

## **Fenómeno urbano en la literatura fronteriza \***

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

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

Los escritores fronterizos se apropian de las ciudades violentas como laboratorios para experimentar con las diferentes articulaciones culturales que ahí se gestan, para crear su propia historia a través de metáforas. Algunos, efectivamente recurren a la falsa inocencia del espectador gracias a la privatización del espacio público —que nada tiene que ver con la lógica moderna del arte—. Mientras que otros, a través de la subversión y del arte comunitario, debilitan las técnicas espectaculares, conforman una cultura propia a través de su escritura y enarbolan el desarrollo de la literatura regional. Hablar de una región literaria en particular, sea el centro, sur o norte del país nos permite delimitar las expresiones artísticas de cada zona e identificar como heterogéneo un país rico en costumbres, tradiciones, creencias, signos identitarios y, por supuesto, lenguas, independiente de la centralización política y económica en la que estamos inmiscuidos como nación. Por tal motivo, no se puede hablar de una literatura nacional homogénea, puesto que cada estado experimenta diferentes conflictos e intereses que le dan vida a muchas de las historias que se narran en la literatura regional, pues sería irrisorio hablar de Ahuehuetes en el desierto de Sonora, o de mojados que diariamente luchan por sobrevivir en el DF. En este sentido,

Humberto Félix Berumen, ensayista fronterizo que se ha dedicado a contextualizar y conceptualizar la literatura regional, principalmente la del norte, la define como:

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

La importancia de establecer un sistema regional literario permite identificar ciertos parámetros de desarrollo nacional, en el que confluyen géneros y temáticas indistintamente e, incluso, coexisten sin necesidad de estar definidos como tales. Esto estimula la creación artística regional, que no se limita a copiar esquemas clásicos de expresión narrativa, como sucedió en el pasado, donde lo propositivo se hacía en el centro del país y se excluían expresiones “irreverentes” de regiones ajenas a una identidad nacional centralizada. Esta situación ha provocado que “la primera frontera a la que se ve sometido un escritor de estas latitudes es la que corresponde a las dificultades para trascender los límites impuestos por el centralismo literario todavía vigente” (Berumen, 2004: 126).

La centralización de la cultura nacional ha restringido la difusión de la escritura fronteriza (entre otras), rica en contenidos, expresiones y voces, a pesar de que la frontera México-Estados Unidos se ha vuelto un lugar común, y de los esfuerzos aislados a nivel nacional para dar a conocer lo que se hace en el norte del país, los cuales han sido insuficientes para albergar la narrativa fronteriza.<sup>[1]</sup> Aunado a esto, los escritores fronterizos enfrentan un grave problema que es la publicación, difusión y promoción de sus obras de manera nacional, pues no tienen acceso a las grandes editoriales establecidas en la ciudad de México, situación que limita el auge de jóvenes creadores regionales, quienes al no poder publicar en una editorial de prestigio del Distrito Federal, lo hacen en editoriales locales o incluso se autopublican. Evidentemente esto provoca que “la literatura de esta parte sigue siendo todavía marginal, sumida en el aislamiento y la falta de reconocimientos suficientes” (Berumen, 2004: 127).

La literatura de la frontera norte logra conjuntar en un sistema regional varias literaturas menores y marginales debido a que la “rearticulación de la literatura regional [es] mucho más extensa que la que ofrece cada estado fronterizo en particular”. En este sentido, hablar de una región geográfica permite descentralizar las expresiones artísticas que, en muchos de los casos, sólo habían repercutido en la Ciudad de México, como es el caso de la literatura fronteriza, donde “la región geográfica que sus textos estarían proponiendo sería el norte fronterizo como un lugar que enfatiza el proceso de descentralización en México y el paso a nuevas producciones culturales en el norte” (Tabuenca, 2003:423).

Analizar la *escritura fronteriza* a partir de la explosión demográfica y territorial de las zonas urbanas, cuyo crecimiento horizontal, desigual, propio de la posmodernidad, permite, 1) yuxtaponer el campo literario y el campo sociopolítico, mediante un estudio sistemático e intercultural de la frontera literaria; 2) exponer las relaciones que se establecen entre el ciudadano y el entorno urbano, diferenciando principalmente entre la visión masculina y la

necesidad de conformar un espacio femenino; 3) resaltar la relevancia de la literatura como crónica de la experiencia fronteriza, distinguiendo entre la ficción y el testimonio, mediante los mecanismos de figuración estética, y 4) establecer cómo interactúan las artes en la conformación del sujeto transfronterizo y de la cultura de la frontera norte de México.

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

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

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

La discusión y el estudio de la *literatura de la frontera norte* o de la *literatura fronteriza* empiezan a finales de los ochenta. El primer nombre que se le dio fue “narrativa del desierto”, basándose únicamente en accidentes geográficos de la zona y en la relación que existía entre el escritor y su medio. Este término no se ajustó a las necesidades de la frontera puesto que, como menciona Eduardo Parra, escritor fronterizo, “el norte de México

no es sólo simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y con la cultura de los gringos, extraña y absorbente” (Parra, 2003: 40).

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

El fenómeno urbano liminal caracteriza a la literatura norte de México, pues ésta se escribe *en/desde* la frontera y no *sobre* la frontera. De tal forma, el espacio urbano es el personaje que da cuenta de los modos de escritura más significativos del momento histórico actual a través de un discurso no necesariamente textual que abarca el grafiti, las pintas callejeras, los letreros, los espectaculares e incluso los modismos lingüísticos (uso del *Spanglish*); y da fe de la cultura material posmoderna en la que se gestan las crónicas urbanas, muchas veces caóticas, otras dramáticas y casi siempre irónicas, pues el espacio es “un lugar practicado”, “un cruce de elementos en movimiento” donde se puede “leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten” (Augé, 1999). En este sentido, la *ciudad* es una parte del sistema representado por el imaginario social que conjuga sus elementos para recrear la escenografía que permite dramatizar las historias narradas *en/desde* la frontera, pues la ciudad se erige como un “territorio retórico”: “un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios” (Augé, 1999); por lo que, la performatividad del espacio urbano ejemplifica el tránsito de sus habitantes entre lo inalterable y lo efímero de la alteridad porque los sujetos transfronterizos viven, por lo menos una parte de su tiempo, fuera de su territorio, y las definiciones de lo “empírico y lo abstracto” dependen, en gran medida, de la “lógica del exceso” (o la sobremodernidad), que, según Marc Augé, está constituida por “el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo”, y presenta diferentes repercusiones en el comportamiento individual y grupal de una sociedad debido a que los medios y la tecnología juegan un papel predominante al momento de abordar las identidades culturales y los movimientos artísticos contemporáneos, pues estimulan el proceso de superación, de ruptura y de novedad.<sup>[2]</sup> Así como la persistencia de una cultura o discurso dominante, gracias a la conformación de individuos pasivos, “una individualización que tiene que ver sin ninguna duda con el desarrollo de los medios de comunicación” (Augé, 1999). Con los medios de comunicación y el uso de la tecnología, principalmente de Internet, cada comunidad genera una identidad propia y un estilo de vida por copiar. Cada comunidad erige nuevas fronteras, resquebraja las anteriores y segmenta las poblaciones. Cuando la vida privada se confunde con la pública, se pierde la visibilidad de los que están del otro lado de los límites, de la red, de las fibras ópticas, pues el deseo de regularlo todo desde lejos, incluyendo el trabajo en casa y, desde luego, el consumo, el

juego, las relaciones sociales y el ocio”, provoca que el espacio habitado se conciba “a la vez como receptor y distribuidor, como el espacio de recepción y operaciones” (Baudrillard, 2002: 190).

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

Gracias a la lógica del exceso, las ciudades, sobre todo las fronteras, se vuelven más complejas e impersonales, por lo que el reto ético para las sociedades de información consiste en evitar que los individuos informados actúen de manera indiferente o que se conviertan en individuos instruidos pero crueles; así como en evitar la apatía y el adormecimiento de nuestros sentidos: evitar que nos convirtamos en autómatas insensibles ante las necesidades de las sociedades actuales.<sup>[3]</sup> Para lo cual es necesario buscar el principio redentor de la inamovilidad, una de las características de las artes en general, que consiste en nombrar aquello que aún no tiene nombre, especialmente en el teatro, la crónica o la narrativa corta, géneros comúnmente utilizados por los/las escritores/as de la frontera, mediante los que el arte adquiere cierto prestigio debido a que la capitalización de lo estético, tanto como valor monetario como cultural, permite cotizar a aquellos artistas/escritores que reproducen su entorno físico desde una perspectiva simbólica. En este sentido, el espacio de escritura que los artistas fronterizos habitan se divide en dos momentos: el primero lo ocupan los textos que narran las experiencias migratorias, los hechos históricos, la procedencia geográfica, la orientación política, los movimientos sociales y la recuperación mítica de los orígenes. En un segundo momento, los/las escritores/as fronterizos enfatizan la necesidad de deconstruir el discurso colonizador y de cuestionar la posmodernidad (y modernidad) desde su trinchera, en una sociedad globalizada. La diferencia entre ambos momentos radica en una participación crítica del escritor con respecto al objeto de estudio, en una mayor presencia del autor en el texto, en el énfasis que se le da a la subjetividad de los personajes, sobre la construcción de la trama, así como en la posición desde la que se narra (del norte de México o del sur de Estados Unidos), pues la frontera como tema narrativo delimita el imaginario social de los sujetos que viven al margen de la cultura que los ha orillado a defender sus propios valores culturales, sociales y políticos, así como a crear otros que los representen como sociedad liminal, donde las ciudades fronterizas, con las características que las distinguen, se erigen como punto de referencia obligada para todos los artistas que escriben *en* y *desde* la línea.

En el caso de los sujetos transfronterizos, el espacio de escritura lo delimitan todos aquellos no-lugares que se establecen a lo largo de la frontera,<sup>[4]</sup> pues gracias a ellos es posible configurar una cultura fenoménica de la frontera que “ha conseguido trascender

definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable” (Jameson, 1991: 97). Mientras que en los chicanos, el espacio de escritura es el propio cuerpo y la representación de éste ante el otro, pues gracias a la performatividad desarrollan todo un sistema literario particular que difiere de lo que se realiza tanto en México como en Estados Unidos, debido a las propuestas de lucha como comunidad minoritaria y al discurso político en el que constantemente incurrir.

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

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

En consecuencia, cuando las mujeres empiezan a apropiarse de su sexo y a participar como sujetos económicamente activos en las maquiladoras, provocan un cambio sustancial en la configuración de las sociedades liminales que repercute, como ya se ha mencionado, en la familia. Definitivamente, este cambio no ha sido paulatino, pues la necesidad de mantener un hogar las ha orillado a abandonar sus roles tradicionales y a copiar esquemas de comportamiento masculinos que antes repudiaban. En este sentido, las mujeres fronterizas buscan la legitimidad simbólica para evitar los abusos y las discriminaciones de género a las que se enfrentan cotidianamente. La legitimidad simbólica, según Butler, está dada por el conocimiento y la adecuada aplicación del lenguaje, pues el hecho de nombrar algo lo define y lo marca. De tal forma, cuando las mujeres fronterizas ocupan los espacios tradicionalmente masculinos (bares, clubes, antros) deben legitimar su posición mediante el lenguaje, pues si bien es cierto que “el cuerpo está marcado por el sexo”, también lo es el hecho que “el cuerpo sólo es significable, sólo se presenta como aquello que puede ser significado en el lenguaje” (Butler, 2002, 149).

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

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

Es importante diferenciar la literatura del norte de México de las literaturas fronterizas de Estados Unidos (literatura chicana, literatura latina o literatura hispano-norteamericana), e incluso de la literatura nacional, para eludir el centralismo intelectual que ya se mencionó. En este sentido, se debe precisar que autores como Daniel Venegas, José Vasconcelos, Agustín Yáñez, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, entre otros, escriben *sobre* y no *desde* la frontera, para evitar considerar a dichos escritores consagrados como exponentes de la literatura fronteriza, “y provocar así que los referentes reales, los trabajos de quienes están haciendo carrera *desde* la frontera, se vean mayormente desplazados” (Tabuenca, 2003:415). [\[5\]](#)

Algunos de los/las escritores/as fronterizos reconocidos actualmente nacieron en la década de los cincuenta, y su obra comienza a publicarse a partir de los ochenta, como Ricardo Elizondo Elizondo, Federico Campbell, Daniel Sada, Gabriel Trujillo, Rosina Conde, Rosario Sanmiguel. Estos escritores/as cuentan con una trayectoria sólida y se les reconoce en México y otros países; sin embargo, pocos le han dado continuidad a su producción literaria desde la frontera, pues algunos de ellos como Campbell, Conde, Sada radican en el centro del país. También están los/las escritores/as que llevan algunos años publicando o empiezan a colocarse en la literatura regional y nacional, como, Luis Humberto Crosthwaite, Eduardo Parra, David Toscana, Patricia Laurent Kullick, Cristina Rivera, Heriberto Yépez, Amaranta Caballero, Mariana Martínez Esténs, Teresa Avedoy, Dolores Dorantes, entre otros. Varios de estos escritores iniciaron su labor creativa en sus comunidades, y son escritores que se caracterizan por defender su frontera, a pesar de no provenir de ésta, como en el caso de Caballero.



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

El espacio es un aliado más de los/las escritores/as, pues con el espacio físico generan la escenografía de sus historias, con el espacio mental recrean las experiencias vividas en su entorno (tiempo en el que sucede una acción, así como perfil psicológico de sus personajes), y con el espacio corporal determinan la distancia sensorial entre personas o entre un persona y un hecho, debido a que “la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de *inmensidad* íntima” (Bachelard, 2006: 231). Estos tres espacios (físico, mental, corporal) guardan una relación con el espacio “existencial” (antropológico) al que se refiere Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*, pues cualquier lugar permite experimentar con el medio a través del “acto de locución”. En este sentido, el espacio es al lugar lo que la palabra es al habla, situación que privilegia el relato debido a que el acto de narrar tiene el poder de transformar “los lugares en espacios o los espacios en lugares” simbólicos y líricos (Ponty, 1957: 174).

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

---

[1] En 1985 se creó el Programa Cultural de las Fronteras que pretendía “apoyar a las ciudades de la frontera norte para que se hicieran propuestas que rescataran y destacaran ‘los valores y tradiciones nacionales’”. En algunos lugares el proyecto significó una aceptación, por parte del centro, de que en la frontera también se hace cultura. Sin embargo, “para otras plazas como Tijuana y Hermosillo, la preocupación principal del programa era ‘nacionalizar’ a los habitantes de la frontera norte del país, a quienes todavía a mediados de los ochenta consideraban como una población ‘desculturalizada’ en peligro de ser absorbida por la cultura anglosajona” (Tabuenca, 2003: 404). En la década de los noventa,



la Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) financió y promovió la colección “Letras de la República”, con la intención de elaborar una antología literaria por cada estado de la república. Sin embargo, por cuestiones que se desconocen, la elaboración de las antologías no se ha concluido y sólo se han elaborado algunas, entre las que podemos encontrar aquellas de los estados fronterizos de Baja California, Sonora, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. (Berumen, 2003: 102)

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

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

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

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

novelas: *La región más transparente* y *La frontera de cristal*, en la primera los mojados son los personajes, y, en la segunda, la trama transcurre en la frontera.

\*Parte del capítulo 2 (“La frontera: confluencia de dos literaturas regionales”) de mi tesis doctoral titulada “Alegoría de la frontera México-Estados Unidos. Análisis comparativo de dos escrituras colindantes”, presentada en julio de 2008, en la Universidad Autónoma de Barcelona.