujeta a la inminente marcha del tiempo que todo lo destruye. Se localiza en el presente, donde no hay espacio más que para nuevas construcciones, que dejan enterrados entre sus cimientos no sólo el parque de

¹² Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 96.

¹³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 34.

¹⁴ Ignacio Trejo Fuentes, "Tijuana según Crosthwaite", en *La Jornada Semanal*, núm. 270, p. 44.

¹⁵ Luis Humberto Crosthwaite, "Tijuana", en *No quiero escribir, no quiero*, p. 17.

juegos, sino la infancia misma: "Ahora hay una gran plaza comercial sobre nuestros antiguos lugares. En la primera base está *la Dorian's*, en el jardín izquierdo la Más, y del otro lado del cerco, en donde los seguros jonrones del Zurdo eran la pesadilla del equipo contrario, se encuentra la Vía Rápida"¹⁶.

La estructura de la ciudad ha cambiado, nos avisa la voz narrativa que deja en su relato sabores de resignación y nostalgia por un pasado acaso más feliz que el presente:

La vida cambia y el paisaje se transforma: es el resultado del progreso. No hay otra opción que contemplar aquellos tiempos (ni siquiera tan lejanos) como un viejo álbum de fotografías: pasar sus hojas y suspirar [...] La verdadera huella no reside en las plazas comerciales ni en el Centro Cultural. Tijuana siempre estará, igual, sin mutación alguna –al menos para mí -¹⁷.

Como notamos, estos artificios temporales generan en el lector una sensación de añoranza contaminada por las propias sensaciones del relator, quien nos ha mostrado que la historia de su barrio está íntimamente ligada a la existencia de sus moradores.

La estructura del segundo texto, "Por qué Tijuana es el centro del universo", es similar al del primero en cuanto a los juegos temporales. El relato comienza con preguntas que son expuestas de manera impersonal, pero que llevan ya implícita la descripción física del lugar: "¿Habrà surgido la vida, Adán y Eva, El Big Bang, Darwin, Matusalén, de esta famosa y con frecuencia vituperada ciudad fronteriza?"¹⁸.

¹⁶*Ibid.*, p. 18.

¹⁷Luis Humberto Crosthwaite, "Por qué Tijuana es el centro del universo", en *No quiero escribir, no quiero*, p.19

¹⁸*Ibid.*, p. 75.

Encontramos que se utilizan distintos niveles de narración porque, si bien se percibe un narrador homodiegético testimonial, en el transcurso del discurso se disuelven los límites entre la intervención homodiegética y la heterodiegética¹⁹:

Imagina esta escena hace "millones y millones de años": los semáforos parpadeando sin un fin, las olas del mar estrellándose sin bañistas, los supermercados vacíos y la línea fronteriza solitaria como un desierto tristemente acusado de pedantería.

[...] Y de repente un Big Bang (según nos explica Freixedo: "millones y millones de años atrás")

[...] Después un fenómeno extraño que al mismo S. F. ha mantenido perplejo: se crea en la mente de los tijuaneños que comienzan a habitar el Universo, la idea de que todo ya existía antes que ellos²⁰.

En los dos primeros párrafos la narración está contada en segunda persona; es una narración homodiegética; pero en el tercero, la focalización se percibe desde la tercera persona, que da como resultado un narrador heterodiegético.

Por un lado el narrador se dirige a un "tú" hipotético, para recrear un diálogo apócrifo con el receptor, que en este caso es un narratario²¹, lo cual le permite tener una interacción más activa con el texto. Por otra parte, la voz narrativa funge como intermediaria entre las observaciones del autor del libro, y el receptor que está escuchando-leyendo estas reflexiones. Hallamos de esta manera, dos puntos

¹⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 138.

²⁰ Luis Humberto Crosthwaite, "Por qué Tijuana es el centro del universo", en *No quiero escribir, no quiero*, p. 75-77.

²¹ En el entretreído narrativo, "la "voz" del narratario, como correlato estructural del narrador, se "oye" en el perfil que de él va dibujando el narrador a través de múltiples señales *explícitas* que le envía"; en el caso de este cuento, la señal se establece cuando la voz narrativa interpela al narratario al hacerlo partícipe de su hipótesis, aunque no de la historia que va a relatarle: "imagina esta escena hace millones de años", porque de esa manera da por hecho que el receptor comparte sus códigos culturales. "Así pues, toda referencia a realidades extratextuales compartidas y reconocibles, toda descripción y explicación detallada, constituyen tantas concesiones al lector, al tiempo que lo configuran como narratario." Véase, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p p. 174-178.

de vista fusionados: el del narrador, y el del personaje Salvador Freixedo. Es éste último quien explica la teoría pues la focalización está puesta sobre él: "Tijuana es el centro del Universo, lo dice Salvador Freixedo"²².

Desde estas dos perspectivas, se construye la diégesis, que pareciera a primera vista convencer al receptor de que Tijuana es el centro del Universo, lo cual es al final de cuentas una propuesta lúdica que funciona, a su vez, como subterfugio idóneo para describir el perfil de la ciudad. Las representaciones de las que echa mano la voz narrativa, dan cuenta de los atributos que definen al lugar. Para ello, el narrador acude a los elementos físicos que considera serán de posible identificación para el narratario²³, y los va enumerando a lo largo de la trama, haciendo "el uso sistemático de nombres propios con referentes intertextuales 'reales' y fácilmente localizables"²⁴. Así tenemos la Avenida Revolución, la Calle Segunda, las playas del mar, la línea fronteriza, el Fraccionamiento Playas. Pero también hay referencias a centros de reunión que dan cuenta de las prácticas sociales de pobladores y visitantes: "el cine pijoito", los supermercados, los bancos, los bares, los *curios shops*. El elemento político también entra en juego: "Luego el Tercer Mundo, el Tratado de Libre Comercio, los países desarrollados y la historia del planeta"²⁵.

De esta manera, tenemos una descripción global de Tijuana que no se limita a su situación geográfica sino que permea las prácticas culturales de

²² *Ibid.*, p.77.

²³ "Receptor interno de la relación que hace el narrador [...] En un *cuento*, el autor construye al narrador quien, dentro de la ficción, comunica al narratario lo mismo que, fuera de ella, el autor comunica al lector." Véase, Helena Beristain, en *Diccionario de retórica y poética*, p. 358.

²⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 34.

²⁵ Luis Humberto Crosthwaite, "Por qué Tijuana es el centro del universo", en *No quiero escribir, no quiero*, p. 76-77.

quienes se encuentran en el lugar. Ahora bien, esta focalización es la cuenta que entrega el narrador que "impone su propia mitología"²⁶, esto es, elige los lugares y objetos que considera importantes para los efectos de su narración, para que el lector haga su propia edificación de la ciudad. Una ciudad que se perfila como caótica, en constante movimiento, y por ende en permanente construcción, como la misma naturaleza existencial del ser humano.

Prevalen cuentos donde la voz narrativa contrae la focalización y muestra al lector un espacio más restringido; por ejemplo, encontramos la descripción de la avenida principal de Tijuana: la Revolución, lugar en donde está instalada la zona roja de la ciudad, en la que se encuentran o se encontraron bares como el Mike's, el Nicta-Ha, El Manhattan Club, o La Estrella. En ellos se sitúa la vida de personajes que desde una cosmovisión muy personal del lugar que habitan, lo definen. En *Sabaditos en la noche*, relato largo desprendido del libro *Estrella de la calle sexta*, encontramos a "El güero", un solitario personaje que a través de un diálogo autoirónico²⁷, no exento de dramatismo, diseña para el lector su visión de una de las calles de esta importante avenida: "Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en las noches. Si, sí, se trata de mi interpretación personal, ya sé que tú también puedes verla. Ya sé, ya sé, no me interrumpas: la calle es una línea recta, sucia, rodeada de cantinas,

²⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 32.

²⁷ En este cuento el narrador personaje, quien en un accidente automovilístico perdió a su esposa e hija, hace burla de su situación actual, ya que desde la muerte de su familia su vida deja de tener sentido. Trabaja de lunes a viernes como mecánico en Estados Unidos y los fines de semana llega a la calle sexta de Tijuana a "pasar el rato" y platicar sus penas pero de manera humorística; las situaciones que narra, así como el tono de sus palabras, están cargadas de humor. Coincido con Lipovetski cuando dice que "el Yo se convierte en el blanco privilegiado del humor[...] presentando a sí mismo y al espectador el espejo de su Yo devaluado. El Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas." Aseveración que se puede aplicar al personaje de este cuento. Ver. Guilles Lipovetski, *La era del vacío*, p. 145.

farmacias, hoteles, congaes, restaurantes y muchísimos lugares que venden artesanías²⁸.

Perspectiva que es compartida por el personaje de "Todos los barcos", del mismo libro, quien visita por primera vez un burdel instalado en la misma avenida: "Pero ahí estás, siguiendo a Steve porque es un regalo de cumpleaños, porque siempre había dicho Vas a ver, cuando cumplas dieciocho te voy a llevar a Tijuana. Pues sí: ocho y media, rumbo a la Avenida Revolución. Peregrinaje. Alrededor Las ofertas, el comercio: artesanías, cigarros, taxistas, señoras pidiendo limosnas con bebés amarrados a sus espaldas"²⁹.

Ambas visiones coinciden en sus apreciaciones cuando enumeran los edificios comerciales del lugar de manera objetiva. Se trata así de trazar una de las caras más conocidas de la zona comercial de Tijuana, localizada a todo lo largo de la avenida Revolución, por la que transita por lo general el turismo nacional y extranjero.

Tal vez el mejor ejemplo de la "fascinación del autor por su tierra"³⁰ se encuentra en el último libro de relatos *Instrucciones para cruzar la frontera*. En el texto, como en los libros anteriores, se perfilan diversas apreciaciones de este espacio geográfico, aunque instaladas con mayor intensidad en el límite material de ambos países. Aquí encontramos un gran mosaico situacional y vivencial de los personajes que se obstinan en cruzar el borde fronterizo a cualquier costo.

²⁸ "Sabaditos en la noche", en *Estrella de la calle sexta*, p. 21.

²⁹ "Todos los barcos", en *Ibid.*, p. 69.

³⁰ Miguel G. Rodríguez Lozano: "Desde la frontera: La narrativa de Luis Humberto Crosthwaite" en *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, p. 33.

En las "Recomendaciones", texto que abre el libro, encontramos a un narrador en segunda persona, que da su visión sobre el gran imán que para él es la frontera; lo hace desde una postura de alguna manera privilegiada porque tiene sus papeles en regla: "La verdad es que no vale la pena el ajetreo. Te lo dice quien confiesa haber cruzado la frontera unas mil seiscientos treinta y dos veces durante su vida, por trabajo, por ansiedad o por fastidio"³¹ .

A lo largo de este relato se percibe la ironía debido a que la voz narrativa, a través del discurso, se burla de aquellos requisitos burocráticos y excedidos que deben cubrirse para poder acceder a Estados Unidos. Hay que hacer un gran esfuerzo intelectual para no perder de vista que quien cruza la valla se encuentra en territorios ajenos; se debe tener gran paciencia ante las largas filas de espera; y por supuesto, mucha imaginación para salvar todas las situaciones que se presenten. Por todo ello, cruzar la frontera implica hacer uso de grandes habilidades: "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."³²

En "Muerte y esperanza en la frontera norte", el discurso narrativo se desarrolla en forma de noticias periodísticas, a través de las cuales se presentan las grandes tragedias que han sufrido innumerables emigrados a tratar de cruzar la frontera por diversas zonas estratégicas. Ahí la esperanza se transforma en muerte y por momentos las situaciones expuestas se antojan imposibles:

³¹ Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 11

ABRIL 4. DOMINGO DE PASCUA.

Primera plana, prensa mexicana: Ocho muertos de frío y dos ahogados al intentar cruzar un río. Treinta indocumentados muertos en lo que va del año. Mexicanos entre 28 y 31 años. Llevaban dos días de camino cuando los sorprendió la tormenta de nieve. Ayer rescataron otros cuarenta³³

[...]Nueve muertos la semana anterior, cinco este fin de semana. No solo mueren de frío. En época de calor son comunes las muertes por insolación³⁴.

En este relato, la frontera de Tijuana es uno de los pasos más concurridos por miles de personas desesperadas que intentan cruzar hacia Estados Unidos, aunque ello implique dar como pago la vida misma.

La Tijuana salvaje, violenta, llena de narcotraficantes y asesinatos cinematográficos también nos es presentada en cuentos con oraciones telegráficas como lo es "Mínima historia", en donde la trama de la historia, corre paralela con los corridos que dos sicarios escuchan por la radio; y "Todos los ángeles extraviados"³⁵; ahí, otro sicario hace un recuento de su vida, y evoca a la mujer de quien está enamorado, mientras tortura, junto con sus cómplices, a un hombre que acaban de secuestrar.

En su conjunto, creo que el espacio fronterizo de Tijuana es transmitido en los cuentos desde diversas miradas: la de los ciudadanos más antiguos, la gente que cruza hacia México en plan de diversión o negocios, hasta la de los emigrantes que van en busca del sueño americano. Ello permite al lector acercarse a este espacio a partir de distintos ángulos, con lo cual tiene frente a él

³³ Luis Humberto Crosthwaite, "Muerte y esperanza en la frontera norte", en *Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 48.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵ Estos dos cuentos, se afilian con facilidad a otras ficciones policíacas escritas en la frontera de Baja California norte. En el primer capítulo de este estudio, abordé algunos de Gabriel Trujillo Muñoz, y de Edgar Gómez Castellanos. Otros más, con el mismo contexto del narcotráfico, la violencia y la impunidad en la franja fronteriza, se encuentran reunidos en el libro *En la línea de fuego. Relatos Policiacos de Frontera*.

la diversidad que caracteriza a este lugar. Enseguida expongo mi segunda propuesta de fronteras, las metafóricas.

2.1.2 Fronteras metafóricas

La descripción física de la cerca metálica, una de las estructuras de la frontera de Tijuana, nos es dada a conocer en "Zapatistas en la playa". Si bien la mención de elementos físicos que le dan forma al espacio geográfico reiteran una y otra vez la división: un muro de metal, un faro, un obelisco, una plaza de toros, unos excusados, es a través del discurso donde se intenta disolver esta línea divisoria, en un esfuerzo por escapar a la realidad física e instalarse en una posibilidad diferente:

La playa se ubica donde se unen dos países y el océano más grande del mundo. Un muro de metal, divisorio, acaba o comienza su peregrinación cien metros mar adentro. A partir de ahí, el muro se extiende hacia el oriente, donde termina por convertirse en un gran río: comunión del hombre con la naturaleza. Muro y río taján al continente en dos partes³⁶.

El punto de confluencia, y disolución de la frontera, por lo menos en la imaginaria del narrador, se presenta en términos metafóricos. El artificio empleado es un elemento de la naturaleza: el mar; entre sus aguas, la barrera de metal lentamente se corroe por el golpe reiterativo de las olas que oscilan indiferentes entre uno y otro lado del muro, con lo que se van formando intersticios que permiten el libre paso de por lo menos una persona. Se trata entonces de

³⁶ Luis Humberto Crosthwaite, "Zapatistas en la playa", en *Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 127.

cruzar, aunque sea parcialmente, al otro lado para sentir que el muro ha sido derribado, y por lo tanto, que se le ha ganado la batalla: "Amarga y menospreciada, más que un símbolo, la mojonera es un recordatorio. Al acercarse a ella, el poderoso muro se convierte en un simple cerco. Un cerco por donde puede uno meter los dedos y sentir que ellos, al menos, tienen la posibilidad de traspasar los confines que marca la línea fronteriza"³⁷.

Si el único modo de disolver estos confines es desmontar su función como barrera, como muro de contención, entonces el narrador se refiere a ellos como "un simple cerco", un espacio que debe ser franqueado a como de lugar. De esta forma las anécdotas que se cuentan en "Zapatistas en la playa" en torno a este sitio, se convierten en manifestaciones simbólicas³⁸: una boda celebrada entre las barreras de metal, del lado mexicano la novia, y del lado norteamericano el novio; el cadáver de una ballena muerta "que decidió morir en México" porque el ambiente de este lado era festivo, en contraparte a la solitaria atmósfera de allá; y la muerte de un hombre, posiblemente arrastrado por remolinos submarinos, que bien podría ser un desobediente bañista norteamericano. Así, vida y muerte, soledad y compañía, se fusionan alrededor del muro metálico y acercan al lector a una visión de la frontera tijuana más que material, metafórica.

³⁷ *Ibid.*, 128.

³⁸ En este cuento, creo que la frontera de Tijuana, Baja California, se presta para representar simbólicamente la insubordinación de los actores de las escenas descritas. En "Zapatistas en la playa" la frontera es un muro levantado para impedir o refrenar la realización de un proyecto personal, lo que implica una actitud de reto por parte de quienes desean cruzarla. Incluso para aquellos seres que pasan hacia el lado mexicano, la frontera funciona como un gran contenedor de situaciones de las que se está huyendo, como es el caso de la ballena que escapa de la soledad y el aburrimiento. El símbolo, dice Chevalier, "deslinda y aúna: entraña las dos ideas de separación y de reunión; evoca una comunidad que ha estado dividida y que puede reformarse." Véase Jean Chevalier, *Diccionario o de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 22

La frontera como metáfora se encuentra presente en el cuento "Marcela y el rey caminan juntos por el paseo costero" del primer libro de cuentos de Crosthwaite, *Marcela y el rey*. El título condensa a los personajes, el lugar y el final del cuento, contado por un narrador extradiegético³⁹, que se autodefine como el relator de la historia y somete las acciones ya sea a un tiempo presente, o al pasado (analepsis). Esta manera de presentarse y presentar su narración es parte de un juego lúdico, el mismo que se percibe en el empleo de un lenguaje desenfadado, conciso y lleno de humor. Estructuralmente el cuento se encuentra dividido en cuatro partes; las dos primeras nos presentan el perfil psicológico de los protagonistas: "Ella tenía un gato, su único compañero, pero ahora está sola de nuevo"; "En la frontera es común encontrar a seres como Elvis. Vagabundos que a menudo, borrachos, rondan los parques, duermen sobre las bancas o se tiran junto a las licoreras esperando a que se los lleve la policía o el olvido"⁴⁰.

En la tercera parte Elvis y Marcela entablan una relación afectiva, y en el último capítulo ambos permanecen juntos a pesar de las circunstancias límites a las que son sometidos, pues la pareja decide cruzar la frontera ignorando que se ha desplegado todo un operativo policial para evitar que cumplan con su intención.

Esta ignorancia no procede de la falta de información de los protagonistas, sino a que ellos han creado una frontera metafórica, a la que accederán cuando crucen la línea divisoria entre México y Estados Unidos:

³⁹ El narrador extradiegético es aquel que no participa en los hechos que está narrando, aún cuando haga acto de presencia en la historia, como el narrador de este cuento, su manifestación no interfiere para nada en los acontecimientos, su evidente presencia es más bien, parte del juego lúdico que establece con el lector.

⁴⁰ "Marcela y el rey caminan juntos por el paseo costero", en *Marcela y el rey al fin juntos*, p. 17.

Así fue como ella, estando sin nada que hacer, decidió traspasar el famoso límite que llaman "La Frontera", conocido en otros lugares como la línea de crucechas dibujadas en todos los mapas y que nos enseñan a respetar en la primaria.
El Rey hizo lo mismo⁴¹.

A medida que la pareja se acerca al muro de concreto, se va alejando de su pasado lleno de soledad y comienza a acceder a un territorio inexistente para los demás. Por ello, cuando la patrulla fronteriza aparece, Elvis entona sus canciones. Las balas que los guardias les disparan no llegan a la pareja porque ésta, al cruzar la frontera geográfica, cruza también la frontera metafórica: "La gente tonta nunca comprendió que ni ellos ni sus pistolas existían para Marcela y el Rey, que eran, como la frontera, sólo cruces pequeñas en un mapa quemado hace mucho tiempo".⁴²

Aunque el final se presta a múltiples interpretaciones, yo propongo que los personajes se "salen" del cuento que resulta ser un viejo mapa en el que se quedan sus perseguidores y ellos, al trascender estas dos fronteras, la geográfica y la metafórica, emprenden una nueva vida en otro mundo posible, al que no pueden acceder los personajes que los persiguen.

Mi tercer proposición de fronteras se refiere a las psicológicas, las que estudio a continuación.

⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

2.1.3 Fronteras psicológicas:

En su artículo "El hombre y sus fronteras. Una visión filosófica"⁴³, Horst Matthai expone que desde siempre el hombre ha tenido necesidad de establecer fronteras para diferenciarse de "el otro". Estas fronteras, llamadas psicológicas, siempre han existido como "algo inmanente al individuo"⁴⁴ porque son inevitables para integrar la identidad de todo ser humano.

La distancia que crea esta forma de barrera interna se desplazó hacia muros externos, de tal modo que elementos naturales como los ríos o las montañas, luego los artificios físicos, creados por mano humana, fueron el punto de referencia establecidos para conformar la identificación con un grupo social. "Todas [las fronteras] ubicaban al hombre sólidamente en su ambiente, tanto humano como físico, con el cual se identificaba, ofreciéndole un sentido de seguridad, si bien retándole a su vez, a trascenderlas"⁴⁵. Este escenario persiste hasta nuestros días.

En la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite la presencia de la frontera física también se manifiesta en los territorios de la conciencia, esto es, en la psicología de los personajes, como una barrera. Esta situación implica una acción muy específica en los actores que afrontan el obstáculo: hay que cruzarlo. La operación, como veremos en algunos cuentos, tiene grandes consecuencias en los diferentes niveles del universo ficcional.

⁴³ Horst Matthai, "El hombre y sus fronteras: una visión filosófica", en *Memoria del Congreso Internacional sobre Fronteras en Iberoamérica ayer y hoy*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

Mediante el tratamiento estético de la frontera como elemento multifacético, el autor invita al receptor a cruzar a través de la lectura, además de las fronteras territoriales, los extremos pasionales y psicológicos de la condición humana:

Cuando yo hablo de la división entre países y nada más, sería como limitar algo. Estoy hablando de todas las fronteras entre seres humanos. Finalmente nuestras fronteras psicológicas siempre están ahí y siempre estamos buscando no cruzarlas. El corazón siempre está dividido entre un lado y otro, es una frontera que nos atraviesa, a veces es física, impalpable y de metal como la de México y Estados Unidos, pero a la vez nadie más que tú la puede tocar"⁴⁶.

"Existirá Raquel" se desprende del primer libro de cuentos de Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos*. En el mundo ficcional, el protagonista, un narrador homodiegético, -esto es, que cuenta la historia al mismo tiempo que participa en ella como actor principal-, crea un mundo interno en el que conversa dialógicamente consigo mismo aunque el lector no se da cuenta de ello hasta ya avanzada la lectura. El hombre, que es un solitario, se ha fabricado una mujer ideal con la que platica a lo largo de todo el relato, aunque sólo para él existe y es real. El personaje oscila constantemente entre el espacio interno, en el que convive con Raquel; y el externo, en el que todas las personas le dicen que Raquel no existe, que es producto de su imaginación:

¿Existirá Raquel?

Por qué la pregunta.

Porque hoy desperté con eso en la cabeza, haciéndome ruido como si fuera un clavo suelto en una caja, moviéndose de aquí para allá. Y no

⁴⁶ Mónica Maristain, entrevista: "Luis Humberto, o las letras del norte. Vivir la frontera", en *Día siete*, p. 44.

es grato. Es como una soledad entre signos de interrogación una duda extraña que le encantaría a Raquel si se la contara⁴⁷.

Otro ejemplo en donde se encuentra la frontera psicológica, es “La silla vacía”, noveno relato del libro *Instrucciones para cruzar la frontera*. En este cuento, construido solamente por diálogos, presenciamos que las fronteras psicológicas del personaje transitan de un lugar a otro, lo cual da como resultado un desdoblamiento emotivo, esto es, la aparición de un “otro”, que también podríamos definir como su conciencia:

Zzz: Ya lo sabes. Te conozco desde hace años, desde la infancia. Tengo una memoria 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 conocía otra⁴⁸.

A medida que sigue el relato, el lector se entera que el personaje ZZZ funge como un psicoanalista, y que la silla se encuentra ocupada por ese “otro yo” al que se refiere como AAA, que es con quien mantiene su conversación. En un momento dado, “el otro” (AAA) lo insta a que ocupe su lugar y así emerge una tercera voz, la de FNT, de tal manera que al final el lector no sabe de qué lado está la realidad de los personajes.

Mi última propuesta interpretativa en torno a las fronteras, es la tipográfica, misma que analizaré en el siguiente punto.

⁴⁷ Luis Humberto Crosthwaite, “¿Existirá Raquel?”, en *Marcela y el rey al fin juntos*, p. 39.

⁴⁸ Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 82.

2.1.4 Frontera tipográfica

En 1997 "La fila" fue publicado en La jornada Semanal⁴⁹, y apareció en dos antologías, *Las horas y las hordas*⁵⁰, compilada por Julio Ortega, y *Dispersión multitudinaria*⁵¹, reunida por Leonardo da Jandra y Roberto Max. Poco después, en el 2002, se publica en el último libro de cuentos de Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*⁵².

Uno de los elementos que más llama la atención de este cuento, es que en el cuerpo del mismo, encontramos una señalización, consistente en una línea gruesa de color negro que atraviesa horizontalmente la penúltima hoja del texto, a la que daré el nombre de frontera tipográfica⁵³.

La anécdota de "La fila" gira alrededor de un personaje, quien en primera persona deja fluir su conciencia y muestra al lector la situación límite a la que llega al estar instalado, por horas, en una larga fila para cruzar la frontera norte rumbo a los Estados Unidos. Su discurso deja ver que es un hombre neurótico, agresivo, que considera el cruce fronterizo como una afrenta personal. Ante su impotencia, descarga su furia contra los automovilistas vecinos (acciones agresivas que ocurren solamente en el espacio de su mente, en su frontera psicológica). Cuando llega a la garita y debe mostrar el pasaporte, hay una línea tipográfica, negra, en la hoja del texto. Ello indica al lector que está, junto con el personaje, frente a una barrera que divide. Esta es una alegoría de la frontera como muro que separa pero

⁴⁹ *La jornada semanal*, abril 6, 1997, p. 3.

⁵⁰ *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas.*

⁵¹ *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana del fin de milenio.*

⁵² Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera.*

⁵³ Para este estudio, considero que todos los caracteres y su disposición, que se encuentran impresos en un texto, son elementos tipográficos.

que también permite, si el lector desea continuar, acceder a otro lugar, otro tiempo, otra emoción.

El personaje (en segunda persona), se dirige al lector y lo invita a entrar a los ojos del guardián que debe revisar el pasaporte. En el interior de este órgano ocular, el protagonista se traslada a otra situación, en total contraste con la anterior: está situado cómodamente en su casa que tiene junto al mar, y sale plácidamente a la playa para refrescarse en compañía de su mujer.

El guardián es rubio, tiene los ojos verdes. -where are you going?- me pregunta.
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 esas ventanas podrás ver el interior de esa casa
Fíjate bien
¿Puedes mirarme?⁵⁴

La frontera tipográfica aquí expuesta tiene dos funciones: es una señal que obliga al lector a detener su lectura y a preguntarse qué hace una barrera atravesada en el texto en el momento de más tensión emotiva; por otro lado, la misma línea es un artificio, que cuando ha sido cruzado por la vista, le permite al receptor internarse a un estado emotivo del personaje, totalmente opuesto al del principio.

Como he intentado mostrar con los ejemplos anteriores, la frontera de Luis Humberto Crosthwaite, se presenta como un gran mosaico, con múltiples caras,

⁵⁴ Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*, p.20.

que si por momentos se encuentran seccionadas, también están íntimamente imbricadas.

Con la propuesta estética de Luis Humberto Crosthwaite, la frontera como mosaico fronterizo, queda abierta la invitación al lector para que éste cruce todas las fronteras que se le presenten en el texto, pues para ello fueron creadas: "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"⁵⁵.

Con la anterior reflexión concluyo mi análisis acerca del primer aspecto manifestado en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite, el mosaico fronterizo; ahora me adentraré en el segundo rasgo más destacado de su producción, lo lúdico.

2.2 LO LÚDICO A TRAVÉS DEL HUMOR, LA IRONÍA, LA PARODIA, Y LA INTERTEXTUALIDAD.

El segundo aspecto que deseo abordar en este capítulo, es el de lo lúdico, pues a lo largo de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite lo encontramos como un rasgo fundamental. El juego como táctica narrativa, se vale de la ironía, la parodia, y la intertextualidad, para desplegar un mundo "otro" del que conocemos, un mundo subvertido que resignifica el entorno dentro del cual nos desenvolvemos cotidianamente. Conjuntamente, estos discursos llevan implícitos en su desarrollo,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

el humor, como un instrumento clave para criticar y transgredir el entorno social y cultural que rodea a los personajes.

Estos elementos, íntimamente cohesionados, invitan a una lectura no sólo recreativa, también ingeniosa porque el lector debe utilizar sus referentes para activar los juegos narrativos que se le presentan y con ello, entrar al juego del distanciamiento, necesario para separar y comparar el mundo oficial con el que se le propone. Bajo este contrato de inteligibilidad, el receptor reconoce a los protagonistas o las circunstancias de los pasajes de la historia oficial de nuestro país, que son puestos con gran humor y comicidad, en escena: Juan Escutia y Benito Juárez; la batalla del castillo de Chapultepec; o bien encuentra resignificados algunos íconos de la religión católica como son, la virgen de Guadalupe o el rito sagrado de la misa.

2.2.1 “Where have you gone, Juan Escutia”. La historia oficial en contraflujo

Esta narración nos presenta una situación paródica e irónica del niño héroe Juan Escutia, personaje que pertenece a un sitio histórico serio, oficial, e institucional en las páginas de nuestra historia. La voz narrativa cuenta con la complicidad del receptor, para que éste reconozca ciertos pasajes de la historia de México, y del personaje al que hace referencia en su relato. Para ello, el subterfugio de la intertextualidad es importante, ya que este fenómeno apela “al conocimiento que

tengan los participantes, en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él”⁵⁶.

En el cuento “Where have you gone, Juan Escutia”, concurrimos a un ambiente paródico principalmente por dos motivos que a su vez se encuentran imbricados a lo largo de la narración: el primero convoca un diluvio de remisiones intertextuales que dan cuenta de ambientes, épocas y personajes discordantes entre sí. El segundo, que se establece desde el juego con la ortografía del nombre del protagonista, se refiere burlescamente a la vida del cadete Juan Escutia, antes de que se le considerara oficialmente un héroe nacional, ya que, como lo mencioné durante el primer capítulo, una de las funciones de la parodia es provocar en el lector, efectos cómicos, ridículos o denigrantes.

La intertextualidad en este cuento extiende su red de tejidos por medio de alusiones directas e indirectas de registros musicales, sociales, culturales, históricos y cinematográficos⁵⁷ pertenecientes a distintos contextos y épocas:

Detrás del cantinero patriótico están acomodadas varias botellas y arribita un cuadro que limpia cada mañana: la imagen del Castillo de Chapultepec y seis caras uniformadas. El apellido del cantinero podría ser De la Barrera, Márquez, Suárez, Montes de Oca, Melgar o Escutia*. No importa. El moreno escupe. Bobby (o sea Clint) pide unas *beers* mientras que las gorditas de siempre deciden acercarse!

“vende caro tu amor, aventurera” cantaría
don Pedro Vargas y Ninón Sevilla⁵⁸.

⁵⁶ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 38.

⁵⁷ En donde claramente se nota la fusión de las culturas hegemónica y popular. La cultura hegemónica, a la que pertenece la historia oficial, aquí es puesta en tela de juicio a través de la otra cultura.

⁵⁸ Luis Humberto Crosthwaite, “Where have you gone, Juan Escutia”, en *Marcela y el rey al fin juntos*, p. 29.

El asterisco que se encuentra en la parte superior del último nombre de los niños héroes, lleva al lector a una nota al pie de la página, en donde el autor habla de su infancia, cuando coleccionaba estampas en un álbum histórico, que contenía "Aldamas, Maximilianos y Obregones pero nada de Escutias". Enseguida alude este hecho al gobierno de Echeverría o a una conjura de la CIA. La mención de Clint, se refiere al actor Clint Easwort quien, bajo la dirección de Sergio Leone, protagonizó en 1967 una de las películas más clásicas del Oeste, *El bueno, el malo y el feo*, cinta que también es parodiada en la narración.

En el entramado narrativo se transgrede la historia oficial de la batalla del 13 de septiembre de 1848, en la que intervinieron los niños héroes para resguardar el Castillo de Chapultepec de la invasión norteamericana. De acuerdo con el discurso oficial, en ese año, los invasores estadounidenses tomaron por asalto el Colegio Militar, cuyas instalaciones se encontraban en el castillo de Chapultepec; los alumnos, cuyas edades oscilaban entre los trece y dieciocho años, defendieron con gran valentía su escuela. Como reconocimiento a su valor, seis jovencitos muertos en batalla fueron proclamados Niños Héroes. En "Where have you gone, Juan Escutia" este pasaje histórico es parodiado al presentar a uno de sus protagonistas, Juan Escutia, interviniendo en la batalla no por valentía, sino por una fatal coincidencia del destino:

Juan Escutia a los trece años, no quería entrar al Colegio Militar. Era una escuela fea, grandota, en un cerro muy alto. Deseaba ser un niño normal como sus compañeros de primaria. Abogado, contador, lo que sea. Vivir en una casa con cocina integral y baño de tina. Casarse con una güerita, tener un par de hijos y sentirse como multimillonario en el

Fraccionamiento Chapultepec. Pero había que comprender: su papá ya tenía pagada la colegiatura. Ni modo⁵⁹.

La función del fragmento anterior es advertir el perfil psicológico del personaje: ingresó a esa escuela en contra de su voluntad, sus ideales estaban más en consonancia con bienes materiales, deseaba casarse con una mujer cuyo color de piel fuera diferente a la tez morena. Todos estos elementos descriptivos acerca del personaje van en contraflujo con la idea general que de un héroe se tiene: sabe lo que quiere, lucha por sus ideales, los bienes materiales les son indiferentes, tiene preferencia por lo nacional. Con las características mencionadas, el narrador parodia no solamente al héroe sino a los hechos que acontecieron en la fecha indicada. La parodia, como un elemento ambivalente, es un procedimiento que consiste en "una suerte de espejos convexos y cóncavos⁶⁰" que distorsionan las imágenes cuando las percibimos. En el caso del ejemplo arriba citado, se parodia e imita burlescamente, la vida de Juan Escutia, figura central de la batalla del castillo de Chapultepec, lo cual permite precisamente esa desviación.

En el anterior pasaje, también se advierte la presencia del humor, ya que las características e ideales del héroe resultan risibles. De esta manera, el humor actúa como crítica social a las instancias históricas oficiales, que divulgan la figura de héroes glorificados, a través de cantos patrióticos y eventos conmemorativos para perpetuar su imagen. Detrás de sus discursos estrambóticos, se encuentran una serie de situaciones adversas para el pueblo mexicano; los niños héroes

⁵⁹ Luis Humberto Crosthwaite, "Where have you gone, Juan Escutia", en *Marcela y el rey al fin juntos*, p. 36.

⁶⁰ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 179.

fueron derrotados, su muerte resultó inútil, y México perdió más de la mitad de su territorio. Este pasado histórico es doloroso, así que el discurso narrativo lo desdramatiza por la vía humorística.

La estructura del cuento está dispuesta como cajas chinas, de resonancia o *mise en abisme*: dentro de una historia se encuentra otra y dentro de la otra, otra más. Cada historia se halla dentro de un marco que la separa de la narración principal, la de los tres amigos norteamericanos que acuden a una cantina en México. Esta organización permite el cruce de diferentes anécdotas que en apariencia no tienen relación entre sí; por ejemplo, la vida de Lorenzo de Monteclaro, cuya canción se encuentra como fondo musical en la cantina donde suceden las acciones:

Desde la rocola, Lencho de Monteclaro cede paso a Los Cadetes de Linares[...]

Lorenzo de Monteclaro tuvo una niñez triste. Su padre quería verlo estudiar y convertirse en veterinario zootecnista. A los 13 años el niño huyó de su casa para ir a hacer aquello que su destino le señalaba: ser un famoso intérprete de música norteña⁶¹.

El cruce de personajes que pertenecen a diferentes épocas y códigos sociales, crea un aparente caos, no obstante hay un elemento de unión entre ellos, la remisión en cada historia al número trece: el trece es la fecha en que sucedieron los hechos del asalto al castillo de Chapultepec; los trece años del autor, época en que se enteró, merced a su profesor de Historia, que los niños héroes perdieron esa batalla, misma edad en que son presentados los demás

⁶¹ Luis Humberto Crosthwaite, "Where have you gone, Juan escutia", en *Marcela y el rey al fin juntos*, p. 30

personajes, Juan Escutia, Bobby, Jesús, Jackson, Lorenzo de Monteclaro, la prostituta, el cantinero, como el momento crucial en que fueron decididos sus destinos:

Nota del autor:

El 13 de septiembre nunca fue importante para el grupo B. Era una fecha como cualquier otra. Nos ponían de pie por estatura y todos formaditos entonábamos el *ciña oh patria* de la misma manera.

En la secundaria sólo hubo un cambio, radical para nuestros oídos. Uno de los maestros de historia, el más despiadado, nos puso frente a frente con la realidad (ah, ¿qué no lo sabían?): los niños héroes fueron derrotados en aquella famosa batalla, los gringos los hicieron caca⁶².

Se puede notar en este párrafo además, que el narrador mantiene una postura irónica, con respecto a la fecha del 13 de septiembre. Su conmemoración carece totalmente de significación para los estudiantes aunque una de las finalidades de los programas educativos de educación básica es perpetuar la memoria de los héroes. Se le resta importancia a uno de nuestros mayores símbolos patrios, el Himno Nacional, porque se le menciona a través de sus versos; con la sinécdoque en vez del nombre, se desactiva la importancia cívica del canto.

La mención de un elemento “‘inferior’ material y corporal”⁶³, como lo son los deshechos fecales, permite al narrador hacer burla de la historia y sus actores de manera alegre. Como lo anoté párrafos atrás, bajo este humor, subyace la crítica hacia las instituciones y los discursos maniqueos.

⁶² *Ibid.*, p. 25.

⁶³ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 83.

Con todos estos componentes narrativos, el mundo parodiado renueva la visión del mundo oficial porque se le presenta en su modalidad humorística. Lo serio ata a costumbres, deberes y comportamientos mientras el humor nos libera de estas conductas.

Otro vaso comunicante que unifica las historias presentadas en el cuento, es el hecho de que cada una de ellas, con la excepción de la de Lorenzo de Monteclaro, nos muestra personajes fracasados, que nunca pudieron realizar sus sueños. Por ejemplo, la historia de la prostituta que se encuentra en el burdel al que acuden los tres amigos norteamericanos Bobby, Winfield, y Jackson:

La niña gorda siempre quiso casarse con el tendero de la Botica San Martín de Porres (era tan guapo, tan fuerte, tan Pedro Infante) pero a su papá se le ocurrió morir cuando ella tenía 13 años, así que tuvo que ayudar con los gastos de la familia⁶⁴.

A través del análisis de las unidades manifestadas en el cuento "Where have you gone, Juan Escutia", notamos la gran gama de discursos que se encuentran articulando el conjunto del texto. Ello permite que exista, a pesar de la diversidad de contextos a los que la intertextualidad nos remite, cierta armonía, lograda por los recursos que emplea el narrador para contarnos las historias. La consonancia entre los distintos códigos también funciona porque el elemento lúdico ciñe todo este mundo ficcional.

⁶⁴ Luis Humberto Crosthwaite, "Where have you gone, Juan Escutia", en *Marcela y el rey al fin juntos*, p.31.

Continuamos con la interpretación de otro cuento, "Blues presidenciales", del tercer libro de Luis Humberto Crosthwaite. Como en "Where have you gone, Juan Escutia", el protagonista de la diégesis pertenece a la historia oficial de nuestro país.

2.2.2 "Blues presidenciales"

"Blues presidenciales"⁶⁵ nos refiere la historia de Luis Humberto, joven a punto de cumplir treinta años, quien, después de publicar un libro de cuentos sin mucho éxito, se traslada a vivir a Zacatecas. Ahí se lanza como candidato a la presidencia de la República y gana las elecciones sin mayor problema. Después de la reelección, comienza a publicar sus narraciones en revistas y periódicos, y pese a los logros obtenidos, extraña su antigua vida.

En este cuento, con una trama de aparente simplicidad, coexisten dos historias que corren paralelas y entrelazadas en la narración; son las escenas de la vida ficcionalizada del autor Luis Humberto Crosthwaite, y de uno de los presidentes más importantes que ha tenido México, Benito Juárez. Con lo que "Blues presidenciales" se torna: a) autobiográfico, porque la información que va dando el narrador es fácilmente rastreable y atribuible al autor, desde el nombre, la fecha y lugar de su nacimiento, su actividad literaria, y hasta algunos rasgos de su aspecto físico; b) metaficcional, no sólo porque el propio escritor es el personaje de la trama, también porque hace una reflexión alrededor de las

⁶⁵ Luis Humberto Crosthwaite, "Blues presidenciales", en *No quiero escribir, no quiero*.

condiciones en que una obra literaria puede ser publicada; c) paródico, en el sentido en que algunas imágenes memorables del mandato de Benito Juárez, son ridiculizadas al traerlas al texto e insertarlas en la vida de Luis Humberto, en tiempo y espacio diegéticos distintos.

A través de esta subversión de la historia oficial de la vida de Benito Juárez, que es activada cuando dos situaciones vivenciales ajenas entre sí se entrelazan y complementan, se propone un mundo al revés, en contrasentido con el ya establecido. En la trama, se renueva este mundo, revitalizándolo a través de una mirada diferente.

El nombre de Benito Juárez no figura en la narración, no obstante los artificios para reconocerlo en el texto, se presentan a través de numerosas huellas textuales que enlazan su vida con la de Luis Humberto Crosthwaite. La primera es la dedicatoria dirigida "Al viejo B.J. in memoriam" con lo que se intuye, al final de la lectura, que esas iniciales corresponden al nombre del antiguo presidente. En seguida se explicita la queja de la edad del personaje, quien, en primera persona narra algunos aspectos de su vida:

Yo soy ese pobre tipo, mi nombre es Luis Humberto y ésta es mi historia:

Nací un 28 de febrero del año de gracia de mil novecientos sesenta y dos, en un pobre jacalón.

Huérfano desde muy chico, comencé a vivir en casa de mi tío. Yo cuidaba sus ovejas, fabricaba flautas de carrizo y jugaba dándome volteretas por los barrancos⁶⁶.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

Los primeros párrafos del fragmento corresponden a los datos personales del autor; la referencia final del segundo, el nacimiento en un humilde jacal, se enlaza con la historia de Benito Juárez; y junto al tercer párrafo, conforma uno de los episodios más conocidos de su vida. Estas anécdotas se distribuyen aún a través de los libros de texto del nivel básico.

Las referencias que invocan a Benito Juárez se van juntando en la medida que la narración avanza: "Ya en edad de ir a la escuela, me trasladé a la capital del estado y a manos de un viejo sacerdote que cada noche me castigaba con dolorosos actos de contrición"⁶⁷.

Como es sabido, la esposa de Benito Juárez se llamaba Margarita Maza de Juárez; el mismo nombre tiene la novia de Luis Humberto: "Magui fue la muchacha de ojos grandes que me enseñó a distinguir y escuchar el mérito del ídolo Pedro Infante"⁶⁸. Más adelante la historia de Luis Humberto toma el relevo: "En fin: extraño a mis amigos desde que vivo en Zacatecas. La casa junto al mar donde nos emborrachábamos escuchando a los Rolling Stones"⁶⁹.

En este ambiente musical, se deja entrever la crítica hacia ciertos aspectos sociales que corresponden al entorno del escritor, quien ya es presidente y comienza a reformar algunas leyes: "No se hizo lo del aborto porque nuestro país todavía vive un retraso medieval." Momentos que se imbrican con las acciones más representativas del ejercicio presidencial de Benito Juárez: "Detuve una invasión extranjera. Me reelegí."

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

Las nostalgias del personaje Luis Humberto, corresponden al perfil emotivo del autor: "Extraño las lecturas, extraño a mis amigos, extraño el mambo, qué rico mambo." Mientras las funciones de mando pertenecen a Benito Juárez: "Durante una de mis depresiones más fuertes; intenté vender la Baja California y hacer un paso perpetuo para los marines a través del Istmo de Tehuantepec." En cuanto a la reflexión en torno al mundo editorial, el personaje Luis Humberto se queja:

Ahora, en Zacatecas, mis textos aparecen por primera vez en revistas y periódicos.
No es lo mismo.
Nadie puede asegurar si me publican por la calidad de mi obra o por mi status presidencial.
Voy a lecturas.
Empecé a escribir una novela.
No es lo mismo⁷⁰.

Esto conlleva una crítica a los usos y costumbres, soterrados oficialmente, acerca de una de las maneras en que se relacionan los escritores con el mercado editorial para que éste publique y distribuya su obra. Reflexión que hunde más en su nostalgia al presidente reelegido, que también recuerda a su antiguo amor, Margarita, y a su tierra natal: "Sus ojos resplandecen en mi memoria como ese último segundo en Playas de Tijuana cuando el sol se hunde en el mar"⁷¹.

El mundo que ha sido implantado en "Blues presidenciales", es una crítica paródica del periodo gubernamental de Benito Juárez, y tiene como objeto renovar la visión pública que de este personaje se tiene; se trata de "deconstruir la fábula del humilde pastorcito que logró alcanzar la presidencia del país, para convertirlo de esta manera en un personaje de carne y hueso; tal vez mucho más humano y

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹ *Idem.*

menos erigido en monumento de sí mismo⁷². También los aspectos de la vida del autor se ironizan al colocar el transcurso de su propia historia sobre una vida ya pasada, concluida; en tanto que la propia, la del personaje Luis Humberto, queda fragmentada entre un pasado más feliz, y un presente nada regocijante.

En esta historia, existe una burla de la propia desgracia de no saber a ciencia cierta por qué le publican al personaje, y de haber abandonado su vida pasada para ocupar la presente, en la que ha obtenido éxito y reconocimiento, pero no felicidad. Con ello tenemos que el ambiente festivo de "Blues presidenciales" pretende desdramatizar acontecimientos oficiales y personales a través del humor.

2.2.3 Lectura iconotextual del cuento "Y me dice que no, y le digo que sí"

Uno de los aspectos más interesantes del libro de cuentos del Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*⁷³, es la presencia de imágenes visuales que anteceden cada relato, con la excepción de las "Recomendaciones", primer texto que funciona como especie de prólogo, y de "Zapatistas en la playa", relato que cierra el libro.

Cuando un texto verbal se hace acompañar de una imagen, o una imagen se acompaña de un texto verbal, estamos frente a un fenómeno estético llamado iconicidad. "By iconotext I mean the use of (by way of reference or allusion, in an

⁷² Humberto Felix Berumen, *Texturas. Ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*, p. 122.

⁷³ Luis Humberto Crosthwaite, *Instrucciones para cruzar la frontera*.

explicit or implicit way) an image in a text or viceversa”⁷⁴ De acuerdo con esta definición, la iconocidad consiste en la presencia de dos medios de representación que pertenecen a códigos diferentes como son el visual y el verbal, y que corren paralelos en el discurso general que se le presenta al lector, pues uno complementa a otro.

La presencia de imágenes plásticas dispuestas en los nueve relatos del libro *Instrucciones para cruzar la frontera* propone un posible antecedente de lo que tratará cada cuento si es lector se encuentra ante él por primera vez. En una segunda lectura las imágenes funcionan como su resumen visual. Por ello su disposición en el cuerpo textual es intencional y trae consigo consecuencias interpretativas, orientaciones de lectura, ya que en cada hoja en que se encuentran está igualmente el título del cuento al que preceden y que de alguna manera predeterminan.

El caso que desde mi punto de vista es un excelente ejemplo, es el del cuento “Y me dice que no y le digo que sí”. La siguiente, es la imagen que antecede al cuento:

⁷⁴ Peter Wagner, “Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality-The Estate of the Art” en *Texts-Iconotexts. Essays of Ekphrasis and Intermediality*, p. 15.

Y le digo que no.
y me dice que sí



Aquí la figura visual, el icono, consiste en una especie de ventana rectangular que contiene un tronco femenino con los brazos flexionados y cuyas manos se tocan a través de la unión de las palmas; éstas descansan ligeramente sobre los pechos desnudos. Detrás de esta figura troncal se encuentran trazos negros irregulares, puestos de manera horizontal sobre un fondo blanco que está limitado por tres ondas que junto a los trazos representan el resplandor celestial que poseen santos y deidades. La imagen está colocada hacia la derecha, y el lado izquierdo contrasta por su color negro. En su conjunto, el lector puede apreciar que está ante una figura icónica que tiene como referente inmediato la imagen guadalupana. De esta manera, sin leer el texto, el receptor puede plantearse fácilmente la hipótesis de que el cuento establecerá lazos comunicantes con ciertos aspectos de orden religioso encaminados hacia la presencia de la figura femenina central de la religión católica, que es la virgen de Guadalupe⁷⁵. Así, el icono cumple con la tarea de predeterminación de la lectura.

⁷⁵ En el apartado llamado " Los hijos de la Malinche", del libro de ensayos *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz reconoce que "No es un secreto para nadie que el catolicismo mexicano se concentra en el culto a la Virgen de Guadalupe". Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 76.

Contiguo a esta imagen se encuentra el cuerpo del cuento, que es circular pues la misma escena abre y cierra la historia: "Morrita, miro la ventana esperando que regreses, no regresas, día y noche y nada, no regresas, quisiera, cómo decirte, volverte a ver, pero no regresas y yo espero y espero"⁷⁶.

Estamos ante un narrador homodiegético que evoca a la mujer a la que acaba de conocer en la calle y de la que se ha enamorado. Al convocarla, se dirige a ella. A través de este mecanismo narrativo es que seguimos la historia desde que la vio por primera vez en una calle citadina. Él se queda prendado de su belleza, la sigue y ella al darse cuenta le reclama y se aleja; en ese momento surge el milagro, la figura de la joven se ha estampado en la tilma que lleva puesta su nuevo enamorado: "aquí estás en la tilma, mira, la tilma, no te he visto, no te he vuelto a ver, pero en la tilma, ¿me entiendes?, estampada en la tilma, morrita, al principio me asusté, fue como magia, un momento no estabas, otro momento sí"⁷⁷.

Sorprendido, el personaje se dirige al templo en busca del obispo que confirme el milagro pero éste cree que el joven ha pintado la imagen: "es una morrita mirándome, mirándote, estás loco, me dice, no, le digo, sí, me dice, ese dibujo es tuyo, tú lo pintaste, y le digo que no, y me dice que sí, yo no sé pintar, obispo, no me chingues, es la morrita"⁷⁸. Discuten y se van a los golpes. Llega la policía y llevan a la comandancia al muchacho. Cuando intentan quitarle su tilma, ésta se rompe en dos partes. El joven intuye que ambos pedazos han sido repartidos entre los policías y el obispo quien tal vez presente como suyo el

⁷⁶ Luis Humberto Crosthwaite, "Y me dice que no y le digo que sí", en *Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 73.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁸ *Idem.*

prodigio de la imagen. Cuando lo liberan, echa a caminar por las calles con una tima nueva en espera de un segundo milagro, de una segunda aparición de la mujer en su vida y su lienzo.

Al finalizar la lectura del cuento, los lazos de contacto entre la imagen visual y la historia narrada alcanzan plena significación. Por otro lado, estamos en el cuerpo de la ficción ante dos historias, el mito de la aparición de la virgen de Guadalupe a San Diego, que funciona como hipotexto o texto primario, y la resignificación de este mito en el desarrollo de la historia en la que al personaje anónimo se le "aparece" una mujer que es motivo también de culto más bien amoroso que religioso.

En "Y me dice que no y le digo que sí" estamos presenciando desde el título, dos interpretaciones distintas de un mundo y con ello, la posibilidad de un mundo "otro" a partir de uno ya establecido por el consenso cultural de un pueblo y época específicos. El mundo paródico implica la presencia de su equivalente contrario pues solo a través de su referente se le puede subvertir; sólo se puede encontrar el reverso, en el anverso de un objeto. La visión e interpretación del personaje del cuento no coincide con la de la gente que lo rodea, quien lo tacha de loco. Ellos no creen en milagros, él sí.

En el interior de la historia, el punto de contacto entre dos mundos, el del mito guadalupano y el de la historia, puestos en escena a través de la narración, son varios: los dos personajes anónimos del cuento equivalen a la virgen de Guadalupe y a San Diego, la aparición de la deidad al solitario que camina por las ruidosas calles ciudadanas entra en concordancia con la aparición de la virgen al indígena en un solitario paraje del cerro del Tepeyac; y la revelación del milagro,

que es el nivel de contacto más intenso entre ambos mundos, se incrusta la imagen en la tilma tanto de Juan Diego como del protagonista del cuento. A este respecto mucho ayuda al receptor evocar algunas imágenes que representan el acontecimiento de la aparición de la virgen al indígena, y que se desprenden del códice Escalada. En esa imagen se puede notar a sus pies la figura de San Diego que extiende su tilma ofreciéndole rosas. El mito guadalupano afirma que después de este acto, la imagen de la virgen se estampó en ese atuendo, y esa fue la prueba que el indígena llevó al obispo Fray Juan de Zumárraga que acepta, con cierta renuencia, el milagro. La tilma o ayate hecho a base de fibra de maguey, en el que se encuentra estampada la figura o retrato de la virgen morena, se encuentra en el santuario de La Villa, dedicado a ella.

El anterior pasaje es otro punto de contacto entre los universos mítico y narrativo porque el protagonista, después del milagro, se encamina a la iglesia para avisarle al obispo acerca de este acontecimiento. El religioso, como su predecesor, no le cree y lo corre del templo. La reacción del personaje es diferente a la de san Diego porque se enfurece y ataca al obispo quien lo manda arrestar. Es a partir de este momento en donde los dos mundos toman destinos diferentes; a Juan Diego terminan por reconocerle el milagro mientras al personaje lo golpean, le rompen la tilma y se la quitan. Nuevamente es lanzado a la calle que recorrerá con la ilusión de volverse a encontrar con su enamorada. La imagen de la joven-virgen de Guadalupe, que existe en ambos universos, el del mito y el de la ficción, evoca otro objeto que circula culturalmente en el mundo del lector. Estamos ante una ecrasis referencial que es, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel una representación verbal de un objeto plástico, visual que "tiene una existencia

material autónoma⁷⁹ fácilmente rastreable por el receptor de este cuento. En su conjunto, la relación iconotextual y la ecfraasis remiten a una "operación esencialmente intertextual"⁸⁰ que es activada exclusivamente por el lector que en el caso de este cuento, tiene múltiples huellas que acercan y conectan su mundo con el mundo ficcional que se le propone.

Considero que uno de los aciertos de la crítica al mito católico de la madre de los mexicanos, como es conocida la virgen de Guadalupe, a través del replanteamiento de su historia, es precisamente la desacralización de esta figura cuando se le erotiza. La erotización se establece en el ícono del tronco desnudo de la virgen de Guadalupe, y en la historia que muestra que el hombre ha quedado enamorado de ella, no porque es la madre de Dios, sino porque es hermosa: "quiero regresar, quiero mirarte otra vez, delgadita, espigada, eres mejor que un poste, en la noche, das luz, y yo puedo mirar mejor, sin lentes, mirar mejor por la luz de tu caminar en mis pensamientos"⁸¹.

La condición emotiva del enamorado de la virgen de Guadalupe, implica una subversión, ya que la virgen de Guadalupe no sólo es patrona de México, sino también de Tijuana, como lo constata la iglesia dedicada a ella; con ello se implanta en este cuento una abierta provocación a la religión católica mexicana, al aludir a uno de sus constituyentes de adoración más venerados.

⁷⁹ Luz Aurora Pimentel "Ecfraasis y lecturas iconotextuales", en Poligrafías. Revista de Literatura Comparada. IV, p. 207.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 206.

⁸¹ Luis Humberto Crosthwaite, "Y me dice que no y le digo que sí", en *Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 73.

El personaje espera el retorno de esta nueva virgen no como una promesa para la salvación de su alma o para consolar sus penas terrenales⁸², sino para cubrir su expectativas de hombre enamorado que son las de ver el objeto de su deseo, de su pasión amorosa. El volver a conseguir la imagen de la amada en la tilma es una inquietud fetichista, pues el fetiche de alguna manera sustituye la presencia de la mujer. Así se cierra el círculo de la subversión al modelo icónico de la virgen de Guadalupe en el cuento "Y me dice que no y le digo que sí", pues como ser erotizado, esta virgen contemporánea inquieta y exagera las pasiones del protagonista.

2.2.4 Liturgia subversiva en "Misa fronteriza"

El humor, que se halla en algunos textos ficcionales, involucra procedimientos de irreverencia hacia los códigos culturales, generalmente hegemónicos, que circulan en una cotidianeidad social. Esta irreverencia queda establecida, como ya lo vimos en "Y me dice que no y le digo que sí", cuando esos códigos se alteran y se propone una mirada diferente, cuando no contraria, del mundo circundante. Con esta finalidad Luis Humberto Crosthwaite utiliza como estrategia compositiva situaciones paródicas de textos religiosos, para darles una nueva significación en el contradiscurso.⁸³

⁸² Como refugio de los desamparados, "Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones". Paz, *op. cit.*, p. 77.

⁸³ Si en su poema "Misa negra", José Juan Tablada hace de este rito sacro, un acto sexual altamente erótico, Crosthwaite lo convierte en una crítica mordaz de la situación política y social que se vive en la frontera norte

En su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Mijail Bajtin afirma que desde la antigüedad existían liturgias paródicas que “estaban llenas de imitaciones de los diversos textos religiosos, plegarias, sentencias, proverbios y alusiones a santos y mártires”⁸⁴.

En el texto “Misa fronteriza”⁸⁵, dividido en quince capítulos, encontramos que uno de los ritos más sagrados de la religión católica, la misa⁸⁶, es parodiado con gran humor, a lo largo de toda la lectura. Con lo que el texto se torna subversivo e irreverente.

La parodia que el autor entreteje con respecto al ritual de la misa católica, no se apega fielmente al desarrollo de la misma; sin embargo, retoma de ella los momentos más relevantes como son el saludo, que consiste en hacer la señal de la cruz sobre el rostro y pecho, el Acto Penitencial dentro del cual se exclama el Credo; y la Liturgia de la Palabra, momento en el que se hacen las lecturas de los pasajes bíblicos acerca de la vida de Jesucristo. A continuación expongo algunos de los juegos paródicos con los que está armada la narración. Provocación

La religión católica es sustituida en el texto “Misa fronteriza”, por la religión de la frontera, “Confieso ante ustedes que mi religión es la frontera”⁸⁷, en la que también impera la tríada divina del Padre, Hijo y Espíritu Santo:

Bienvenidos todos a esta misa fronteriza.
(Haciendo la señal de la cruz)

de nuestro país. En los textos de uno y otro autor, se encuentra presente la subversión, y por lo tanto los cuestionamientos de una institución oficial tan importante como lo es la iglesia católica mexicana.

⁸⁴ Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, p. 82.

⁸⁵ Luis Humberto Crosthwaite, “Misa fronteriza”, anexo de este trabajo, p. 124.

⁸⁶ “Ceremonia ritual del culto católico, oficiada por el sacerdote que ofrece a Dios, en nombre de la Iglesia, el cuerpo y la sangre de Jesucristo bajo las apariencias de pan y vino”. Diccionario Enciclopédico *Hachette Castell*, p. 1436.

⁸⁷ Luis Humberto Crosthwaite, “Misa fronteriza”, anexo, p. 131.

En el norte los Estados Unidos,
En el sur México;
En medio, de este a oeste, una franja⁸⁸.

Los cantos o recitaciones de los salmos están reincorporados con la letra de algunas de las canciones del compositor José Alfredo Jiménez quien personifica a Dios mismo:

Lectura del evangelio según Luisumberto.
Donde se habla de la música como pista sonora de la vida.
Amén.
En el principio fue José Alfredo Jiménez.
Y José Alfredo estaba junto a Dios, y José Alfredo era Dios⁸⁹

Este fragmento se desprende del Evangelio de San Juan que funciona como su hipotexto: "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios"⁹⁰.

La puesta en escena del ritual, le da un tono humorístico⁹¹ a la lectura porque las parábolas, los cánticos, los testimonios del texto bíblico, que para la religión católica son sagrados, se encuentran invertidos en un ambiente subversivo, en el que el espacio puede cambiar abruptamente como parte del juego: "Pero mucho me temo que en la guerra de los cowboys contra los mariachis, los cowboys llevan la delantera. Más sobre esto en el noticiero de las once"⁹². Otro ejemplo del ambiente lúdico es que la oración del Padrenuestro está

⁸⁸ *Ibid.* p. 131.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁰ "El santo evangelio según San Juan", en *Santa Biblia*, p. 974.

⁹¹ El humor se encuentra hasta este momento de la lectura, en su primera instancia, la de la relajación, a través del desapego a la seriedad que implica en la religión católica un rito tan sacro como la misa.

⁹² Luis Humberto Crosthwaite, "Misa fronteriza", p. 136.

instalado en un tiempo y espacio contemporáneo que da cuenta de las problemáticas económicas, políticas y sociales que se suscitan entre México y Estados Unidos, situaciones que son criticadas a través de una visión llena de humor ácido, negro, que obliga al lector a esbozar una sonrisa dolorosa⁹³:

Digamos con fe y esperanza:
Frontera Nuestra que estás en la Tierra, dividiendo al mundo
Inventada por las culturas ricas para mantener afuera a las pobres
Maldita sea tu presencia segregadora, pero bendita sea tu presencia
porque nos has dado vida a nosotros, los fronterizos
No nos impidas cruzarte porque cruzarte es nuestro regocijo y nuestra
necesidad: atrás de tus confines se encuentra el pan de cada día
Perdona a los que nos ofenden, impidiéndonos el paso, ya que nosotros
no podemos perdonarlos
No nos dejes caer en tentación y líbranos de George W. Bush.
Líbranos de todos los líderes que, buscando la bendición y el apoyo
económico de la Casa Blanca, le entregan su país y el trasero al
gobierno norteamericano, y concédenos la paz que tanto anhelamos.
Salva a los países árabes de las botas gringas, que las familias de allá
son como las familias de acá y su sangre derramada es como nuestra
sangre derramada
Sálvalos a ellos porque así, sólo así, nos salvaremos nosotros⁹⁴

La risa, que en este caso se activa por la parodia que se hace de la letra de la oración, intenta edificar en el cosmos carnavalesco de la ficción “un mundo propio opuesto al mundo oficial, una iglesia opuesta a la oficial, un estado opuesto

⁹³ Como lo anota Jorge Portilla, el humorista sonríe ante “la impotencia de la adversidad para avasallar de todo a la existencia humana”, ya que a través del humor, el ser humano se libera de su infortunio. Portilla agrega que “en el llamado humor negro [...] destaca la trascendencia del hombre, no sólo frente a su facticidad en general sino especialmente frente a los aspectos dolorosos, sombríos o siniestros de la existencia”. En el caso de “Misa fronteriza”, la frontera física del norte de nuestro país, implica en sí misma una adversidad; a ella se le agregan obstáculos políticos y sociales. El narrador toma con humor algunas circunstancias que, si bien no dejan de ser dolorosas, si le permiten hacer un distanciamiento catártico, mismo que comparte con los lectores. Véase, Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, p. 75-76.

⁹⁴ Luis Humberto Crosthwaite, “Misa fronteriza”, p. 138.

al oficial”⁹⁵. La duración de esta opción de mundo únicamente se suscitará durante el tiempo que dure la misa; después, las cosas retomarán su cauce original.

No solo se parodia el rito de la misa, también quedan explícitas las burlas y críticas contra las acciones bélicas del país vecino hacia otros países, y sus tácticas políticas hacia los migrantes mexicanos.

El capítulo X, que se encuentra dentro del momento más importante de la Liturgia de la palabra, pues es el ofrecimiento simbólico del cuerpo y sangre del Hijo de Dios, narra al mismo tiempo los últimos momentos de Jesús con sus apóstoles durante la última cena, su aprehensión, juzgamiento, y muerte. La vuelta de la moneda radica en que Chuy es un pollero que guiará a unos trabajadores para que crucen la frontera; la escena se establece en la noche, al resguardo de la patrulla, junto al muro fronterizo. Los apóstoles-migrantes están reunidos para consumir los pocos alimentos que quedan:

Porque él mismo, llegada la hora en que había de cruzar la frontera, habiendo dirigido a los suyos hasta ese lugar donde se decía que no había tanta vigilancia, extrajo los últimos alimentos que le restaban. Y mientras cenaba, tomó la tortilla, la partió y se la dio a sus compañeros, mientras decía:

“Tomad y comed todos de ella porque esto es lo último que nos queda y la jornada será muy larga.”

Del mismo modo, acabada la cena, sacó una botella de tequila de su morral y, dando gracias de nuevo, la pasó a sus compañeros diciendo:

“Tomad y bebed de este tequila, producto del agave y de mucho trabajo bajo el sol, producto de campesinos explotados para que unos cuantos se puedan divertir”⁹⁶.

⁹⁵ Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, p. 83.

⁹⁶ Luis Humberto Crosthwaite, “Misa fronteriza”, anexo, p. 139.

Después de este rito, los hombres intentan cruzar hacia Estados Unidos pero la migra los detiene; cuando preguntan quién es el líder y nadie responde, comienzan a golpearlos, hasta que Chuy, para salvarlos, confiesa que es él a quien buscan; entonces lo azotan hasta que lo matan y regresan su cuerpo a México. Las noticias corren de cantina en cantina y Pedro, su compadre, niega por tres veces conocerlo. Poco después Pablo, que no lo conoció, le escribe un corrido que ahora interpretan Los Tigres del Norte "para gloria de los migrantes indocumentados". La presencia del hipotexto, la Biblia, se encuentra puntualizada en los nombres de los apóstoles y en el desarrollo de los acontecimientos.

La complejidad del entramado de "Misa fronteriza" no solamente subyace en la parodia de los textos católicos y de las medidas políticas del país vecino; retoma de la cultura popular mexicana su música, que apela a una identificación nacional: "En manos de un músico nortero esa canción llenará por unos instantes el agujero que va creciendo en el corazón de los hombres y mujeres que están lejos de su tierra. Y no habrá oscuridad. Y no habrá soledad. Y no habrá silencio. Bendita sea, por siempre, nuestra música"⁹⁷. En el capítulo XII, los estribillos funcionan como la oración colectiva, en donde se les pide a las fronteras del mundo, en sustitución de los santos, que rueguen por nosotros.

En el capítulo XIV, la historia literaria del escritor se hace patente a través del narrador, quien detrás del discurso de su historia, revela el cambio que han tenido algunos de los recursos que Luis Humberto Crosthwaite emplea en su obra creativa. Entre ellos la música, elemento persistente que funciona como telón de fondo, o como tema en sus novelas y cuentos.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 137.

En un primer momento de su creación narrativa, hay intensas remisiones del rock, o de sus representantes; Elvis Presley en "Marcela y el rey al fin juntos en el paseo costero", Herb Alpert y los T.J.B. en "Where have you gone, Juan Escutia", Janis Joplin y el título de una de sus canciones en "El Great Wallenda o summertime time time", la letra de una canción de Joan Manuel Serrat que es epígrafe de "Bajo la lluvia bailamos un vals", cuentos pertenecientes a su primer libro *Marcela y el rey al fin juntos*⁹⁸; "Las siete muertes del bienamado John", dedicado a la viuda de John Lennon, Yoko, y la mención de los Beatles como grupo preferido del personaje del cuento que le da título al libro *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*⁹⁹; el cuento dedicado a Carlos Santana llamado "Dios quiere a Santana", del libro *No quiero escribir, no quiero*¹⁰⁰; o los Platters, cuya música le gusta mucho al protagonista de la novela *El gran Pretender*¹⁰¹. La música en estos seres ficcionales tiene gran peso para la configuración psicológica de los mismos.

Como notamos, en sus primeras obras Luis Humberto Crosthwaite se dedicó a explorar y plasmar en sus textos el ambiente musical del rock¹⁰², y así lo confiesa el narrador de "Misa fronteriza": "Para mí el rock and roll era la única neta del mundo. Yo era uno de esos rocanroleros ortodoxos, a la antigua usanza, rudos

⁹⁸ Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos*.

⁹⁹ Luis Humberto Crosthwaite, *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*.

¹⁰⁰ Luis Humberto Crosthwaite, *No quiero escribir, no quiero*.

¹⁰¹ Luis Humberto Crosthwaite, "El gran preténder", en *Estrella de la calle sexta*.

¹⁰² Lo que no quiere decir que no menciona otros géneros como el blues en "Blues de San Luis" o el mambo en "Pérez Prado en la ruta 5 y 10-Capistrano", incluso la música ranchera y nortea; pero existen más elementos del rock que demuestran su preferencia por este género. Por otro lado, en el ámbito musical que Crosthwaite nos participa, están representadas las culturas popular (rancheras y nortea), de masas (el rock, el mambo), y hegemónica (el vals).

e implacables”¹⁰³. Si bien es cierto que en algunos cuentos se aluden cantantes o canciones norteñas y rancheras, es hasta la novela *Idos de la mente*¹⁰⁴ en que se nota el cambio sustancial hacia la música popular mexicana; esta novela se encuentra estructurada con los títulos o letras de algunas canciones de sus protagonistas, Cornelio Reyna y Ramón Ayala, aunque debajo de su historia subyace la de Lennon y Los Beatles. El segundo epígrafe de *Instrucciones para cruzar la frontera* trae una estrofa de una melodía de “Los Tigres del Norte”. En el año 2003, Crosthwaite publica un pequeño relato llamado “El arte de bailar con gorditas”¹⁰⁵, en donde expone su gusto por la música y el baile norteños.

Para explicar ese cambio de gusto musical, el narrador de “Misa fronteriza” habla de la revelación y transformación que sufrió en el desierto de Damasco Sonora. Bajo la historia que nos presenta este capítulo, se encuentra el pasaje bíblico que cuenta la conversión de Saulo, uno de los más tenaces perseguidores de los apóstoles¹⁰⁶; la numeración que precede cada párrafo de este apartado, equivale a la disposición de los versículos de la Biblia. En toda esta parodia no dejan de estar presentes el juego y la irreverencia:

7. Hombre de poca fe, creí que se trataba de uno de los tantos ovnis que más de un rancharo sonoreño había mencionado que se avistaba en esa parte del desierto.
8. Pero no. Era mucho más que eso.
9. También era una voz.
10. Una voz que me decía (léase con voz de Dios en película de Cecile B. De Mille): “Luisumberto, Luisumberto, ¿por qué me persigues?”

¹⁰³ Luis Humberto Crosthwaite, “Misa fronteriza”, anexo, p. 142.

¹⁰⁴ Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*.

¹⁰⁵ Luis Humberto Crosthwaite, “El arte de bailar con gorditas”, *El Universal, Día siete*, núm. 168, p. 72.

¹⁰⁶ Véase “Hechos”, c. 9, v. 1-22, en *Santa Biblia*, p. 1012.

11. Ah chingao¹⁰⁷.

Ahora, el texto bíblico ha sido cambiado por cintas musicales de Vicente Fernández y José Alfredo Jiménez para pregonar el nuevo evangelio musical. De este modo, la música se torna un elemento sagrado.

La ceremonia de despedida de "Misa fronteriza" está fundada sobre el discurso cristiano de la obediencia para obtener el favor divino de una vida mejor, por ello invita en contraparte a la desobediencia, como una forma más de subversión a las leyes religiosas y a las políticas oficiales. Es el último mandato divino del predicador que ha precedido la misa subversiva, quien dice que solamente al enfrentar el obstáculo de la frontera y cruzarlo, éste desaparecerá "Que no quede una frontera en este mundo sin cruzar, crúcenlas todas, que al fin para eso están ahí. Para eso delimitan, para eso nos restringen, nos retan, nos agreden. Para eso, para que crucemos la línea que forman, para desaparecerla en el momento que la traspasamos"¹⁰⁸.

En su conjunto, este misal paródico invita, a través del juego y el humor, a desactivar el carácter serio y oficial de la religión; pero también es una forma de defensa exterior ante el contexto problemático que se vive en nuestra frontera norte. Como mecanismo de protección, el humor permite que el sufrimiento provocado por circunstancias hostiles, sea trascendido.

¹⁰⁷ Luis Humberto Crosthwaite, "Misa fronteriza", anexo, p. 142. Nótese que el nombre del personaje no está separado; en un momento de la narración, el protagonista reconoce que está "biseccionado" por su condición de fronterizo, por ello, a mi parecer esta es una medida tipográfica que disuelve también la frontera entre las dos partes del nombre, como otra medida subversiva ante su condición existencial.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 145.

El humor que está presente durante la lectura de la ficción, donde los personajes bíblicos se tornan grotescos, irreverentes y alegres, permite derribar la seriedad de la que adolecen nuestras instituciones, pero también incita a reírnos un poco de nuestra situación existencial en la que perviven las guerras, las imposiciones de países imperialistas, y las carencias económicas que obligan a la gente a desplazarse de su lugar de origen a otros países para poder sobrevivir. Ante este panorama desfavorable, trágico, queda el humor como paliativo mordaz.

Con el análisis de este cuento concluyo mi revisión acerca del humor, la parodia y la ironía, y me adentro en otro aspecto a través del cual se establece la intención lúdica en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite.

2.2.5 La metaficción, tres propuestas lúdicas

Como he intentado demostrar con algunos cuentos analizados en el primer capítulo, una de las preocupaciones de los escritores bajacalifornianos es el proceso escritural, lo cual se manifiesta a través del tratamiento estético de sus obras.

En la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite, el aspecto lúdico va también en este sentido: tratar de establecer, a través del juego metaficcional, las condiciones en las que se gestan las narraciones, los mecanismos que impulsan al escritor a urdir una historia; o bien, las reflexiones que los lectores hacen en la diégesis con respecto a los textos narrativos a los que se acercan.

Como escritura autoreferencial, "la metaficción consiste en poner en evidencia los recursos que hacen posibles la ficción"¹⁰⁹, por lo tanto es "un ejercicio lúdico que invita al lector a establecer una relación de complicidad con la instancia narrativa, y en la que está en juego su conocimiento del lenguaje, de las convenciones sociales y, sobre todo, su conocimiento de las convenciones de la literatura"¹¹⁰. Elegí tres cuentos, en donde se establecen juegos metaficcionales: "No quiero escribir no quiero", "Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana" y "El hombre muerto pide disculpas".

En su tercer libro de cuentos, Luis Humberto Crosthwaite juega con las convenciones de producción al establecer, desde el título de su libro, *No quiero escribir no quiero*¹¹¹, una paradoja, puesto que la negación de la expresión ha tenido como resultado el texto que el lector tiene entre sus manos.

El título del libro también da nombre al primer cuento, "No quiero escribir no quiero"; ahí encontramos como personaje a un escritor que ha decidido dejar su actividad porque a Nora, la mujer de quien se ha enamorado, no le interesa en lo mínimo su condición de creador: "Nunca leería mis textos aunque fueran para ella. Si yo le escribiera: Tus manos son un huerto, una carabela, una Harley Davidson. Ella nunca lo leería"¹¹².

En vista de la actitud despectiva de la joven, el escritor confiesa que renuncia. Sus conocimientos, sus creaciones no sirven de nada cuando está con ella; o cuando juega con su suegro a las vencidas, que siempre termina perdiendo

¹⁰⁹ Lauro Zavala, *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, p. 12.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 15

¹¹¹ Luis Humberto Crosthwaite, *No quiero escribir no quiero*.

¹¹² *Ibid.*, p. 13.

aún cuando tenga leídas completamente las obras de un escritor famoso. Con sus sencillas reflexiones, el narrador da cuenta de aquellos escritores que han influido en él: Marcel Proust, Ezra Pound, y Carlos Fuentes: "Si surge la inútil necesidad de hablarle sobre ensayos y poemas, justo en el instante de mi perorata sobre Proust o Pound, ella se levanta la falda y me atrapa"¹¹³.

Por las circunstancias amorosas en su contra, aún más dolorosas que el acto creativo, decide escapar con Nora, de su suegro y de su actividad literaria:

Ya no voy a escribir, ya no.
Las novelas.
Los cuentos.
Los ensayos.
Los poemas.
Las noticias.
Los artículos.
Los reportajes.
Las entrevistas.¹¹⁴

Con lo que informa al narratario sobre su producción personal, la cual declinará pues es mejor elegir al amor, que, según él, el doloroso, penoso y catastrófico acto de escribir.

En el cuento, "Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana"¹¹⁵, se establece un mundo irónico, una posibilidad diferente acerca de la carrera literaria de Campbell si este escritor no se hubiera desplazado al Distrito Federal para consolidarse. Son diecinueve párrafos numerados los que explican esta potencial historia.

¹¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ Luis Humberto Crosthwaite, "Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana", en *No quiero escribir no quiero*.

A través de la opción vivencial establecida en este cuento por un narrador heterodiegético, quedan explicitadas algunas de las condiciones en que la academia literaria teje sus coordenadas; es centralista, por lo tanto una y otra vez ignora la producción de escritores que, como Campbell, viven y producen en la periferia:

2. La Universidad publica su primer novela después de abundante insistencia y viajes inútiles a la capital del estado.
3. Los críticos del D. F. ignoran la publicación.
4. Ningún suplemento cultural le dedica una reseña¹¹⁶.

La ironía se vuelve más punzante cuando Campbell personaje publica su segunda novela: "7. Su segundo libro, editado en mimeógrafo, tiene un tiraje de ciento cincuenta ejemplares más sobrantes para reposición"¹¹⁷. Con lo que se critican las condiciones de producción de textos marginales, y se expone la crisis en que se encuentra el mercado editorial, además de la problemática implícita de un público no lector.

En este mundo posible, Federico Campbell tiene problemas con la burocracia universitaria. Lo despiden. Su carrera se limita a encuentros literarios apoyados por el Programa Cultural de las Fronteras; esta información da cuenta del tiempo en que se desarrolla la historia¹¹⁸. El escritor termina como vendedor en una tienda de curiosidades. Cumplidos los ochenta años, se le homenajea y solamente después de haber muerto, la crítica, encabezada por Emmanuel Carballo, le reconoce su calidad literaria. Se sugiere la publicación de sus obras

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ El Programa Cultural de las Fronteras fue instaurado durante el periodo presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1986).

en editoriales con mayores posibilidades de distribución. Finalmente el circuito literario del D. F. lo reconoce.

La burla hacia la academia centralista, y hacia lo que pudo ser una carrera trunca, deja entrever las preocupaciones personales de Luis Humberto Crosthwaite con respecto al poco o nulo apoyo que tienen creadores y casas editoriales periféricos. Pero también hay una autoironía inconsciente, en la historia de la experiencia propia del autor, pues el libro al que pertenece el cuento, estuvo en condiciones parecidas:

No quiero escribir no quiero, lo publicó el Centro Toluqueño de Escritores. No se distribuyó bien. Compré algunos ejemplares y por ahí los anduve repartiendo. Es mi experiencia, y eso que obtuve un premio: el Nacional de Testimonio Chihuahua-Bellas Artes¹¹⁹.

En el último cuento metaficcional que abordo en este trabajo, "El hombre muerto pide disculpas"¹²⁰, nos acercamos a dos perspectivas acerca del quehacer literario; para ello Crosthwaite utiliza como personajes a un lector y un escritor dentro de la historia.

La estructura en torno a la cual giran los pensamientos del personaje autor se da de manera convencional; esto es, la lectura de los párrafos es horizontal, mientras que los diálogos del personaje lector, van en dirección horizontal y con tipografía distinta. Ambos elementos permiten distinguir perfectamente a quien pertenece el discurso manifestado.

¹¹⁹ Óscar Enrique Ornelas, entrevista, "Escribir en el norte. La carne asada es tan literaria como cualquier otro tema", *El Financiero*, p. 54.

¹²⁰ Luis Humberto Crosthwaite, "El hombre muerto pide disculpas", en *Instrucciones para cruzar la frontera*.

Un sicario tiene como encargo matar a un escritor famoso. El asesino, que antes de la encomienda ya admira su obra y se siente transformado emotivamente por la misma, acude a los mismos eventos y exposiciones literarias que su futura víctima. En algunos momentos ha pensado acercarse a él y demostrarle su aprecio literario, además de exponerle algo de su propia producción para que la valore.

Una llamada cambia sus planes; le ordenan matar al escritor, y entonces el sicario se ve precisado a cumplir con su trabajo. El día en que debe ejecutar su crimen, después de un evento, ambos bajan al estacionamiento. Mientras el literato camina hacia su coche, su asesino y admirador lo interpela con un revólver y le explica, mientras se desplazan, la importante influencia que su obra ha tenido en él. El escritor sube a su carro y lo enciende mientras reflexiona acerca de lo que le dice el joven que le está apuntando con un arma. Acelera el carro y metros más adelante se da cuenta que no se despidió de su asesino.

En "El hombre muerto pide disculpas" ambos personajes buscan, a través de los libros, encontrar un alma gemela que llene su vida solitaria; uno por los caminos de la creación, el otro por los de la lectura. El mar es un elemento recurrente que equivale metafóricamente al poder disuasivo de los libros: "pienso en el mar, ese poder que tiene de arrastrar y atraer"¹²¹. Las acciones preparatorias de un asesinato, que el sicario explica a su víctima, corresponden a algunos mecanismos empleados por los escritores para crear expectativas en sus obras:

¹²¹ *Ibid.*, p. 33.

"No suelo advertir de mis intenciones a una víctima. Por lo general no llega a conocerme; me aproximo veloz, y suele suceder que ni siquiera alcanza a percibir su propia muerte. La ejecución es sorpresiva. El sujeto acaso voltea y mira el arma en mi mano, pero sin llegar a alterarse. Solo se inunda de un súbito desconcierto, una sensación instantánea que luego fenece. Un sentimiento raudo que desaparece de inmediato"¹²².

Estas reacciones de la víctima ante la muerte, son a mi parecer, equivalentes a las que tiene el sicario-lector, frente a la obra de su autor; los artificios que éste emplea en su producción son precisos, certeros, desconcertantes: "De no ser así, sería imposible que su obra me hubiera conmovido tanto"¹²³. El lector le confiesa que esa opinión está fundamentada en sus muchas lecturas de obras clásicas y contemporáneas.

En su incursión en la escritura, el lector explica los mecanismos que ha empleado para ficcionalizar su propia vida, mismos que le hubiese gustado exponer al autor, ya que cuando alguna vez mostró uno de sus textos a un colega, éste no entendió los mecanismos de su producción: "Intenté aclararle que era ficción; que no debería tomarse mi prosa tan a pecho; que por lo mismo estaban los nombres cambiados; que aunque la descripción de los personajes tuviera similitudes con "perfiles desconocidos", era una total fabricación, una invención de mi mente creativa"¹²⁴. Como la respuesta de su compañero lo decepciona, lo mata.

También el sicario se permite criticar el entorno literario que lo rodea bajo su peculiar punto de vista como lector: "He leído textos repletos de una enorme

¹²² *Ibid.*, p. 34-35.

¹²³ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 36.

frialdad, libres del apasionamiento que es primordial en la gran literatura¹²⁵. Y persiste en la equiparación de la literatura con el mar: "Me creí ahogado en un mar cuyas olas ascendían igual que los estantes infinitos de la mediocre biblioteca en que se había convertido el mundo"¹²⁶. Su pasión por la lectura ha sido salvada por la obra del escritor que está ante sus ojos, a quien apunta con el arma de fuego, sin dejar de reconocerle que "como el hallazgo repentino de un naufrago que ha perdido la fe, encontré sus libros y en ellos algo nuevo y primordial"¹²⁷.

Mientras el joven lector le hace estas confesiones acerca del proceso de producción y recepción de las obras literarias, el escritor va reflexionando; también se permite observar el cambio emotivo del asesino cuando a literatura se refiere:

Lo veo sonreír por primera vez. Su mirada pierde tristeza, se llena de un resplandor similar al que produce el fuego cuando consume las páginas de un libro. Me habla del mar; puedo imaginar la fuerza de las olas. Nuestras embarcaciones se encuentran a la mitad del camino, podría saludarlo, podría desearle buen viaje¹²⁸.

Metafóricamente, creo que este campo semántico¹²⁹ construido alrededor del mar es la representación de los libros del autor personaje, que son en su conjunto un mar de historias; las olas equivaldrían entonces a la fuerza con la que han sido configuradas esas narraciones, puesto que su impulso arrastra la imaginaria de los receptores a través de las páginas; las dos embarcaciones,

¹²⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁹ El campo semántico es un cuerpo léxico "constituido sobre una red de relaciones semánticas que se organizan en torno a un concepto/base que es común a todos los lexemas." En este caso, el concepto es la palabra mar, que se asocia con las otras: olas, embarcaciones, y viaje. Véase, Helena Beristain, en *Diccionario de retórica y poética*, p. 79.

representarían así, el horizonte de expectativas de uno y otro integrante del proceso de lectura: autor y lector, indispensables para que la obra sea completada. El autor configura su obra, sin él, el texto no existiría; de la misma forma, si no hay nadie que realice la lectura, el texto tampoco se activa. Wolfgang Iser llama a estos componentes polos artístico y estético: "siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector [...] el lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector"¹³⁰.

El momento de la acción que nos presenta el cuento "El hombre muerto pide disculpas" no es el de la lectura de los textos del autor, sino el de las disquisiciones que hace su lector acerca de ella. El lector-sicario confiesa que su horizonte de expectativas se ha concretado en las lecturas de los libros de su víctima: "su obra ha logrado llenar los renglones vacíos de mis expectativas como lector"¹³¹. Esta concreción de horizontes, es la misma que puede experimentar el lector del cuento "El hombre muerto pide disculpas", en un primer plano de la lectura, cuando hace verosímil las acciones que se entretajan en la trama. En el segundo plano se encuentra la experiencia lectora del asesino.

Por lo anterior, considero que el juego que establece la metaficción de "El hombre muerto pide disculpas", consiste en hacer posible que el horizonte de expectativas del lector-personaje de la ficción, quede contenido dentro del horizonte de expectativas del lector del cuento. Como receptores del cuento, instauramos un contrato de inteligibilidad con la diégesis que nos propone. Dentro

¹³⁰ Wolfgang Iser, "El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica", en *Textos de teoría y crítica literaria (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, p.487.

¹³¹ Luis Humberto Crosthwaite, "El hombre muerto pide disculpas", en *Instrucciones para cruzar la frontera*, p.38.

de esa historia, el lector-personaje, confiesa su contrato de inteligibilidad con la obra de su autor. Ambos acuerdos, el del lector ficcional y el del lector real, se concretizan durante el desarrollo de la narración que es presentada.

El sicario confiesa al escritor que en una de sus ausencias, se ha metido a su casa, a su computadora, para tratar de entender su perfil psicológico, pero también para intentar acercarse al creador de sus libros preferidos. "Estuve en su recámara y puse mis manos sobre su cama; registré los roperos, la ropa suya, la de su esposa, la de sus hijos. Estuve en su estudio y percibí la maravilla de su escritorio, su interminable librero"¹³². Este pasaje puede ser interpretado como la burla a ciertos críticos literarios cuando se adentran demasiado en los aspectos biográficos del autor o autores cuya obra están estudiando. El autor es sometido a una intensa observación, junto con su creación; todo su universo vivencial y creativo trata de ser aprehendido y comprendido para interpretar su trabajo. En este sentido el autor es una especie de víctima, y más cuando sus objetos personales se utilizan como fetiches: su casa, sus libros, sus bolígrafos, sus manuscritos, etc.¹³³ Por ello el autor percibe un ligero rubor del sicario, porque cree que éste "siente que con esta última aclaración ha usurpado el papel de un crítico literario"¹³⁴.

Ante la inminencia de la muerte, el escritor intenta nerviosamente reconstruir en su mente, todos los aspectos materiales y cotidianos que dejará pendientes. El joven sigue hablando, explicándole las circunstancias en que le fue

¹³² *Ibid.*, p. 39.

¹³³ Uno de los ejemplos más lúcidos de esta crítica está en la novela *EL loro de Flaubert*, de Julian Barnes, que trata sobre las numerosas publicaciones de biografías, a veces opuestas, del escritor francés Gustavo Flaubert. Véase Julian Barnes, *El loro de Flaubert*.

¹³⁴ *Ibid.*, 23, p. 40.

encargado el asesinato. Llegan al auto del escritor, éste lo abre mientras le dice titubeante que le gustaría leer sus historias, que también busca un alma gemela en un libro: "No puedo saber con exactitud si lo que me abruma es cobardía ante la muerte o compasión por el verdugo"¹³⁵. El asesino se encoge de hombros; el autor enciende el auto que comienza a avanzar. Alcanza a verlo por el retrovisor y en ese momento se da cuenta que no se despidió de él.

El ambiente lúdico que es percibido a lo largo de los cuentos aquí analizados se activa por la descanonización a la que son sometidas las historias oficiales, a través del humor, la parodia y la ironía. En todo el proceso, se encuentra la intertextualidad entretejida por coordenadas relacionales en espera de su aceleración por parte del lector. Los contextos subvertidos, que son puestos en circulación dentro del mundo festivo de Luis Humberto Crosthwaite, apuntan a una ruptura con los discursos oficiales, para que éstos sean resignificados a través de su reescritura burlesca. En los casos de los cuentos "Where have you gone, Juan Escutia", y "Blues presidenciales", se parodian y cuestionan las historias oficiales del cadete Juan Escutia, y del presidente Benito Juárez, respectivamente; en "Y me dice que no y le digo que sí", y "Misa fronteriza", se parodian, el mito de la virgen de Guadalupe, y el discurso de la misa católica.

Si bien es cierto que el texto parodiante se enriquece con la inmersión del texto parodiado, también es cierto que este último adquiere una ganancia, porque la mirada del espectador, al acercarse a uno y otro nuevamente, ve incrementados sus horizontes de lectura.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 42. Perspectiva que une este cuento con el cuento de Juan José Arreola, "Mi asesino".

Como hemos podido percibir a lo largo de este segundo y último capítulo, Luis Humberto Crosthwaite utiliza con acierto la parodia, la ironía y el humor, como tácticas literarias para mostrarnos un mundo resignificado; todo ello, con la finalidad de colocar en tránsito contrario, dos historias: la oficial, que legitima los discursos del Estado y de la iglesia; y la extraoficial, instaurada por el contradiscurso sobre esas imposiciones del poder.

De igual forma, en la utilización de estos artificios literarios, perviven la subversión y la irreverencia, como dos mecanismos con los que el autor hace una crítica incisiva contra determinadas prácticas sociales y políticas en nuestro país.

La reelaboración consciente de la historia oficial, distorsionada, enriquece las perspectivas del receptor, porque se le muestran acontecimientos ya conocidos, de manera fresca, al contárselos transformados y actualizados. A través de "Where have you gone, Juan Escutia", "Blues presidenciales", "Y me dice que no y le digo que sí", y "Misa fronteriza", Luis Humberto Crosthwaite nos comparte otras posibilidades de la historia pública, en donde se desmitifican acontecimientos y figuras canónicas. Esta es una forma de desarticular los discursos impuestos, al ponerlos en tela de juicio a través de su resignificación, en este caso literaria.

El ambiente musical que se aprecia en diversos cuentos, es un componente importante, no solo porque es parte básica de la configuración de los personajes y ambientes; también porque refleja los gustos de una época determinada. En el caso de "Misa fronteriza", la música se lleva hasta sus últimas consecuencias al transformarla en un elemento sacro. Me parece que esta irreverencia constituye un contrasentido más de los discursos legitimados por una institución.

Por otro lado, el interés estético acerca de las convenciones de la escritura, se plasma en algunos cuentos metaficcionales, como los que analicé en mi investigación. En estos textos, se perciben las inquietudes propias de Luis Humberto Crosthwaite como escritor. Sus reflexiones registran las relaciones que se establecen entre el autor y su obra, como lo señalé en "No quiero escribir, no quiero"; el autor y el lector, en "El hombre muerto pide disculpas"; y el autor y el mercado editorial, tal como lo muestra la historia de "Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana".

La presencia del creador en los cuentos, como personaje principal, es la táctica que en algunos casos, permite la autoironización de la vida misma de Crosthwaite. Él integra en sus narraciones datos que le pertenecen y los ficcionaliza, tal como queda asentado en "Blues presidenciales". Considero que la intención de esa autoburla es catártica, porque el narrador desdramatiza de alguna manera, sus propias vivencias y los acontecimientos de su entorno.

Una de las constantes más caras a la propuesta estética del autor bajacaliforniano, es la frontera, espacio construido sobre una base lúdica, aunque también por momentos dramática, como es el caso de "Muerte y esperanza en la frontera norte"; el tratamiento de la frontera se bifurca en propuestas espaciales, metafóricas, psicológicas, y tipográficas, en donde el mayor reto es cruzar. Esta forma de subversión ante leyes impuestas, muestra en cierta medida, la postura ideológica del autor; mientras haya fronteras, no faltará quién las cruce. Las posibilidades para trasponer estas vallas, quedan establecidas en sus cuentos, nada más falta que el lector se aventure a superarlas a través de su lectura.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo de esta tesis, realicé un breve acercamiento a los procesos creativos del cuento bajacaliforniano, lo cual me permitió asentar, mediante el análisis de algunos textos, los rasgos más notables del género en esa entidad, mismos que por momentos, coinciden con la cuentística producida en el resto del país, ya que comparten preocupaciones temáticas y estéticas. No obstante, en la cuentística del estado norfronterizo, subyacen ciertas particularidades que enriquecen la diversidad que caracteriza al cuento mexicano en general. Entre estos sellos distintivos se encuentra la mención del hábitat, y la utilización de códigos culturales, sociales y lingüísticos provenientes del contexto inmediato.

Argumenté con ejemplos tratados de manera general, que la mención del entorno geográfico es fundamental para la mayoría de los creadores: hay una toda una recreación de Baja California norte, a través de diferentes artificios narrativos. La referencialidad se asienta desde la descripción del ecosistema del lugar, como son las playas y el desierto, hasta la mención de ciudades, colonias, calles, o monumentos de la entidad. Dentro de este parámetro, expuse que la edificación más aludida es la valla fronteriza; en ocasiones se le menciona como una integrante más de las numerosas construcciones con que cuenta la zona de Tijuana; pero en otras, las más de las veces, la frontera es elemento importante para configurar el perfil psicológico de los personajes, debido a que éstos establecen una relación de alteridad con quienes están del otro lado de la valla. Asimismo, mostré que la correlación entre los países de México y Estados Unidos, queda implantada en algunos cuentos por el uso del español y del inglés, si bien

en su mayoría, la utilización del idioma extranjero, es para marcar una frontera más.

Ofrecí algunos paradigmas en los que la parodia y la ironía, acompañadas por la estrategia del humor, son ampliamente utilizados por una gran cantidad de escritores bajacalifornianos, con la intención de criticar y burlarse de instituciones culturales, religiosas, o políticas, tanto locales como nacionales.

Más adelante, indiqué que el fenómeno intertextual, además de abarcar la tradición hegemónica, a través de los lazos que establece con la literatura, la filosofía y la historia, permea la cultura popular a través de códigos cinematográficos, musicales, televisivos, e incluso de la prensa, cuando se utiliza el comic como hipotexto. Expliqué brevemente que esta fusión de culturas, popular y hegemónica, nutren las estrategias compositivas de ambientes y personajes, que son o que pertenecen a círculos marginales.

Por otro lado advertí que algunos elementos intertextuales, evocan concretamente el entorno social, literario, o político de Baja California norte. En este sentido, algunas citas o alusiones, se encuadran en la región, aunque de la misma forma, existen referencias pertenecientes al contexto nacional. En cualquier caso, corresponde al lector activar las menciones directas o indirectas, de esta manifestación literaria.

Otra característica que destacué, fue el interés de los artistas por exteriorizar sus posibilidades de creación. Los escritores relatan las historias, al tiempo que realizan un trabajo de reflexión. Es en el texto donde desarrollan sus hipótesis o teorías estéticas, que van desde la preparación de una historia, la imposición por escribir, las críticas a las convenciones dentro de las cuales se

escribe un cuento, hasta la importancia que tiene el lector en la configuración final de la ficción.

En otro momento de mi investigación, subrayé la pluralidad temática; por ejemplo, los tratamientos de situaciones amorosas, luchas sociales y psicológicas por la emancipación de la mujer, o historias de una juventud desesperanzada, sin salida ante la situación económica del país. Observé cómo algunas narraciones son tratadas con humor, y otras, con cierto dramatismo.

Con respecto a la cuentística del autor bajacaliforniano, Luis Humberto Crosthwaite, cuyo sistema creativo estudié a lo largo del segundo capítulo, a través de una selección de sus cuentos más distintivos, dirigí mi acercamiento crítico, hacia las dos propuestas interpretativas que formulé en un principio: la variedad del tratamiento de la figura de la frontera, y el aspecto lúdico.

Por un lado, determiné que la temática de los cuentos examinados, se sustenta en la frontera. La cosmovisión que Luis Humberto Crosthwaite proyecta a través de sus cuentos, es la de una frontera en constante movimiento y transformación. Por lo tanto, señalé que el autor propone en su narrativa distintos puntos de apreciación acerca de este contingente social. Ello me dejó plantear a la frontera como un mosaico de diversas fronteras. El primer grupo de fronteras son las espaciales, mismas que se hallan en las ficciones como barreras de concreto, vistas desde las distintas miradas de residentes o visitantes; las siguientes fronteras son las metafóricas, las que solamente los personajes que se encuentran en una situación límite, pueden trasponer, para acceder a otra historia, o a otra posibilidad de percibir su realidad. Las fronteras psicológicas, son, por su parte, un cruce interno, hecho a través de las emociones de los protagonistas. En este

sentido, las fronteras metafóricas y psicológicas, se establecen desde una interioridad. En cuanto a la frontera tipográfica, la señalización impresa juega un papel muy importante, ya que invita al lector a realizar un doble cruce: el de una franja negra atravesada en la hoja, y el de la situación del personaje que es también la voz de la narración. Como lo fundamenté en su momento, estas fronteras mantienen lazos de unión muy intensos. Concluí que, en cualquiera de los casos citados, se invita al lector a rebasar los límites a través de la ficción.

En un segundo momento, resalté al ambiente lúdico, como el otro elemento trascendental en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite. Indiqué que para conformarlo, Crosthwaite se vale de estrategias discursivas tales como la parodia la ironía, y el humor. Demostré, a través de las evidencias de algunos cuentos relevantes, que estos elementos, muchas veces imbricados, tienen varias funciones en el discurso: a través de ellos se establece un ambiente festivo; la irreverencia ante los establecimientos y personajes, permite concederle un sentido renovador a la historia oficial, presente y pasada, al desmitificarla a través del juego; establece la crítica mordaz a varias instituciones nacionales, y a las políticas de Estados Unidos con respecto su frontera sur. Dentro de este parámetro, el humor juega uno de los papeles más relevantes en los escenarios de los cuentos de Crosthwaite, porque logra los efectos de relajación, como juego; y de catarsis, como elemento liberador, ante la situación trágica que se vive en la frontera norte de México.

Ambas líneas narrativas, el tratamiento de la frontera, y lo lúdico, son de carácter contestatario, ante todo lo hegemónico y canonizado.

Posteriormente destacué algunos cuentos, en donde Luis Humberto Crosthwaite utiliza el recurso metaficcional, para manifestar sus meditaciones en torno al proceso creativo, y sus cuestionamientos acerca de la edición y publicación de las obras literarias en México.

Por último, estimo que los rasgos enfatizados en el presente trabajo de tesis, con respecto a la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite, me permitieron confirmar la calidad artística, cautivante, ágil y fresca, del autor. Crosthwaite es un escritor relativamente joven, cuya carrera literaria ha ido despuntando con firmeza, sobre todo en los últimos cinco años. Su presencia en las letras mexicanas se acentúa cada vez más -como lo comprueba el creciente interés que están suscitando sus obras en los terrenos de la investigación-, y al parecer, será definitiva.

ANEXO

Misa fronteriza¹²⁴
Por Luis Humberto Crosthwaite

I

Bienvenidos todos a esta misa fronteriza.

(Haciendo la señal de la cruz.)

En el norte los Estados Unidos,

en el sur México;

en medio, de este a oeste, una franja.

Yo confieso, ante la Frontera todopoderosa y ante ustedes, hermanos, que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión, y que seguiré haciéndolo por los siglos de los siglos. Por tu culpa, por tu culpa, por tu grande culpa, Frontera entre México y Estados Unidos. Por eso ruego a todos los santos, y a los que se dicen santos, que intercedan por mí ante ustedes y que tengan misericordia de estas palabras.

II

Creo en una sola Frontera, tierra de nadie, espacio, área, río, muro: límite norte de México, límite sur de Estados Unidos, república de enmedio, orilla del mar que no es del todo agua y no es del todo arena, donde la esperanza y la desesperanza son amantes y se toman de la mano sin importar lo que diga la gente; donde ciudades, pueblos y ranchos se casan, se divorcian y se vuelven a casar.

Frontera: división, muro latente, línea divisoria, desgajamiento, culo y corazón de Latinoamérica. Ahí, ahí, la vida arde, duele, pero también se goza. La música de la frontera es para todos y todos bailan y todos se dejan llevar por el ritmo de esa tierra de incertidumbre, a veces desierto, a veces río, a veces ciudad, a veces pueblo, a veces rancho. Tres mil kilómetros de franja y de ilusiones rotas. La central de autobuses más grande del mundo. Lugar para no quedarse, transitoria

¹²⁴ [<http://www.elmalpensante.com/47/feria.asp>] (enero 12, 2004) Con el objeto de facilitar su revisión en este estudio, he adecuado la presentación del original.

parada de ferrocarril donde la gente espera, donde la gente espera, donde la gente espera.

Hotel de paso es la frontera. Guarida de la dicha y la desdicha. Albergue temporal para el caminante, para el que huye, para el que busca. Puerta de entrada y salida.

Cuando ya haya logrado cruzar ese muro, dime ¿es segura la felicidad?

Los nuevos conquistadores desean encontrar los huertos donde el dólar crece en los árboles, donde igual se pizcan legumbres que billetes verdes. Tan sólo cruzar esa frontera, tan sólo franquear ese límite; lo demás, lo de menos.

Dicen que allá, en el otro lado, la vida es mucho más fácil.

Dicen que allá, los patrones gringos nada más nos esperan para darnos trabajo y un poco que comer.

Dicen que allá matan a la gente por tener la tez morena.

Dicen que allá hay cazadores, rancheros pistoleros que resguardan la frontera como si fuéramos coyotes detrás de su ganado.

Dicen que allá hay grupos racistas, esperándonos.

Dicen que allá nos achacan los males del mundo.

Dicen que allá todos somos terroristas.

Dicen que allá, compadre, es mejor que aquí, y aunque yo deje mi tierra, y aunque deje mi familia por un puñado de dólares, todo será por su bienestar, todo será por darles algo de comer, todo será por ellos.

Amén.

III

Hermanos:

Mi nombre es Luisumberto y soy fronterizo.

Me declaro así, abiertamente, sin pena ni gloria.

Confieso ante ustedes que mi religión es la frontera.

Monotemático, me dicen. Aburro y divierto al mejor de los escuchas. Proclamo en las esquinas de las calles más transitadas, en las cantinas y en los congales la

Buena Nueva de esta franja que me atraviesa el cuerpo como atraviesa al mundo.
Estoy biseccionado entre dos países y dos culturas, me declaro triunfador y
derrotado en la guerra de los cowboys contra los mariachis.

IV

(Haciendo la señal de la cruz.)

En el norte los Estados Unidos,
en el sur México;
de este a oeste,
atravesando el continente americano,
la frontera.

Lectura del evangelio según Luisumberto.

Donde se habla de la música como pista sonora de la vida. Amén.

En el principio fue José Alfredo Jiménez.

Y José Alfredo estaba junto a Dios, y José Alfredo era Dios.

Que se me acabe la vida frente a una copa de vino y que te diga el destino que
vas a vivir sin mí.

Las canciones del señor Jiménez, himnos nacionales cada una dellas, canto al
corazón destrozado, música para levantar tequila y brindar por ella. Si te cuentan
que me vieron muy borracho, orgullosamente diles que es por ti. El mariachi suena
como trompeta en los jardines de Jericó. En una sinfonola presiona la combinación
de números para escoger la canción que le dé paz al desdichado y esperanza al
dolido. Al fin que yo tendré el valor de no negarlo. Música y voz se conjugan en el
sentimiento de un pueblo, ¡sí señor! Prédica en la voz de sus apóstoles, llámense
Chavela Vargas, Lola Beltrán o Jorge Negrete. José Alfredo encontró la manera
de abrirle el pecho a los machos más machos para encontrar en él las fibras más
lloronas y sensibles del corazón. El más rudo de los rudos se hinca ante la belleza
y ruega por un beso, un besito tan siquiera. Me cansé de rogarle, quizás, me
cansé de decirle, pero nunca dejé de hacerlo. Y solo. Y olvidado en el rincón de
una cantina, el macho de los machos, ícono de la mexicanidad puede llorar porque
el maestro Jiménez le da permiso. En otro tiempo, qué esperanza que un charro

chillara por una vieja que le ha pagado mal. El charro se reponía de sus penas como si se hubiera caído de un caballo, simplemente sacudiéndose los pantalones y con un trago de tequila se buscaba a la que sigue. En cambio, en cambio, en cambio José Alfredo nos brindó la oportunidad de sentir ese dolor. Terapeuta de México, nos dijo que chillar liberaba, que hacer una rabieta de vez en cuando o sufrir así nomás porque sí no era nada de qué apenarse. Incluso el charro, el más charro de todos, el más macho de todos, podía soltar el llanto como se suelta la rienda de un caballo blanco.

Siempre caigo en los mismo errores, no importa, lo confieso abiertamente. La debilidad no mató al macho, nada más lo hizo llorón. Y el corazón del mexicano se transformó cuando se acabó la fuerza de su mano izquierda. Para ello, para promulgar este sufrimiento, José Alfredo requería una banda de charros, igual de machos e igual de llorones, con sombrero enorme y trajecito ajustado, violines, trompetas, guitarras y guitarrones, los instrumentos del sentimiento mexicano. Y junto a José Alfredo, siguiendo su credo y su dolor, otros siguieron sus pasos: Cuco Sánchez, Juan Záizar, Vicente Fernández, entre muchos otros. Y junto a ellos, el mariachi, emblema de México. Guitarras de medianoche que vibran bajo la luna.

Con esa voz y con ese sentimiento, el mariachi reinó como amo y señor de las tierras mexicanas.

Hasta que llegaron los cowboys.

v

Hermanos:

Mi nombre es Luisumberto y mi religión es la frontera. No se dejen engañar: soy más alto de lo que parezco, menos bruto, más miope, mejor esposo, peor amante, enaltecido padre de familia, ridículo comediante de palabras. Estoy ante ustedes, tal como soy, biseccionado, dividido entre el aquí y el allá. ¿Les dije que estoy biseccionado? ¿Quieren que les muestre mi bisección? Atraviesa mi alma de un extremo a otro. Es la frontera, brother, la traigo tatuada en el brazo; la frontera, beibi, la llevo atravesada en el pescuezo; la frontera, míster, se me ha metido al

corazón y ahí está clavada. Y ahí es donde la quiero.

Mi nombre es Luisumberto y cargo la frontera en mis bolsillos, echa pedazos; doblada para que no haga bulto y me dejen cruzar con ella en las aduanas del mundo. Mírenme. Cierren los ojos y mírenme. Imaginen el planeta Tierra, el hemisferio norte, el continente americano: ahí donde se acaba el imperio y empieza la podredumbre: ahí mero, en ese mismo espacio donde se acaba un país poderoso que pretende estar en todos lados pero no: ahí, miren ustedes, acérquense, ¿la ven?: esa es la frontera, mi fronterita preciosa: pequeña, sonriente, llorona, llorona de mis amores.

Desde muy chiquito, cómo explicarles, me indicaron que la frontera sirve para dividir familias. Mis tías vivían en el otro saite, mientras mi amá y yo vivíamos en Tijuana. Cada domingo las visitábamos, cada domingo comenzaba el peregrinaje y la enorme fila para cruzar al norte y el pasaporte y el sabor de los dulces gringos que tanto me gustaban.

Pero en realidad ese cerco no limitaba a naiden; cruzando la frontera, mis tías seguían hablando español y seguían escuchando música mexicana y seguían festejando con ese gusto y esa pasión por la fiesta que sólo he conocido en ellas. Desde entonces, sin que me diera cuenta, mi religión era la frontera. ¿Yo qué sabía que aparte del país del norte y aparte del país del sur existía esa tierra de nadie y de todos que se llama la frontera? Ahí, donde mis pies se enlodaban, donde jugaba con canicas y trompos y pistas de carritos Jot Güils.

Cuando era pequeño ni siquiera escuchábamos decir "la frontera", le decíamos "la línea", y la línea estaba ahí para cruzarse de aquí para allá y de allá para acá, nadie lo impedía, y yo, niño, ni siquiera detectaba el rostro de los malencarados guardianes preguntándole a mi mamá "¿qué trae de Mécsicou?, señora", "¿cuánto dinero trai?, señora", "¿cuál es el motivo de su visita a los Estamos Unidos", why are you crossing the border, bitch; why are you here, godammit; don't you have anything better to do?

Pero mucho me temo que en la guerra de los cowboys contra los mariachis, los cowboys llevan la delantera. Más sobre esto en el noticiero de las once.

VII

Oremos.

Nos quitaron mucha tierra, luego nos echaron de esa tierra.

Quisimos regresar y todavía lo estamos haciendo.

Nos golpean, nos dicen puercos mexicanos, váyanse de aquí.

Pero seguimos cruzando.

Nos dicen frijoleros grasosos, nada tienen que hacer en la tierra de la libertad.

Pero seguimos cruzando.

Construyeron un muro de metal y dijeron con esto ya no van a cruzar los puercos mexicanos.

Pero seguimos cruzando.

Levantaron detrás de ese muro otra gran muralla de concreto y dijeron ahora sí, ahora sí los vamos a detener.

Pero seguimos cruzando.

Amenazaron con traer a los marins.

Pero seguimos cruzando.

Nos amenazaron grupos neonazis y los encapuchados del Ku Klux Klan quisieron incendiar cruces a lo largo de mi frontera.

Pero seguimos cruzando.

Intensificaron el patrullaje, reclutaron más hombres, sobrevolaron helicópteros para que fuera más difícil acercarnos a las ciudades y a los campos agrícolas que nos dan trabajo.

Nos detuvieron un poco, es cierto. Pero decidimos entonces cruzar por el desierto, por las montañas, por donde ellos decían que la naturaleza nos impediría el paso. Nadie cruza por ahí, nadie se atreve, decían ellos; pero seguimos cruzando, y por ahí empezamos a morir.

Miles de latinoamericanos han muerto intentando cruzar la frontera entre México y Estados Unidos. El frío, el calor insoportable, el desierto, el río, las montañas nos

están tragando.

Pero seguimos cruzando.

VIII

En el principio fue José Alfredo Jiménez.

Pero José Alfredo nunca se imaginó que en el norte de México, o sea, en el Sur de Estados Unidos, se fraguaba un mestizaje y de ese mestizaje brotaría un sonido nuevo.

Bendita sea por siempre nuestra música.

El acordeón nos llegó del norte y el bajo sexto nos llegó del sur. Ya existían desde hace mucho, pero fue ahí, en la frontera, donde se conocieron, se enamoraron y se pusieron a cantar.

Bendita sea por siempre nuestra música.

Acordeón y bajo sexto es el mínimo requerido para hacer una banda de música norteña. Y luego la voz, una voz de preferencia gangosa, sin entrenamiento, una voz que desate sentimiento y sepa contarnos hazañas antiheroicas.

Bendita sea por siempre nuestra música.

La indumentaria es primordial. Podrías ser un virtuoso del acordeón; pero si no llevas el traje adecuado, nada tiene sentido. Botas vaqueras, sombrero tipo Stetson, pantalones de mezclilla con gruesos cinturones y hebillas con imágenes de caballos. Sin olvidar las botas picudas como para matar cucarachas en las esquinas. O sea, un auténtico cowboy.

Bendita sea por siempre nuestra música.

Luego no hay que olvidar el nombre. El conjunto norteño debe tener el nombre exacto. Puedes cargar orgullosamente tu lugar de origen (los Tucanes de Tijuana, los Cadetes de Linares, los Alegres de Terán, los Invasores de Nuevo León) o puedes usar cualquier nombre y simplemente agregarle la palabra "norte" (los Tigres del Norte, los Bravos del Norte, los Huracanes del Norte, los Relámpagos del Norte, los Intelectuales del Norte) o bien, a falta de imaginación, puedes usar tu nombre de pila (Carlos y José, Luis y Julián, Miguel y Miguel).

Bendita sea por siempre nuestra música.

Se tocan los instrumentos una vez tras otra, la misma tonada, los dedos sobre botones o cuerdas, una y otra-vez hasta el cansancio, hasta la aburrición,-hasta que se empieza a creer que nada de eso tiene sentido y se dejaría por completo si no fuera porque los parroquianos piden más y más, y muchas veces están borrachos e insisten con la misma, la misma canción.

Ésa que me habla de Josefina, mi viejo amor traspapelado.

Ésa otra que trae memorias de Julieta, la que se fue sin dejarme su retrato.

O una canción genérica, dedicada a todas ellas, a cualquiera.

O una que se refiera a mí, que soy todos ellos, que soy cualquiera.

¿Cómo se llama la canción?

No importa.

Es la misma.

Una vez tras otra, la misma.

Ésa que me trae recuerdos de Aurorita, mi mamá.

Esa otra que me reúne con mi familia, que está lejos, añorando mi regreso.

Algo bailable, por favor, que envuelva de felicidad estas ganas de comer, para que se me olvide el hambre, aunque sea unos momentos.

En manos de un músico norteño esa canción llenará por unos instantes el agujero que va creciendo en el corazón de los hombres y las mujeres que están lejos de su tierra. Y no habrá oscuridad. Y no habrá soledad. Y no habrá silencio.

Bendita sea, por siempre, nuestra música.

IX

Lo anuncia el periódico_____ en su sección de deportes.

Marcador final: cowboys 3, mariachis 0.

X

Esta es palabra del señor:

Estaba un grupo de trabajadores, contemplando ese muro que es la frontera, preparándose para cruzarlo, esperando el mejor momento de la oscuridad. De

repente, uno entre ellos, llamado Chuy, ese que había decidido mostrarles el camino porque ya había cruzado varias veces, extrajo de su morral un poco de comida para compartir entre sus compañeros.

Porque él mismo, llegada la hora en que había de cruzar la frontera, habiendo dirigido a los suyos hasta ese lugar donde se decía que no había tanta vigilancia, extrajo los últimos alimentos que le restaban. Y mientras cenaba, tomó la tortilla, la partió y se la dio a sus compañeros, mientras decía:

"Tomad y comed todos de ella porque esto es lo último que nos queda y la jornada será muy larga".

Del mismo modo, acabada la cena, sacó una botella de tequila de su morral y, dando gracias de nuevo, la pasó a sus compañeros diciendo:

"Tomad y bebed de este tequila, producto del agave y de mucho trabajo bajo el sol, producto de campesinos explotados para que unos cuantos se puedan divertir".

Así pues, con mucha seriedad, empezaron ellos el recorrido. Saltaron ese muro cabrón, uno a uno. Y cuando el señor Chuy les decía "Corred", corrían. Y cuando el señor Chuy decía: "Escóndansen entre los matorrales", se escondían.

Esta es la palabra del señor.

Sin embargo la tecnología y las camionetas nuevas de la migra y los helicópteros que sobrevolaban pronto dieron con ellos. Y el señor Chuy exclamó: "Córranle, cabrones, sálvese el que pueda". Y muchos de ellos lograron escapar, llegar a los campos agrícolas, trabajar, ganar cuatro dólares la hora.

Pero otros, entre ellos el Chuy, fueron capturados por la migra.

"¿Quién de ustedes es el líder?", preguntaba el migra más grande.

Pero nadie contestaba.

"¿Quién de ustedes es el que los trajo aquí?".

Y nadie contestaba.

Entonces la migra comenzó la golpiza, así, así, cada golpe dolía en el cuerpo, puñetazos, patadas, macanazos. Hasta que el Chuy, no queriendo que los demás sufrieran por su culpa, le dijo al migra: "Yo soy ése que buscas".

Entonces los golpes fueron para él, uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete... los

tres migras se turnaron entre ellos. Y le dijeron todo tipo de vilipendios en inglés. Lo golpearon hasta el cansancio, porque se decían entre ellos: "¿Cómo vamos a dejar que un mexicano, un simple mexicanito se burle de nosotros?". Y no dejaron de golpearlo hasta que llegó el silencio. Hasta que el Chuy no respiró más.

Sus compañeros creyeron que sufrirían el mismo destino, pero la sed de los migras estaba colmada. Los subieron a una camioneta, de esas que llaman perreras, y los retacharon para México.

Cuando llegaron a la ciudad fronteriza, la historia pronto corrió entre las cantinas. Uno que se llamaba Pedro dijo yo no conozco a ese Chuy, no lo conozco, no lo conozco. Aunque era su compadre.

Pero otro que se llamaba Pablo, que ni siquiera estuvo ahí, ni siquiera lo conoció, fue quien lo hizo famoso. Escribió un corrido que después grabaron los Tigres del Norte para gloria de los migrantes indocumentados. Para gloria de todos ellos. Amén.

XI

Digamos con fe y esperanza:

Frontera Nuestra que estás en la Tierra, dividiendo al mundo
Inventada por las culturas ricas para mantener afuera a las pobres
Maldita sea tu presencia segregadora, pero bendita sea tu presencia porque nos
has dado vida a nosotros, los fronterizos
No nos impidas cruzarte porque cruzarte es nuestro regocijo y nuestra necesidad:
atrás de tus confines se encuentra el pan de cada día
Perdona a los que nos ofenden, impidiéndonos el paso, ya que nosotros no
podemos perdonarlos
No nos dejes caer en tentación, y líbranos de George W. Bush.
Líbranos de todos los líderes que, buscando la bendición y el apoyo económico de
la Casa Blanca, le entregan su país y el trasero al gobierno norteamericano, y
concédenos la paz que tanto anhelamos. Salva a los países árabes de las botas

gringas, que las familias de allá son como las familias de acá y su sangre
derramada es como nuestra sangre derramada
Sálvalos a ellos porque así, sólo así, nos salvaremos nosotros

XII

Ésta es la frontera que quita los pecados del mundo. Dichosos los invitados a
cruzarla.

Ésta es la madre de todas las fronteras.

Y todas las fronteras somos una sola.

Frontera entre India y Pakistán, ruega por nosotros.

Frontera entre las dos Irlandas, ruega por nosotros.

Frontera entre Israel y Palestina, ruega por nosotros.

Frontera entre México y Guatemala, ruega por nosotros.

Frontera entre Europa y África, ruega por nosotros.

Fronteras de Irak y Siria, rueguen por nosotros.

Fronteras entre Estados Unidos y el resto del mundo, rueguen por nosotros.

Fronteras de la pobreza, de la necesidad, del olvido, rueguen por nosotros.

Todos somos la misma frontera.

Pero la mía es la madre de todas ellas.

Peregrino del mundo, recorro las ciudades para dar a conocer el evangelio. Que
yo era incrédulo pero ahora tengo el corazón encendido de pasión.

Señora, por favor escúcheme. Usted que es ama de casa y que se siente sola,
incluso rodeada de niños. Señorita, por favor, usted que camina con la cabeza en
alto y no voltea a verme porque cree que halagaré su cuerpo delicioso. Señor
repartidor de Coca Cola. Señor gendarme. Señora profesora. Señorita prostituta.
Vengo a este lugar para proclamar la verdad y esa verdad es indivisible, alimenta
a los que tienen hambre, da esperanza a los que les falta fe.

XIII

Caminito del narcotráfico, tú que pasas por mi Frontera, dime una cosa, ¿cómo le
haces pa seguir cruzando?

Carta del apóstol san Luis Humberto a los michoacanos.

De Luis Humberto, llamado por voluntad del señor a ser apóstol de la Música Norteña.

A los michoacanos que, consagrados por ser migrantes, serán llamados también fronterizos:

1. Quizás deba explicarme, pa que mejor entiendan. Para mí el rock and roll era la única neta del mundo. Yo era uno de esos rocanroleros ortodoxos, a la antigua usanza, rudos e implacables. Usaba pantalones de mezclilla raídos y deslavados, camisetas con la efigie de Jim Morrison o John Lennon. Tenía el cabello largo y me cepillaba los dientes con bicarbonato de sodio. Me deleitaban los Beatles, los Rolling Stones, Santana, los Who y todo aquel buen rock que, según yo, circulaba en el aire antes de la llegada de la música disco, que había mandado todo a la mierda.

2. No lo hubiera admitido en aquel entonces, mi pasado pagano, pero ser un rocanrolero de línea dura tenía sus desventajas sociales. Si algún amigo me invitaba a una fiesta en su casa, se daba por hecho que yo llegaría con mis discos, rigurosamente elepés, y no permitiría que se tocara otra cosa. Comencé a perder amigos, incluso a los que yo consideraba mis aliados más cercanos. Ellos se volvían progresistas, escuchaban grupos nuevos, techno, hip hop, rock en español y luego intentaban convencerme de nuevas bandas que, según ellos, seguían los caminos de Dylan y de Bowie. No hice caso de sus palabras, los llamaba traidores, les retiraba la palabra y me encerraba en mi casa, abrazando mis elepés de Abbey Road y Let it bleed. Me sentía cada vez más solo, convencido de tener razón. No me importaba ser el último rocanrolero del planeta; si así fuera, ni modo. Nadie me doblegaría. Nadie.

3. Hasta que sucedió.

4. Y lo documento aquí, en esta casa de _____, para ojos y oídos de todos. Porque una vez fui ciego y ahora he encontrado el Verdadero Sendero. Una vez, sin saberlo, naufragaba, y ahora he descubierto tierra firme, mi hogar, mi cabaña, mi destino.

5. No hace mucho tiempo viajaba a través del desierto de Altar, en una motocicleta Vespa, rumbo al poblado de Damasco, Sonora, donde debía realizar algunas diligencias. Hacía un calor insoportable, incluso en la noche, que yo resistía pensando en canciones de Led Zeppelin.
6. De pronto, de la nada, una luz, una intensa luz que provenía del cielo, cayó encima de mí y me tumbó de la motocicleta. Oh, sí.
7. Hombre de poca fe, creí que se trataba de uno de los tantos ovnis que más de un ranchero sonoreño había mencionado que se avistaba en esa parte del desierto.
8. Pero no. Era mucho más que eso.
9. También era una voz.
10. Una voz que me decía (léase con voz de Dios en película de Cecile B. De Mille): "Luisumberto, Luisumberto, ¿por qué me persigues?".
11. Ah, chingao.
12. La voz era clara y, a pesar de que aparentaba venir desde muy lejos, la escuchaba como un murmullo cercano, cercanito a mi oreja.
13. "¿Yo?", le dije. "Yo no persigo a naiden. Yo nomás voy parallá, rumbo a Damasco".
14. Guardé silencio y la voz también guardó silencio, como si estuviera pensando lo que le dije.
15. Hasta que me puse nervioso de tanto silencio, y pues, acá, todavía nerviosón, se me ocurrió decir: "Y a todo esto, usted ¿quién es, qué se trae por estos lares?, ¿pa qué me anda tumbando de mi moto?".
16. La voz no tardó en contestarme.
17. (Léase de nuevo con voz divina) "Yo soy el pastor que anda en busca de su oveja descarriada. Ahora, jubiloso por haberla encontrado. Soy José Alfredo Jiménez".
18. Ah, chingao.
19. Si existía un solo mexicano que no sabía quién era ese tal José Alfredo, era yo. A mí que me preguntaran los nombres y los signos zodiacales de los Beatles. Era tanto un gilipollas en aquella época que ni siquiera sabía quién era El Señor.

No sabía de sus canciones, de su pasión y de su muerte: sacrificio para salvar a los pecadores, aquellos que se habían alejado de La Verdadera Música, como yo, como tantos otros.

20. Porque Él bien me lo dijo aquella noche, rumbo a Damasco: "Sólo la Música Fronteriza es la Palabra, sólo en sus corridos, en sus boleros, en sus cumbias, polkas, chotís y en los ritmos del acordeón y bajo sexto se puede encontrar el auténtico significado de la vida".

21. "Pero yo quién soy, Señor, un humilde rocanrolero. Seguramente hay otros en el mundo, más capacitados para difundir Su música".

22. Me resistí, pues. Estaba cabrón cambiar así, de la noche a la mañana. Yo qué sabía de esas ondas. Para mí era música bien naca, como los vallenatos y la salsa y el merengue y todo aquello que no tuviera un requinto eléctrico y una batería.

23. No me daba cuenta de que yo era el candidato ideal; si un rocanrolero ultra, como yo, pregonaba la música de los Tigres del Norte y los Relámpagos del Norte y los Bravos del Norte, más de uno sabría que ésa era la verdadera verdad y se convertiría a la Causa sin pensarlo dos veces.

24. Claaaaaaro.

25. "No dudes", me dijo el Señor. "Yo mismo, en una época, me desvié del Camino creyendo que el sonido de mariachi era mejor que el norteño. Pensé, en un tiempo, que los mariachis eran mejores que los cowboys.

26. "Ahora quiero que recorras el mundo, quiero que pregones en nombre mío".

27. Órale pues. Llegué a Damasco en la mañana y me compré lo necesario: botas de punta y un sombrero vaquero, pantalones de mezclilla nuevos, cinturón grueso con hebilla plateada, un discman y hartos cidís de grupos como los Huracanes del Norte, los Tiranos del Norte, los Relámpagos del Norte.

28. Mis amigos se sorprendieron al principio; pero me aceptaron al darse cuenta de que era mucho más tolerante y buena persona con ellos.

29. Mi labor evangelizadora ha sido tranquila. Cada domingo recorro las casas y hablo de mis creencias y de las palabras del Señor.

30. "En el principio fue José Alfredo Jiménez".

31. Y alguna gente me escucha y exclama "aleluya". Y otra gente, cada vez más poca, me dice "Sorry, aquí puro Chente Fernández". Y otra ni siquiera abre la puerta cuando por la ventana observa mi ropa de cowboy y mi paquete de cidís bajo el brazo.

32. Contento y en paz con el mundo sigo mi largo camino. El desierto se extiende mucho más allá de Sonora, mi destino es recorrerlo todo, llevando como armas sólo la Palabra y la Música.

33. Amén.

XV

Hermanos en la fe:

Ya con ésta me despido, pero pronto doy la vuelta.

Sólo resta invitarlos a cruzar la frontera. Cuando ustedes vean una, donde quiera que se encuentre; cuando estén frente a ella y sientan el poderoso llamado, no se atenen a los mástiles, no cierren los ojos, no pasen de largo con gran indiferencia; arrójense, más bien. Crucen, crucen, crucen. Que no quede una frontera en este mundo sin cruzar, crúcenlas todas, que al fin para eso están ahí. Para eso delimitan, para eso nos restringen, nos retan, nos agreden. Para eso, para que crucemos la línea que forman, para desaparecerla en el momento que la traspasamos.

Y si alguien les impide el paso, ustedes crucen.

Y si les dicen que no, ustedes crucen.

Y si les dicen que nada tienen que hacer ahí, ustedes crucen esa frontera.

El mundo es de todos.

Y Todos estamos

invitados a la fiesta.

Pueden ir en paz, esta misa ha terminado.

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

- Crosthwaite, Luis Humberto, *El gran preténder*, CNCA, Fondo Editorial Tierra Adentro, 46, México, 1992.
- ."La fila", *La Jornada Semanal*, 6 de abril, 1997.
- .*La luna siempre será un amor difícil*. Ediciones corunda, México, 1994.
- .*Marcela y el rey al fin juntos*. México: Joan Boldó i Climent, Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas, Zacatecas, 1988.
- .*Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1990.
- .*No quiero escribir, no quiero*. México: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca./Centro Toluqueño de Escritores, Toluca, México, 1993.
- , *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, Joaquín Mortiz, México, 2001.
- , *Instrucciones para cruzar la frontera*, Joaquín Mortiz, México, 2002.
- , "Bicicletas", *Día siete*, núm. 115, septiembre 11, 2002.
- , "EL arte de bailar con gorditas", *Día siete*, número 168, septiembre 20, 2003.
- "Misa fronteriza", [<http://www.elmalpensante.com/47/feria.asp>] (enero 12 de 2004)

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Álvarez, Luis F., *Tijuaneados*, [s. p. i.]

Araujo, Nara, Teresa Delgado, comp., *Textos de teoría y crítica literaria (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, UAM. Unidad Iztapalapa, México 2003.

Barnes, Julian, *El loro de Flaubert*, Anagrama, México, 1994.

Bajtín, Mijail, *Problemas en la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986.

—————, *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Alianza Editorial, España, 1995.

Betancourt, Ramón, Bruno-Ruiz P., *Cuentos. La sulamita y otros cuentos. Historias de segunda*, Colección Presente 8, Tijuana, Baja California, México, 1995.

—————, *Memorias y otros riesgos*, CONACULTA CECUT, Tijuana, México, 1999.

Bustamante, Jorge, "Frontera México-Estados Unidos: Reflexiones para un marco teórico", en *Frontera Norte*, volumen 1, enero-junio de 1989.

Campbell, Federico, "Tijuanenses", en *Tijuanenses*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989.

Conde, Rosina, *Embotellado de origen*, CONACULTA-Instituto Cultural de Aguas Calientes, Aguas Calientes, Ags., México, 1994.

Cortés Bargalló, Luis, *Baja California. Piedra de serpiente. Prosa y poesía (siglos XVII-XX)*, CONACULTA, Baja California, México, 1993.

- Da Jandra, Leonardo, y Max, Roberto, *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana de fin de milenio*, Joaquín Mortiz, México, 1997.
- Di Bella, José Manuel, *Pegado a la herida*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, Baja California, México, 1993.
- Diccionario Enciclopédico *Hachette Castell*, XII Tomos, España, 1981.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.
- Dumas, Alejandro, *Los tres mosqueteros*, Porrúa, México, 2002.
- Felix Berumen, Humberto, comp., *El cuento contemporáneo en Baja California*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, Baja California, México, 1996.
- , *Texturas. Ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*, Universidad Autónoma de Baja California-Plaza y Valdés, México, 2001.
- Fuentes, Carlos, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, Alfaguara, México, 1995.
- Gómez, Montero Sergio, *Sociedad y desierto*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1993.
- , "La casa mira al mar" en *Trazadura*, núm. 6 enero-abril, Tijuana, Baja California, 1993.
- Grimson, Alejandro, comp., *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, CICCUS. La Crujía, Buenos Aires, 2000.
- Guillén, Claudio, "Tematología", en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Cátedra, Madrid.

- Guillén López, Tonatiuh, *Baja California 1989-1992, alternancia política y transición democrática*. El Colegio de la Frontera Norte-UNAM, Tijuana, Baja California, México, 1993.
- Hernández, Octavio, "Fronteras eléctricas", en *Tijuana Mesopotamia. Crónicas y otros latidos*, Instituto Municipal de Arte y Cultura, Tijuana, Baja California, México, 2000.
- Ilich, Fran, "Tijuana no era una fiesta" en *Yubai*, año 7, número 27, julio-septiembre, Tijuana, México, 1999.
- Licon, Sandra, "El lenguaje, la pistola con la que disparas: Luis Humberto Crosthwaite", *La crónica de hoy*, octubre 10, México, 2000.
- Lipovetski, Guilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Lizardi, Edmundo, *Primeros vuelos*, CONACULTA- Instituto de Cultura de Baja California, Nueva Mexicali, Baja California, México, 1999.
- Margalli Dives, Gloria Hágale, coordinadora, *Voces en tránsito, (Taller de Literatura-UABC)*, UABC, Tijuana, México, 1993.
- Maristain, Mónica, "Vivir la frontera", en *Día siete*, núm. 148.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Cátedra, España, 2001.
- Matthai, Horst, "El hombre y sus fronteras: una visión filosófica", en *Memoria del Congreso Internacional sobre Fronteras en Iberoamérica ayer y hoy*, Tomo 1, comp., Alfredo Félix Buenrostro Cevallos, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, B.C., 1990.

- Mendoza, Leo Eduardo, comp., *Sinaloa. Lengua de tierra. Crónica, ensayo, narrativa, poesía y teatro (1539-1992)*, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, México, 1993.
- Ornelas, Oscar Enrique, "La carne asada es tan literaria como cualquier otro tema", *El Financiero Cultural*, julio 29, 1997.
- Ortega, Julio, *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, Siglo XXI, México, 1997.
- , "Escenas del siglo XXI", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 327, enero, México, 2002.
- Palau, Teresa, *Mujer que traga silencio o el sueño del deseo*, CONACULTA-CECUT, Tijuana, Baja California, México, 1999.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1990.
- Perea, Héctor, *De surcos como trazos, como letras*, México, CNCA, 1992.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 2002.
- , *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México, 2001.
- , "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales", en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada. IV*, FFL, UNAM, México, 2003.
- Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, FCE, Crea, México, 1986.
- Santa Biblia*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), Sociedades Bíblicas en América Latina, Corea, 1988.
- Michaelsen, Scott, E. Jonson David, *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Gedisa, México, 2003, p.15.

Rodríguez Lozano, Miguel Guadalupe: "Desde la frontera: La narrativa de Luis Humberto Crosthwaite" en *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la cultura y las artes de Nuevo León, Monterrey, 2002.

-----, *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Comejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, UNAM, México, 2003.

Saavedra, Rafa, *Buten Smileys*, Yoremito, Tijuana, Baja California, México, 1997.

Serna, Enrique, *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996.

Saravia Quiroz, Leobardo, comp., *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*, Fondo Editorial Tierra Adentro-CONACULTA, México, 1990.

Swain, Regina, *La señorita Superman y otras danzas*, Fondo Editorial de Baja California, México, 2001.

Tabuenca Córdoba, María Socorro, "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras", *Frontera Norte* (9), núm. 18, julio-diciembre, 1987.

Trejo Fuentes, Ignacio, "Tijuana según Crosthwaite", *La Jornada Semanal*, agosto 14, 1994.

Trujillo Muñoz, Gabriel, *Trebejos*, Instituto Cultural de Baja California, Nueva Mexicali, Baja California, México, 2001.

Torres, Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, Leega-UAM, México, 1991.

Valenzuela Arce, José Manuel, "Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos",

- en *Revista Mexicana de Sociología* núm. 2, Vol. 62, abril-junio, México, 2000.
- Villarreal, José Javier, comp., *Nuevo León. Entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, México, 1993.
- Por las avenidas y otros cuentos*, Centro Cultural Tijuana- Gobierno Federal, Tijuana, 1996.
- Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Alfredo Pavón, ed., *Colección Destino Arbitrario*, n° 22, CONACULTA- universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, Tlaxcala, México, 2002.
- Villoro, Juan, "Nada que declarar. Welcome to Tijuana", *Letras Libres*, mayo 2000, año II, núm. 17.
- Wagner, Peter Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality. "The Estate of the Art" en *Icons –Texts- Iconotexts. Essays of Ekphrasis and Intermediality*. Berlín, New York: Walter de Gruyter, 1996.
- Zamudio, Luz Elena, y otros, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1996.
- Zavala, Lauro, *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Alfaguara, México, 2000.
- , *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, UNAM, México, 1998.

-----, "Para nombrar las formas de la ironía" en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1993.

-----, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, UAEM, 1999.

"Caro-Limón, Alberto"

[http://www.insite2000.org/testweb/artist_projects/caro.Limon.bioshtml],

(enero 25, 2004).

"El perfil de Tijuana"

[http://www.missionbayhigh.com/sister_cities/spanish/sp_resources_tj_prolife.html] (enero 25, 2004)

"Fondo Nacional del Fomento al turismo" [<http://www.fonatur.gob.mx/>], (enero 25, 2004)

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e Impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Patricia Isabel

Pérez Macías

FECHA: 10 - OCT - 2025

FIRMA: [Signature]

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**