



El caos en los barrios de la frontera en la obra narrativa de L. H. Crosthwaite

por Mara Donat

Si Apocalipsis es una categoría semántica que funciona como metáfora de fin y principio de una época, derrumbe de concepciones culturales, políticas y sociales ya en crisis, construcción de nuevas identidades y realidades sociales más allá de las categorías establecidas, la literatura de la frontera norte de México es reveladora para una investigación posmoderna del tema bíblico y mítico. Derrumbando todo concepto de legalidad y garantías civiles de un estado nacional, la cultura urbana de la Frontera se manifiesta en el caos social de la ilegalidad y la criminalidad, así como en la violencia de género, junto con la ruptura de la idea política de identidad nacional.

Con una perspectiva histórica y geográfica, así como mítica y religiosa, Massimo Centini (2011) analiza el concepto y la experiencia de fin del mundo y del apocalipsis. Salta a la vista que el tema es compartido por diferentes civilizaciones y culturas desde la antigüedad, con rasgos comunes desde tiempos precedentes a la época bíblica. Además las catástrofes y los cambios climáticos extremos han interesado la historia de la tierra desde su conformación hasta nuestros días, aunque no se sabe si alguna vez adquirió dimensiones planetarias y globales. Así, tratar del apocalipsis hoy en día lleva una larga tradición escatológica y filosófica, no sólo de raíz religiosa (Centini 2011: 12). Desde la tradición bíblica el apocalipsis se vuelve un fenómeno sociológico y literario,



puesto que tal percepción de la existencia ha producido diferentes documentos en las varias civilizaciones, no solo la judáica. Los principales textos son los libros de Enoch, Sofonia, Baruc y Ezra (Centini 2011: 26-27),¹ junto con los de Daniel y Juan que se enfocan en el tema (Bibbia 1974). El rasgo común es el error humano y la ira divina que provoca una catástrofe destructora. Lo interesante es que ambos términos, apocalipsis y catástrofe, llevan en su etimología el concepto positivo de revelación y de cambio, entonces se trata de un fenómeno de transformación de la realidad en todo sentido, geográfico, político-social, religioso y cultural. Que lleve al reino de Dios o a un ser humano renovado el proceso implica una destrucción y un renacimiento (Centini 2011: 26 y 11). En todo caso, histórico o religioso, el fenómeno apocalíptico resalta la precariedad del ser humano frente al divino o al cosmos, a la creación y la naturaleza que ha tratado de gobernar, lo que ha desarrollado el pensamiento escatológico. Catástrofes, diluvios, desaparición de continentes y civilizaciones atestiguan que de alguna forma el apocalipsis es parte de la historia del ser humano y la tierra.² La modernidad y la época contemporánea no son inmunes, participan de la amenaza apocalíptica que hoy en día ha adquirido proporciones globalizantes (2011: 237-254). La incertidumbre de nuestra propia época actual profundiza el desarraigo.

Ya la época moderna había experimentado un fenómeno apocalíptico en el siglo XX, con las dos guerras mundiales. Pero se trataba todavía de un evento enfocado en la civilización europea, aunque los hechos comprendieron muchas partes del mundo. En las observaciones de Emilio Gentile (2008) resalta la percepción de fin del mundo previa al acontecimiento histórico de la Primera Guerra Mundial. Toda una crisis del pensamiento europeo precipitó en la decadencia y la destrucción tecnológica, por una aporía intrínseca a la sociedad moderna que había producido sus mismas armas de destrucción, en sentido social, cultural y tecnológico. En la lectura de Gentile, basada en documentos filosóficos, literarios e históricos, el proceso apocalíptico no es nada más que un ciclo que se repite (2008: 21). Es evidente que la destrucción se produce desde el auge de la modernidad, en su contradicción interior (2008: 92). El proceso implica una destrucción que lleva a una renovación, de acuerdo con la perspectiva mítica y bíblica del apocalipsis: "In questa visione, la catastrofe della civiltà europea non sarebbe stata la sua fine, ma la sua rigenerazione, la vittoria del nuovo mondo sul vecchio mondo, la nascita di una nuova civiltà" (2008: 101). De esta manera el apocalipsis se vuelve una categoría interpretativa de la historia humana, con base en el pensamiento de filósofos como Nietzsche y Steiner, y la teosofía de madame Blavatsky, así como en las reflexiones de artistas como Kandinskij y Marc y en los

¹ En un capítulo entero el estudioso analiza la presencia del elemento apocalíptico en los testimonios de las diferentes culturas, desde los textos literarios hasta los oráculos sibilinos, los calendarios y otra inscripciones de diferentes civilizaciones antiguas (Centini 2011: 21-60).

² Centini se detiene en muchísimos eventos provocados por calamidades naturales terrestres y extraterrestres, tomando en consideración también toda una tradición mítica que abarca la Atlántida, Lemuria, la isla de Pasqua y la Antártida entre otros (2011: 61-236).



testimonios poéticos y literarios de Papini, Eliot, Kraus, tal vez sin la posibilidad real de redención, auspiciada por Gentile en las páginas conclusivas de su trabajo.

Estos aportes filosóficos, artísticos y literarios atribuyen al apocalipsis un matiz temporal que lo aleja de las profecías y los contenidos puramente míticos y religiosos. Es así como el apocalipsis se vuelve una metáfora apta para la interpretación de la Historia y de cada época, también la actual. De hecho, pensadores como René Girard y Jean-Pierre Dupuy reflexionan sobre la posibilidad de una catástrofe desde una perspectiva antropológica y epistemológica (Girard 2010). Después de las dos guerras mundiales, los totalitarismos, la Shoa y la guerra fría en el siglo XX, nuevos acontecimientos amenazan, desde el 11 de septiembre, la guerra en Iraq y el peligro atómico junto con la situación ecológica. El apocalipsis de nuevo se mueve de lo divino a lo humano en la perspectiva de los dos estudiosos. Para ambos está en las manos del ser humano y el fin del mundo dependerá de su capacidad para evitarla. Para Girard depende de la responsabilidad del ser humano y para Dupuy se trata de asumir el fin del mundo en una proyección futura para prevenirlo. En las dos disciplinas los estudiosos utilizan el apocalipsis como categoría interpretativa.³ Así, a través de esta metáfora es posible analizar fenómenos sociales representados por textos de diferentes tipos, inclusive la literatura. Es lo que voy a tratar de hacer en este enfoque sobre la literatura fronteriza de México.

Si tomamos el apocalipsis como metáfora de un proceso de transformación que implica una inestabilidad caótica, con cierta violencia social inevitable, la historia se nos presenta como una dinámica continua entre caos y nuevo orden. Desde raíces históricas México protagoniza una crisis contradictoria entre orgullo nacionalista, defensa de una frontera movediza y fenómenos de emigración hacia el norte estadounidense, con implicaciones apocalípticas en nuestros días.

México participó de las ventajas de la modernización occidental desde la Independencia. Pero analizando la modernidad mexicana alcanzamos a ver que el camino ha estado repleto de contradicciones y conllevan la violencia como manifestación de la inestabilidad. Incluso los logros de la República y más tarde la Constitución civil consecuente a la Revolución Mexicana se han llevado a cabo de manera caótica, con movimientos inestables entre la barbarie y la renovación. En la época posmoderna México vive el caos total de un liberalismo salvaje y en estos últimos años sufre la violentísima dominación del poder de los cárteles del narcotráfico.⁴

³ Véase las reflexiones de los autores. Girard se enfoca en el peligro del terrorismo, junto con la amenaza nuclear, ecológica y la manipulación genética (2010: 13-42). Por su parte, Dupuy sugiere que se tome en cuenta con lucidez la posibilidad futura de una catástrofe, porque preverla llevaría a su prevención. Es lo que el estudioso llama "catastrofismo racional" (Girard 2010: 43-81).

⁴ Véase Nueva Historia Mínima de México (2007); sobre el narcotráfico *Proceso*, 2009; *Latinoamerica*, 2011.



Dentro de este cuadro general hay que destacar que las políticas del poder institucional, desde la Independencia y luego desde la Revolución, siempre se han aplicado mediante la centralización. La capital, Distrito Federal, es el eje de toda la vida política, social y cultural de la República Mexicana. Esto ha llevado a procesos de marginalización de culturas locales y regionales que poco a poco han tratado de imponerse desde la periferia, sea de la misma capital federal, sea del país. La utopía de la unidad nacional a través del poder central ha perdido fuerza, aunque todavía ejerce su hegemonía. Pero las periferias y las culturas marginadas han empezado a producir su propio discurso, político-social, cultural y artístico-literario. Así el nacionalismo se vuelve una distopía, una aporía del mismo sistema centralizador que fracasa en su proyecto dominador y homogeneizador.

La región de la frontera norte de México es particularmente interesante porque desde la dominación española, la Independencia y la Revolución Mexicana, hasta nuestros días, presenta una complejidad geográfica, político-social, cultural y literaria muy peculiar. Los límites políticos siempre han sido movedizos e inestables, provocando guerras violentas entre México y Estados Unidos desde la época de la conquista española (Weber 2000; Bravo Ugarte 1959). Hoy el caos liminal se manifiesta por la migración y la guerra del narcotráfico. En todo caso, la frontera norte vive situaciones apocalípticas muy drásticas, que con dificultad dejan esperar en alguna solución redentora. Lo cierto es que el dogma del control central entra en crisis por completo, el equilibrio social y la identidad de los pobladores fronterizos se desestabiliza constantemente por el movimiento migratorio y por la violencia, institucional por un lado – véase la corrupción – y criminal por otro.

La literatura que surge en estas regiones representa esta realidad movediza y descentralizadora. Sobre todo se opone a todo proyecto de aculturación centralista, incluso dentro de proyectos institucionales que quisieran revalorar la cultura regional pero desde una perspectiva dominadora de tipo nacionalista (Tabuenca Córdoba 1997: 92-95). Tal literatura y la exégesis crítica que de ella se desarrolla es comparable a la fundación de una nueva utopía, la de la pluralidad cultural y expresiva (Romero López 2006: 9). En realidad la diversidad siempre ha producido efectos caóticos que desmantelan la ilusión de pureza y hegemonía centralista. La nación se vuelve un hecho liminal, porque “se construye de muchas formas de identificación que son contingentes, arbitrarias e indeterminadas”, se queda en la ambivalencia (Romero López 2006: 17-18).⁵ Se trata de una verdadera aporía de los confines trazados geográfica y políticamente, porque las culturas viven proceso dinámicos, están en movimiento desafiando barreras, provocando un caos constructivo dentro del orden aparente y forzado de todo sistema. Este caos es inevitable porque la búsqueda de una autonomía provoca continuas rupturas, también del pensamiento de tipo

⁵ La editora comenta el aporte de Bhabha y de Franz Fanon en la recopilación (Romero López 2006: 69-112 y 59-65).



nacionalista y centralizador.⁶ El trauma siempre está debajo de la expresión que se rebela al dominio impuesto pero a través del caos hace derrumbar todo un sistema literario que Hutcheon define como 'teleológico' y abre nuevas perspectivas (Romero López 2006: 284). Si la pluralidad es necesaria para una nueva historia de las literaturas más allá del límite nacional, se da de manera espontánea en el momento de la producción de las obras.

La literatura fronteriza de México surge y se impone poco a poco según estos mismos procesos dinámicos de contraste, pugna, autonomía completa frente al canon literario nacional ya consolidado. La frontera se impone como tal espacio liminal imposible de fijar y definir desde la producción de la literatura en la región. Incluso hay que adoptar con cuidado categorías como hibridez, porque ella implica una fusión que por cierto nunca se realiza en los sujetos que viven en los lugares de la frontera norte de México. La crítica literaria que también habla desde la misma frontera defiende una identidad fronteriza que se refleja en las obras literarias, sin adoptar categorías preconfeccionadas. Sobre todo se destaca el fenómeno de la descentralización (Castillo Aguirre 2002: 273). Sin embargo, los proyectos editoriales y la producción local lograba tener una absoluta autonomía sin la intervención de la cultura central.⁷ Por cierto hubo un enorme desarrollo de escritores/as, poetas y ensayistas en la frontera, también por el crecimiento económico de las ciudades como Tijuana, Hermosillo, Ciudad Juarez (Tabuenca Cordoba 1997: 94-95).⁸ Desde los años setenta, la literatura fronteriza identifica una literatura peculiar y específica de las realidades urbanas de la zona de la frontera en su pluralidad (Rodríguez Ortiz 2008: 113). En la negación de la unidad nacional este discurso construye una alteridad que se coloca en lo liminal, pero no tanto como hibridez sino más bien como contraste permanente y activo. De ahí el caos desestabilizador constante, la aporía de la identidad nacional así como la distopía de una nueva identidad híbrida, no obstante las fascinantes teorías de Bhabha (1994) y Canclini (1995).⁹ El derrumbe de toda

⁶ Es iluminadora la propuesta de José Lambert "En busca de los mapas literarios del mundo". Con base en el pensamiento de Bordieu Joseph Jurt analiza el proceso de ruptura hacia una perspectiva internacionalizadora de la literatura (Romero López, 2006: 113-128 y 129-150).

⁷ Tabuenca también destaca el fenómeno de la descentralización operado por la literatura de la frontera norte, aunque admite que el éxito dependió de la recepción del centro del país, de todas maneras (1997: 95).

⁸ Es importante distinguir entre quienes escriben sobre la frontera desde el centro del país y su sistema cultural-literario y quien escribe precisamente desde la frontera como literatura local descentralizadora (1997: 105-106). Véase también Rodríguez Ortiz (2008: 124-125). Según mi punto de vista la literatura fronteriza define a la producción de la región de la frontera como lugar de la enunciación, con todas las problemáticas implicadas, como las migraciones, el bilingüismo, la identidad. La literatura local y regional se refiere a otro fenómeno de descentralización dentro del sistema literario, no tiene nada que compartir con la complejidad de la frontera.

⁹ Véase el estudio de A. De Toro sobre la hibridez y el proceso de transculturación en ella implicado, porque la identidad se construye en el cruce y en los márgenes mediante una continua



categoría es total y es una apocalipsis que se enfatiza sobre el eje simbólico de la construcción de la identidad mediante el discurso literario, narrativo o poético. De la misma manera el caos social se explicita en la violencia que se hace tema de la literatura.

El escritor Luis Humberto Crosthwaite representa con mucha claridad el proceso de construcción del ser fronterizo como un continuo movimiento en su obra narrativa. También representa en su obra la violencia en la frontera y en los barrios urbanos de Tijuana. El escritor recibe varios reconocimientos oficiales en los años noventa, período en el que la literatura fronteriza está en su auge.¹⁰ También dirigió el proyecto editorial independiente *Yoremito*, se ocupó de periodismo y se dedica a la enseñanza en ámbito académico.

Nos vamos a enfocar en dos obras que recopilan los relatos del autor, *Instrucciones para cruzar la frontera* (2011) y *Estrella de calle sexta* (2000), en cuanto que ambas narraciones tratan de la línea fronteriza y de la violencia como manifestación de un proceso social e identitario que podemos analizar mediante la categoría metafórica aquí propuesta y construida del apocalipsis, como proceso individual y social de destrucción y reformulación.

En *Instrucciones para cruzar la frontera* ésta se presenta desde un punto de vista real, político y geográfico. En "Confiteor" se abre la liturgia parodiada diseñando con la señal de la cruz la línea que separa las naciones mexicana y estadounidense con un sentido de culpa que tiene raíces y resentimiento históricos:

En el norte
Estados
Unidos, en el su México;
en medio,
de este
a oeste,
una franja.
(Crosthwaite 2011: 161).

De inmediato el autor-narrador se presenta en primera persona con su identidad problemática y compleja que habita la frontera y los barrios caóticos urbanos; se

negociación en un espacio intermedio en la desterritorialización real y simbólica, entre diferencia y conflicto (2006)

¹⁰ Con base en la obra de Miguel G. Rodríguez Lozano, Castillo Aguirre presenta a los principales escritores afirmados entre los años ochenta y noventa (2002: 273-276). Tabuenca indica los escritores de los años setenta (1997: 92-96). Los temas de lo urbano, la cotidianidad, el coloquialismo y la lengua local serán compartidos y desarrollados por la generación sucesiva. Los temas tratados en la literatura fronteriza suelen ser "la diversidad social, los espacios urbanos y la marginación" (Castillo Aguirre 2002: 273). Rodríguez Ortiz sugiere que "las variables que deben analizarse en la *escritura fronteriza* se refieren principalmente al fenómeno urbano, a las características del espacio liminal, a la reconfiguración social de la mujer y a la materialidad de su cuerpo como agente activo de la economía" (2008: 115; 126-128).



presenta así, desnudando su oficio de escritor en el texto, como voz principal autoficcionalizada del tema que se desarrolla en toda su obra a través de personajes ficticiales: “Proclamo en las esquinas de las calles más transitadas, en las cantinas, en las catedrales, en las universidades, la Buena Nueva de este muro que me atraviesa el cuerpo como atraviesa el continente americano” y señala: “Estoy biseccionado entre dos países y dos culturas, me declaro triunfador y derrotado en la guerra de los cowboys contra mariachis” (Crosthwaite 2011: 163).

La ironía provoca el caos en el sentido, rompe la ilusión de la identidad nacional que se basa en la religión católica como uno de los principales elementos fundantes. La Celebración paródica de la frontera rompe en este texto dramático todo poder centralizador por un lado y polemiza con los confines políticos por otro. El proceso implica una crítica implícita y sutil de los sistemas de poder arraigados al sentimiento nacionalista, por eso es muy eficaz. Es evidente que desde estas palabras polémicas el ser fronterizo se presenta separado y solo, no tiene una identidad redefinida en un tercer espacio neutral donde fundar la hibridación.¹¹ El desmoronamiento de la identidad es doble, rompe la utopía del nacionalismo así como desmiente la nueva utopía de la hibridez, aunque por cierto el ser fronterizo vive procesos de hibridación (Bellver Saez 2012: 18). En el cuento “El hombre muerto pide disculpas”, frente al verdugo-sicario el narrador enfatiza sobre la imposibilidad de una fusión, a través del arma como metáfora de la violencia dúplice, interior en el proceso identitario, exterior en el proceso social. Leemos: “Pienso en el arma, un bulto imperceptible, una frontera que insiste en separarnos y señalar nuestras desigualdades” (Crosthwaite 2011: 40); poco después: “Su arma divide mi vida. En realidad esa frontera me aísla, me separa del resto, me deja solo” (2011: 41). El muro que se ha construido marca política y geográficamente esta línea divisoria. En la narración es metáfora privilegiada de la separación sin esperanza, con una denuncia implícita del crimen contra la libertad humana, individual y social, que sufre una imposición desde los sistemas de poder. En el cuento “Muerte y esperanza en la frontera norte” (2011: 45-49) el muro se presenta en su materialidad, como “muro metálico” que continúa el límite natural de los ríos Bravo y Grande y se prolonga hasta el océano, como se narra en “Ambiente de fiesta en la playa” (2011: 153-158) con clara polémica: “Un muro de metal, divisorio, acaba o comienza su peregrinación metros mar adentro. [...] Muro y río taján al continente en dos partes” (2011: 153). En realidad la zona fronteriza se queda en la indefinición entre dos identidades, que no se funden sino que más bien conviven, más allá del contraste enfatizado por los sistemas de poder.

Con el muro estalla la violencia de los migrantes que huyen de la corrupción y pobreza de los países latinoamericanos para alcanzar el pseudosueño americano con

¹¹ Bellver Saez comenta: “Los cuentos de Crosthwaite cuestionan este carácter exclusivamente nómada y utópico de las identidades de la frontera. En los cuentos esta transitada ciudad se presenta como un conglomerado humano conflictivo y contradictorio en el que persisten férreas líneas de identificación social y cultural entre los diferentes grupos sociales que la habitan” (2012: 2).



mucha ilusión, sucesivamente frustrada. Los movimientos migratorios caracterizan la frontera de Tijuana, por los migrantes diarios y los emigrantes (Tabuenca Córdoba 1997: 88). En la "Homilia" de "Misa Fronteriza" (Crosthwaite 2011: 167-169) el narrador – que coincide con el autor – añora el espacio libre de la infancia cuando no percibía la frontera entre los países, era la línea que la familia cruzaba sin complicaciones. Sólo después el movimiento migratorio se vuelve un problema de violencia social y la frontera una violencia identitaria marcada, representada por los guardias de Migración. La frontera "donde antes era tela de alambre ahora es un muro imponente; y si logras cruzar ese muro, hay otro, más grande; y si logras cruzar ése, más vale que te echas a correr porque los guardianes te están buscando con sus helicópteros y sus camionetas y sus radares y sus macanas y sus pistolotas" (2011: 169).¹² El muro que supuestamente iba a garantizar un control y un orden genera el caos. Desde Baja California hasta Nuevo León la región de la frontera norte se ha vuelto lugar de la violencia por antonomasia, debido al control central de las migraciones y en estos últimos años también por la guerra entre cárteles del narcotráfico. Todo este fenómeno político social construye el imaginario de la obra de Crosthwaite, en *Instrucciones* sobre todo alrededor del movimiento migratorio. Hay cuentos enfocados en el tema y en "Misa Fronteriza", después del fragmento "Eucaristía" que narra de una muerte como elemento de sacrificio enmarcado en el ritual religioso parodiado, el "Pater Noster" se presenta como un rezo que rechaza el caos del falso orden impuesto por los sistemas de poder y rescata, purifica al ser fronterizo inmune de toda culpa. El lenguaje adquiere una fuerza persuasiva y en el ritmo apremiante adquiere la violencia como arma de resistencia verbal frente a las pistolas. La polémica es abierta, el rezo parece un manifiesto político social insertado en el esquema de la liturgia, así la desarticulación del sistema de poder comprende diferentes puntos de su irradiación desde el centro. Simbólicamente el sistema se derrumba, adoptando una de las formas retóricas de su enunciación, sufre una potente entropía a partir del caos apocalíptico que ha provocado. Apelándose a la Frontera, el narrador reza:

Libranos de toda la violencia contra inocentes; libranos del narcotráfico y la inseguridad de los que vienen a vender drogas para el feliz consumo de los estadounidenses. [...]

Mueren policías en la Frontera; mueren periodistas en la Frontera; mueren hombres y mujeres, cadáveres se acumulan en el río, en el desierto, en las grandes ciudades fronterizas desde Tijuana hasta Matamoros, desde San Ysidro hasta Brownsville. La violencia se ha metido a todos los rincones de nuestras vidas y nuestros sueños (2011: 190).

¹² En la fracción "Agnus dei" el narrador salmodia la frontera expandiendo geográfica y políticamente la polémica del ejercicio del poder por parte del sistema nacionalista, contra el principio universal de ciudadanía de cada ser humano en el mundo. El autor escribe: "Ésta es la madre de todas las fronteras. Y todas las fronteras somos una" (2011: 193).



La violencia que aparentemente está imputada a los mexicanos fronterizos y migrantes en realidad está dirigida hacia ellos por los poderes nacionales centrales de ambos lados de la frontera. Revelando esta verdad el autor rescata la libertad perdida, la invoca mediante el registro religioso convertido en político. La hibridez imposible en el proceso identitario es lograda a nivel textual. Siempre participe en la narración, Crosthwaite admite "Yo siempre estoy adentro", porque "hay que estar en medio de la acción" y desde su formación periodística conjuga la realidad con la creación en un estilo heterodoxo, como explica: "no me apego al canon, prefiero trabajar la hibridación" que conjuga todos sus intereses (2012). Este caos formal aparente atribuye un orden a la realidad que de veras se presenta como un caos apocalíptico. De nuevo los órdenes están revertidos.

Mediante el tono irónico que adquiere la narración, en muchos casos autoirónico, el narrador supera el trauma de la violencia y se autoimpone como voz que cruza toda frontera frente al límite real. Inclusive el trauma se transforma en burla y juego idiomático, todo para romper tal límite y liberarse a nivel textual, así la literatura se vuelve una contra arma simbólica frente a la violencia real. El apocalipsis individual y colectivo de la muerte por migración se transforma en una reformulación personal y colectiva del propio ser fronterizo en un proceso catártico que reconstruye la identidad no nacionalista a través de la palabra y el lenguaje. Aún en la pérdida, el ser fronterizo sigue resistiendo e imponiendo su identidad peculiar. La frontera exterior se hace un proceso interior en la construcción del sujeto que no puede quedar indiferente a lo que le rodea, el tiempo y el espacio de la zona fronteriza, como en el cuento "La silla vacía" (2011: 84). La Frontera se personifica, se hace interlocutora e intercambia el papel con el narrador quien a cierto punto habla como si fuera la frontera misma en el juego de la comunicación simulada. En "Diez minutos de futuro" el vacío se hace profundo por la falta de la línea materna en la vida del narrador, quien tiene una madre adoptiva y llega a exclamar "Madre biológica, qué concepto tan ridículo" (2011: 139). Configurando la fila para cruzar la frontera real junto con su mamá adoptiva y toda la violencia consecuente, la identidad del narrador resiste en el juego intermedial con figuras del cine y la música nortea. De este modo también el texto literario supera todo límite de género para volverse un híbrido de diferentes lenguajes.¹³ La frontera queda un desafío y un proceso continuo de identificación para un ser que escapa de toda categoría ("Credo", 2011: 183-184); se vuelve un acto de fe:

¹³ Para el juego intermedial con la música véase también los fragmentos de "Misa fronteriza", "Evangélium" (2011: 163-165), "Liturgias de las palabras: primera lectura" (2011: 175-178), "Conversio" (2011: 195-199). En esta parte el narrador se identifica con el vestuario tradicional nortea junto con los corridos y el mariachi José Alfredo Jiménez, cerrando la narración y toda la misa con una provocación contestataria que trasciende toda frontera y violencia: "Contento y en paz con el mundo sigo mi largo camino. El desierto se extiende mucho más allá de los Estados Unidos, mi destino es recorrer el mundo, llevando como armas sólo la Palabra y la Música. Amén" (2011: 199). Así el autor detrás del narrador reivindica también su identidad como escritor.



Creo en una sola Frontera, tierra de nadie, espacio, área, río, muro: límite norte de México, límite sur de los Estados Unidos, 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. Frontera: división, muro latente, línea divisoria, culo y corazón de Latinoamérica. (2011: 183)

La identidad del fronterizo se queda en la contradicción y el contraste, en el espacio liminar real y simbólico que divide y une, separa y hace encontrar, pero nunca logra una fusión y una identidad otra bien definida. La idea de homogeneidad y univocidad, de fijeza y estabilidad se desmorona. La otredad se queda en lo indeterminado, lo transitorio, como la espera de la gente en la estación. Con todo, el ser fronterizo habita el lugar real, geográfico y urbano. Bellver Saez recalca que en la narración: “se resaltan las profundas desigualdades y diferencias que siguen caracterizando la vida diaria en las grandes urbes [...]. En *Estrella de calle sexta* se sigue manifestando el mismo deseo del autor por enraizar la ciudad de Tijuana en un contexto geográfico y humano concreto” (2012: 9).

La Frontera como franja y línea en *Instrucciones...* en los cuentos de *Estrella de la calle sexta* (2000) se convierte en la calle de los barrios suburbanos de Tijuana, la capital fronteriza del noroeste mexicano. La ciudad en donde el escritor Crosthwaite creció y vivió, por eso escribe desde dentro del tema urbano y fronterizo desarrollado.¹⁴

En el primer cuento “Sabaditos en la noche” la calle se configura como una línea que dibuja la esquina en el barrio donde el protagonista “gringo” pasa las noches de los fines de semana, se recorta un espacio libre dentro de la marginación que vive en la cotidianidad aún en el mundo desarrollado de EE.UU., circunscribiendo en realidad otro pequeño gueto que separa y protege a la vez. El pasatiempo es mirar a las jóvenes mujeres que pasan y tratar de bailar, compartir con alguna. Así se abre la narración, ya rica del lenguaje local fronterizo:

Hey, hey, aquí nomás mirando pasar a las beibis. Todos los sábados me encuentras sentadito en esta esquina, tripeando, agarrando mi cura. ¿Ya viste aquella morra? Por eso estoy aquí, mirando mirando. Qué quieres que haga. Toda la semana en el trabajo, aguantando el pinche gringo, its tu mach. Éste es mi único desahogo. Para qué quiero otra cosa (2000: 13).

¹⁴ Rodríguez Ortiz comenta: “[...] el espacio urbano es el personaje que da cuenta de los modos de escritura más significativos del momento histórico actual, mediante un discurso no necesariamente textual, que abarca el *graffiti*, las pintas callejeras, los letreros, los espectaculares e incluso los modismos lingüísticos (uso del *Spanglish*), y da fe de la cultura material posmoderna en la que se gestan crónicas urbanas, muchas veces caóticas, otras dramáticas y casi siempre irónicas [...]” (2008: 127). Véase la reseña de Juan Villoro (2006).



Desde el principio saltan a la vista las divisiones marcadas por fronteras internas a la ciudad y a la zona fronteriza, más acá de la frontera con Estados Unidos. Hay una línea oculta entre noche y día, empresario y trabajador – además contrapuestos no por la nacionalidad estadounidense común sino por los procesos de identificación – hombres y mujeres, marginados y burgueses. El protagonista nos revela su identidad actual en conflicto con una idea nacional unívoca: “Claro que no soy de por aquí, cómo explicarlo, sí soy gringo y no soy gringo, ¿me entiendes? Hay más unión entre esta raza, entre los meseros y yo, que con toda la bola de gringos-güeros-atole-en-las-venas” (2000: 16). Recobra fragmentos de su pasado, que prefiere dejar del otro lado, en su encuentro con una muchacha. Sabemos que a partir de una decepción por una chica en su juventud, quien rechaza de casarse con él, su vida acaba en la esquina mencionada en una vuelta que metafóricamente da la calle que recorre:

Se me acabó la paternidad justo en este punto de la carretera, mira, aquí donde la curva se vuelve muy pronunciada, donde es peligroso, donde uno debe bajar la velocidad porque si no... A partir de ese instante el camino volvió a cambiar, dio una vuelta en u, se degradó, se acabó el asfalto, se volvió terracería... Así fue cómo volví a nacer. (2000: 35-36)

La calle que da vuelta al destino en la vida del joven es la frontera de su vida personal. El lenguaje rico en metáforas refleja la identidad del protagonista como gran lector y escritor (2000: 28 y 34), revelada a la muchacha a quien trata de seducir de manera coloquial, pero mediante una palabra densa, rica en modismos y en lirismo, en el imaginario de la marginalidad urbana. También actores del cine concurren a construir la identidad ficcional del protagonista, que de día se presenta como un carrocerero, pero con una misión especial en su imaginación relacionada con su infancia: “Carrocerero: dedicado a hacer que las cosas sean como fueron, capaz de borrar las huellas de los accidentes, devolver el pasado” (2000: 52), como si fuera el poder de cambiar el mundo para un niño. Sin embargo, en el plano de la realidad no logra recomponer su vida, metaforizada por el carro (Bellver Saez 2012: 10-11) y el protagonista vive tras la línea de la marginación, en un caos interior diario que en la noche se manifiesta en las transgresiones alcohólicas, el baile y el anhelado amor imposible. El yo individual se fusiona con el grupo que en el eslang local se indica con la palabra “la raza”, como una manada cercada en un espacio privilegiado en el caos de la noche tijuanaense. El narrador nos describe el lugar y la gente en una configuración apocalíptica, que degrada al sujeto ya marginado en su vida diaria al otro lado de la frontera:

Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en las noches. Sí 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, farmacias, hoteles, congales, restaurantes y



muchísimos lugares que venden artesanías. No tiene una iglesia o una cruz roja que la redima y la salve del infierno cuando se muera.

Mi esquina está en la Calle Sexta, no es distinta a otras esquinas en la Calle Quinta o en la Tercera, la diferencia recae en que yo estoy sentado aquí todos los sábados mirando a las beibis. La raza es la misma: la mayoría son gringos gritones, morros que llegan en montón, que se meten a un bar o a un cabaret y que salen emborrachecidos y más estúpidos que cuando entraron. (2000: 21)

El caos diario y nocturno está representado con eficacia mediante la acumulación caótica en un fragmento que manifiesta cierta violencia semántica y rítmica en un imaginario que remite al apocalipsis, a un derrumbe general sin esperanza: "las carcajadas sonoras, los cuerpos flexibles, las sillas de ruedas, pásenle, pásenle, aquí hay paso para los encantadores y los enfadosos, para los saludables y los moribundos, 'taxi taxi', sexo en los carros, en la gente y en los basureros, cualquier mirada es sensual" (2000: 24). Todo concurre al caos, el dinero, el alcohol, los géneros musicales, "el catálogo completo, cielo e infierno" y "todo está en venta", de manera que "aquí te pierdes o te salvas, aquí descubres tu verdadero yo, el último grito de la moda" (2000: 25). La ciudad no es un lugar de encuentro, sino un no-espacio por donde cruza gente anónima en un caos generalizado por tratarse de un "centro desarticulado", en el que la transgresión es la norma y los desplazamientos son una forma de conocimiento renovador, estimulante. En las palabras de Rodríguez Ortiz: "Las ciudades fronterizas son centros de opresión y de violencia, así como de liberación y de creatividad" (2008: 123). El caos destructor se convierte en caos regenerador, sobre todo mediante la literatura: "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" (2000: 123-124).

Las mujeres participan del caos urbano en diferentes formas de violencia, pasiva y activa. Ellas son las "morras", dichas "beibis", y son presas del dominio por parte de hombres que se reconocen en el marco del machismo, resaltado por la relación intermedial con el cine (2000: 48-49) y el actor Jorge Negrete (2000: 27). En el relato, la barrera se impone también en el amor porque el protagonista se enamora de la Laurita, novia del Ciruelo, quien trabaja en el bar. Mirar a las "beibis" se convierte en la mejor evasión, junto con el baile con Margarita la doñita, durante el cual el joven busca a la figura arquetípica de la "gran madre" en la Azucena, quien no hace caso a sus palabras, "las guarda en su monedero y se acabó. '¿A bailar, ¿sí o no?'" (2000: 30). La desilusión amorosa provoca autoironía en el personaje (2000: 16) que pronto percibe haber llegado el momento de irse, dejar la noche y la calle, ir a otro lugar (2000: 64). La línea fronteriza se mueve dentro de la ciudad de Tijuana en el ambiente urbano fronterizo, de un barrio a otro. Pero también marca la diferencia nacional entre "gringos" y mexicanos, bien representada en la despedida entre el protagonista y la



Margarita, puesto que él no es aceptado como mexicano y ella no logra cruzar la frontera hacia el norte. La relación se queda en el plano de la ficción enfatizado por el paródico *Fin* que remite a la tradición cinematográfica estadounidense (Bellver Saez 2012: 12-13). Queda la barrera con toda la violencia interior que implica, junto con la exterior.

El cuento "El gran preténder" profundiza el análisis de la identidad de barrio y enfatiza en la violencia extrema en la ciudad fronteriza. Los dos elementos están relacionados, puesto que la violencia es a la vez sufrida y ejercida por el grupo marginado que vive la experiencia de la calle. Cuando marca la pertenencia al grupo como barrio según códigos que respetar se manifiesta también en el lenguaje. Así se hace defensa, es una respuesta a la realidad social que adquiere el mismo signo negativo, pero lo transforma a su favor. En la apertura y el cierre del cuento leemos: "El barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta. El que no lo respeta hasta ahí llegó: si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo" (2000: 81). El protagonista de este relato es el Saico, presentado desde la voz del narrador en tercera persona. Es mecánico, toma cerveza Tecate, es práctico con las mujeres, no es alcohólico, tiene una esposa de nombre China, ama la música de los Platters, sobre todo la canción "The great pretender" y anda en la calle, en la esquina: "No tiene oficina. Se le puede encontrar de diez de la mañana a seis de la tarde en el taller del Pocho y de seis quince a dos de la mañana, con el resto de la clica, en la esquina que todomundo conoce" (2000: 84). Su filosofía de vida es clara: "El que no pистea anda mal; al que no le gustan las viejas anda mal; el que no escucha a los Platters anda mal" (2000: 84). De hecho se identifica con la figura de su canción preferida, "Él es el Gran Preténder" y en una fiesta con la raza no baila, porque "sólo baila las rolas de Los Platters" (2000: 87). Con un flashback descubrimos que acaba en el taller del Pocho porque en la escuela los profesores se quejan de su comportamiento y la madre decide ponerle a trabajar, así como echó de la casa al hermano mayor "por greñudo, por vago, por drogo" (2000: 130-131). La China es todo en su vida y lo vemos en una lírica acumulación caótica en un fragmento que reitera a principio y fin "La China: su esposa su waifa su jaina su esquina" junto con muchas otras definiciones (2000: 89). El recuerdo del enamoramiento por parte de ella adopta un lenguaje de barrio que resalta la oralidad y el coloquialismo de la cotidianeidad representada en el relato (Bellver Saez 2012: 2-3). También eso se configura a través de la canción de los Platters. Con una anticipación descubrimos los objetos que lo identifican, guardados debajo de su cama (2000: 92-95). "Una cadena de tiempo de una ranfla modelos 62" con la cual golpeó a un muchacho cuando recién había llegado al barrio, por defender su orgullo frente a la raza, porque el tipo no respetaba. "Unos viejos cacles que le heredó su jefe", a quién recuerda apenas mediante una cancioneta de Javier Solís y el aroma de tabaco. "Una foto autografiada del campeón Alfonso Zamora", robada a la hija de un narco, la Betty quien esperaba seducirlo y había llevado el carro a su taller en lugar de



llevarlo al otro lado de la Frontera. El Saico ejerce la violencia también por pedido pagado.

Si por un lado hay machismo en los hombres (2000: 122-124), en el barrio las mujeres adoptan los mismos comportamientos violentos y una protagonista arregla la traición amorosa del Rigo pidiendo al Saico que lo golpeará con una cadena. No lo mata, pero él tiene que demostrar su rectitud según el código del barrio, su ética profesional, porque "Uno no puede quedar mal porque luego se corre la voz de que el Saico es sacatón y eso está mal. El Saico no le saca. Es un felón" (2000: 113). Si por un lado hay violencia de género, las mujeres del barrio se unen y adoptan la misma violencia, asumen posturas masculinas como estrategia de integración suburbana (Rodríguez Ortiz 2008: 130). Ejercen la violencia también en el mismo género, como en el caso de la venganza de la China con la Fabricia. Enterada de la traición por la prima la China se queda triste (Crosthwaite 2000: 109), pero luego reacciona con la fuerza con la complicidad de las otras (2000: 128). La violencia es verbal y efectiva: "Las rucas no tardaron en alcanzarla, la acorralan y la China dice: 'pos tú qué, tu qué, cabrona'. La Fabricia se queda callada. No dice ni madres cuando llueve la chinguiza. La jalan la greña, la golpean, la estrujan, la patean" (2000: 142). No hay diferencia de género dentro de la violencia que pertenece a la ética del Barrio. Las mujeres, quienes a menudo sufren violencia de género familiar en asuntos de pareja, también se juntan para cobrar fuerza, se identifican como "cholas", así están reconocidas en el barrio por los hombres mismos. Para ser del Barrio hay que observar un código en la manera de actuar, de vestir, de hablar. Lo que funciona para los hombres es lo mismo para las mujeres, la raza y el barrio piden respeto y fe. Sólo así puede quedar sólido y oponer sus dinámicas de violencia defensiva contra la violencia del ambiente urbano en lo social e institucional.

Cuando la Cristina, quien no se reconoce en la cholada (2000: 132 y 148), sufre una violación, el Barrio reacciona compacto. La chica trataba de tener una vida mejor saliendo con muchachos de clase media (2000: 125). Pero la ilusión de bienestar choca con la realidad y los chicos "gringos" de clase elevada muestran otra cara, un chico abusa despiadadamente de ella derrumbando todos los prejuicios preestablecidos por las líneas fronterizas urbanas entre clases sociales. En este caso la clase medio-alta que promete el orden social frente al caos del barrio marginado es responsable del caos verdadero. Cierta Johnny de San Diego, estudiante en el Southwestern College, pasa las noches en Tijuana aprovechando de las muchachas y tomando mucho alcohol (2000: 129). La raza del barrio descubre que él es el responsable de la violación de la Cristina, lo que narran de manera contundente en tercera persona:

Violaron a la Cristina.
Luego la madrearon todita.
Después la amenazaron.
Le rompieron su vestido.
La dejaron moreteada.



La Cristina.
Por piruja. Por andar de araña.
Y ella no dice quién.
Y sus jefes la volvieron a madrear.
Su jefe quería correrla de su chante.
Eso está mal, después de que se la chingaron, eso está mal. (2000: 96)

Ahí el barrio manifiesta su ética, su sentido de la justicia y se conforma con arreglar las cuentas según su propio código, contra la hipocresía de las instituciones, primeras responsables de la violencia. El Barrio y la Raza son garantía de identidad urbana y de seguridad en la unidad compacta, en las premisas y en las acciones. Deciden vengar a la Cristina y buscan al culpable, porque "El barrio se respeta, socio. Simón" (2000: 97). El sistema dominante genera violencia por ser incapaz de asegurar orden y justicia. El caos se hace de verdad apocalíptico, porque la violencia crece de manera exponencial. El Barrio basa su fuerza no en un sistema de poder basado en una estructura de dominio, sino más bien en la paridad y en referentes carismáticos: "En el Barrio no hay jefes. En el Barrio somos carnales, homeboys, raza de acá. Pero el Saico es el más felón y esto se sabe. No se comenta, simplemente se sabe" (2000: 106). El Saico avala con el silencio la acción, la raza decide buscar al responsable de la violación, porque alguien sabe de quién se trata: "El lunes temprano regresa a San Diego. Si lo buscas, no es difícil encontrarlo: los sábados, como a las ocho, suele estar en la colonia Cacho, frente a la casa de Olivia. El Ford Galaxie ronda el Cacho, los cholos saben lo que buscan" (2000: 129). La violencia estalla entre los cholos y el Johnny:

Pistola en la mano, un disparo errado. Pistola en el suelo. Golpes sobre Johnny.
Patadas. Cadenazos encendidos. Las fileras zumban. El calor, el calor de la sangre.
¿Está muerto? Me vale. Patadas. Golpes. Calor. ¿Se mueve? Patadas que son cadenas. Golpes que son fileras. Golpes que son certeros y fuertes y el calor que envuelve la noche por encima de todo. Ya es hora de irse. Raza, ya es hora de irse.
¿Lo dice el Saico? Sirenas. Sirenas en la distancia, aullando. Simón, el Saico dice que ya es hora de irse. Raza, raza, ya es hora.
El Galaxie sale de la Chaco a gran velocidad, se detiene en el primer semáforo rojo y entra con el resto de los carros en una marcha lenta sobre el bulevar. (2000: 140)

El caos es absoluto y total, la violencia es mimetizada por el ritmo sincopado de la narración, cuyo flujo se interrumpe por numerosas breves pausas, indicadas por la puntuación. La urgencia es representada por la construcción anafórica del discurso y las repeticiones de palabras que comparten el campo semántico de la violencia. El apocalipsis interesa los barrios de la urbe, porque los policías empiezan a perseguir a los responsables de la violencia en el barrio de clase media. El Johnny era hijo de alguien poderoso y la policía persigue al culpable sin parar.



A partir de esa noche y durante seis meses, cada noche pasaban por el Barrio cinco carros nuevos, sin placas, patrullando. Eran las tres de la mañana y se escuchaban los disparos. Tiroteaban sobre las casas, rompían los vidrios, asustaban a los niños. Redadas durante el día. Llegaba un cholo del trabajo y ahí estaban los judiciales para meterlo a la perrera y golpearlo.

[...] Del Saico, del Chemo y de otros, ya no se volvió a saber. Han pasado veinticinco años desde entonces. (2000: 143)

El Barrio que reconstruye los hechos en su memoria denuncia la injusticia del poder policíaco e institucional que en lugar de poner orden amplifica la violencia iniciada por el sujeto de clase medio-alta. La violencia del Barrio exorciza el caos apocalíptico provocado en realidad por el sistema de poder, pero acaba pagando el precio y desaparece. La narración denuncia la violencia y la injusticia de la policía a lo largo del relato en una dinámica temporal de saltos hacia delante y hacia atrás (2000: 86, 98, 110), ya anticipada al principio: "Nada es lo mismo. Se llevaron a culpables, a inocentes; se los chigaron, les valió madre. La juda, la chota, la placa. Por eso el barrio ya no es el barrio. Por eso la raza ya no es la raza" (2000: 86). Tampoco las mujeres ya no se juntan, la China se fue al otro lado de la frontera y ya no hay las cholitas, sólo unas jovencitas que se pasan por cholitas pero no son (2000: 138). Con todo queda el mito del Saico entre los jovencitos que siguen juntándose en la esquina, son los "morros" del Barrio y recuerdan el pasado, lo reconstruyen en la narración desde las cenizas y desde esa otra orilla, más allá de la línea de la realidad sigue resistiendo: "Y quién sabe qué tanto de lo que cuentan los morros fue cierto, qué tanto inventado" (2000: 82).

En el caos de la realidad y la memoria el lenguaje trata de construir su propio orden. De hecho, los protagonistas, todos los seres fronterizos analizados en estas dos obras de Crosthwaite, se atrincheran detrás de un lenguaje de por sí descentralizado, marginado como estrategia de resistencia y de lucha, en la oralidad y en el coloquialismo del habla de los personajes, así como en el sistema mismo del lenguaje canonizado de la escritura literaria. Se abre otra brecha dúplice en el sistema del lenguaje, en el plano de la realidad y de la ficción. Los personajes hablan su idioma propio para mimetizar el lenguaje realmente adoptado por la gente de barrios populares y pobres en Tijuana y este proceso mimético rompe la unidad lingüística del sistema literario, rescatando la oralidad y una complejidad semántica y fonemática que renueva el lenguaje, lo vivo y lo ficcionalizado. De nuevo detrás de la ilusión de fusión, se queda la neta separación de los idiomas que aún cuando se mezclan no se incorporan uno a otro, porque el "spanglish" aparece esporádicamente con alternancia de códigos, préstamos y calcos, pero sobre todo hay "el inglés fonéticamente españolizado" así como los mexicanos lo pronuncian, transcrito. Además el español mexicano combina diferentes registros, de jergas, del pachuco,



típica habla callejera y su propia jerga fronteriza (Bellver Saez 2012: 11).¹⁵ Como en la identidad fronteriza, las lenguas siguen marcando la diferencia entre aquí y allá, los dos idiomas nacionales precipitan dejando espacio a un idioma únicamente fronterizo siempre en proceso de transformación, como el ser de los sujetos que viven la frontera desde adentro, cada día. Se trata de un nuevo sujeto dotado de estrategias propias para actuar en la sociedad contra el caos, el apocalipsis social e identitario, para crear un nuevo orden que resurge de la sangre y los gritos de dolor. La escritura en sí se impone como un rescate, una resistencia, una manera de cruzar fronteras. En "Plumita consentida, plumita de mi vida" en *Instrucciones...* (2011: 79-82), se logra mediante el lenguaje reformulado y recreado por completo con una estrategia que comprende la invención lúdica y la ironía socarrona (2011: 79-82), común a toda la obra del autor fronterizo (Rodríguez Ortiz 2008: 132). La pluma es metonimia de escritura que logra embaucar la hipocresía institucional del presunto orden y de la presunta seguridad, representada por el policía que quiere quitarla al escritor al entrar al concierto de Manu Chao. Escritor y plumita huyen de todo control hipócrita, trascienden las falsas fronteras. Contra el caos apocalíptico, como Crosthwaite exhorta, sean la palabra y la música las nuevas armas.

BIBLIOGRAFÍA

Ábrego P., 2006, "*Estrella de Calle sexta: Escritura y habla en la literatura de la frontera*" en *Divergencias. Revistas de estudios lingüísticos y literarios* 4-1, pp. 23-35.

Bellver Saez P., *Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera*, en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.20/bellver.html>> (22/05/2012).

Bhaba H. K., 1994, *The location of culture*, Routledge, London/New York.

Bravo Ugarte J., 1959, *México independiente*, Salvat Editores, Barcelona.

Castillo Aguirre N. L., 2002, *El norte: una experiencia contemporánea en la literatura mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México.

Centini M., 2011, *I luoghi dell'apocalisse. Un viaggio sulle tracce della "fine del mondo"*, Bologna, Odoja.

Crosthwaite L. H., 2000, *Estrella de calle sexta*, Tusquets, México.

Crosthwaite L. H., 2011, *Instrucciones para cruzar la frontera*, Tusquets, México.

Crosthwaite L. H., 2012, *Entrevista*, en "Posdata", <<http://www.posdataeditores.com/?p=4296>> (22/05/2012).

¹⁵ Véase el estudio específico de Perla Ábrego (2006: 23-35), enfocado en el lenguaje fronterizo reflejado en la obra de Crosthwaite. La oralidad y pluralidad del habla callejera produce una escritura flexible y experimental que abarca todo registro y toda semántica, junto con los procesos fonéticos transcritos así como los personajes pronuncian, la entonación y la intensidad.



Escalante Gonzalbo P. (et. Al), 2007, *Nueva Historia Mínima de México*, FCE, México.

Gentile E., 2008, *L'apocalisse della modernità. La Grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano.

García Canclini N., 2009, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Random House Mondadori, México.

Girard R., 2010, *Prima dell'apocalisse*, Transeuropa Edizioni, Massa.

La Sacra Bibbia, 1974, Edizioni Paoline, Roma.

Latinoamerica e tutti i sud del mondo, 2011 (XXX, 117), pp. 121-131.

Proceso, 2010, 24 y 25; 34 (edición especial)

Rama Á., 2004, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI Editores, México.

Rodríguez Ortiz R., 2008, "Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos", en *Andamios* 5-9, pp. 113-137.

Romero López D. (Ed.), 2006, *Naciones literarias*, Anthropos Editorial, Barcelona.

Ruiz Mondragón A., 2010, "Entrevista con Luis Humberto Crosthwaite", en *M Semanal* 682, 22 de noviembre, en <<http://bibliologos.blogspot.it/2011/06/la-unica-respuesta-es-que-no-hay.html>>, (22/05/2012).

Tabuenca Córdoba M. S., 1997, "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras" en *Frontera norte* 9-18, pp. 85-110.

Toro A. de, *Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación – Roberto Fernández Retamar: Calibán* en <http://www.uni_leipzig.de/toro/sonstiges/2006>, (22/05/2012).

Villoro J., 2000, "Singuin in da pinche rein", en *Letras Libres*, pp. 94-5.

Weber D. J., *La frontera española en América del norte*, México, FCE, 1992.

Mara Donat, graduada con Mención Honorífica (septiembre 2010) en el doctorado en letras de la Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM–, y en la Maestría en Letras –Literatura Latinoamericana– (julio 2006). Ha participado en varios congresos en Italia y México. Tiene en activo algunos ensayos sobre la poesía latinoamericana y la narrativa del exilio. Se ocupa de traducción, también inversa. Colabora en varias revistas académicas, sobre todo italianas. Tiene publicaciones en revistas literarias nacionales, mexicanas y peruanas.

donatm71@gmail.com