

A

manera en
actitud de hablar
prevalente a la
cultura maya y
incanada por
Copan.

Fig. 1

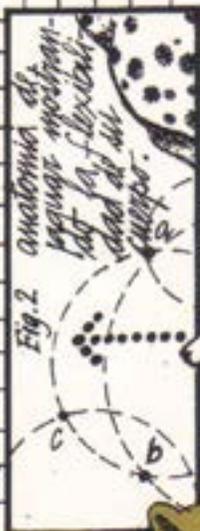


Fig. 2 Anatomia de
pawar moxtran-
pat la flexion
vada de su
cuerpo.

B



manera en actitud
prevalente, utilizada como
símbolo corporativo del
Río Rita. ©

Fig. 3

esquina · baja

C

D

CINE CLUB



Sala Margarita Cansino

Octubre

Ciclo : Voces Extranjeras

- 04 Diario para mis hijos / Hungría
- 11 Retrato de Teresa / Cuba
- 18 Una cierta mirada / Hungría
- 26 Se permata / Cuba

Noviembre

Ciclo : Hombres necios

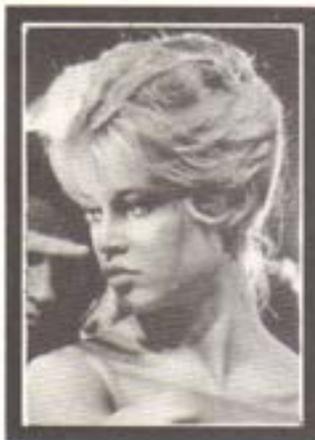
- 01 Fall metal jacket
- 08 Terciopelo azul
- 15 Pretty baby
- 22 Sin alicato
- 29 Ojos negros



Enero

Ciclo : A los ojos, desmedido

- 10 Blade runner
- 17 Alien, el 8vo. pasajero
- 24 1984
- 31 Kamikaze '89



Febrero

Ciclo : De locura

- 07 El resplandor
- 14 Crímenes de pasión
- 21 Betty blue
- 28 Eraserhead

Marzo

Ciclo : Vampiros

Abril

Ciclo : Nueva York

ENTRADA LIBRE
MARTES 8PM

ASOCIACIÓN CULTURAL RÍO RITA. Presidente, Armando García Orso. Vicepresidente, Cosme Collignon. Administración, Ema Llanos. Dirección general, Romel Rosas.

esquina • baja

Mayo-Agosto, 1988. Número 5-6

DIRECTOR DE LA REVISTA
Leobardo Saravia Quiroz

SUBDIRECTOR
Humberto Félix Berumen

CONSEJO EDITORIAL
José Vicente Anaya
Federico Campbell
Sergio Gómez Montero
Miguel Manríquez
Romel Rosas
Gabriel Trujillo Muñoz
José Javier Villarreal

COLABORADORES

Tito Alegria	Rocío Barajas	Bernal
Roberto Córdova Leyva	Felipe Cuamea Velázquez	
José Manuel Di Bella	Víctor Alejandro Espinoza Valle	
Gilberto González Gallardo	Carlos Martín Gutiérrez	
Francisco Morales	José Negrete Mata	
Víctor Ortiz Segovia	Adriana Pérez Zárate	
Héctor M. Quiroz	Guadalupe Rivemar	
Juan Arturo Salinas	Carlos Fabián Sarabia	
Víctor Soto Ferrel	Nicolás Triedo	
José Manuel Valenzuela	Fernando Vizcarra	

DISEÑO

Romel Rosas
Josué C. Ramírez Estrada

TIPOGRAFÍA:

Gabriel Osuna Osuna

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
Salvador Maravilla

PUBLICIDAD

Elizabeth Hernández

Esquina Baja. Publicación de la Asociación Cultural Río Rita. Registro en trámite. Información y suscripciones: Avenida Revolución 744, Tijuana, Baja California, México, 2200, tés (66) 859984/852244. Impreso en Litografía Limón.

esquina • baja

Mayo-Agosto de 1988, Número 5-6 Tijuana, Baja California



PRESENTACIÓN
Leobardo Saravia Quiroz

CUALQUIER ALTIBAJO
Daniel Sada
INSANE DIEGO
Hermann Bellinghausen

LOS HOMBRES JÓVENES QUE LLEGARON TARDE
García Cortez - Coward - Mendoza

DE CÓMO MACHO VILLALOBOS SE DIO CUENTA QUE
EN TIJUANA LA POESÍA NO NECESITA VISA
Miguel Manríquez

ROMEL ROSAS— DIBUJOS

UN PAÍS LLAMADO MEXAMÉRICA
Humberto Félix Berumen

TRICOLOR— DISEÑO GRÁFICO
Guadalupe Rivemar

JOVEN NARRATIVA ESTADUNIDENSE
Bernal

LA CONTRAFUGA DE LA MUERTE
Juan Bañuelos

LA CULTURA DE LA FRONTERA
Carlos Monsiváis

BENJAMÍN SERRANO— LA HISTORIA OCULTA
—Entrevista de Guillermo Gómez-Peña—

EL FUNDAMENTO DE UNA DISIDENCIA: DEL IDEAL ARCAICO AL VERSO CONTINGENTE

(Sobre la Poesía de José Javier Villarreal)
Evodio Escalante

HERÓN ALEMÁN: EN MEMORIA

CINE Y VIDEO EN BAJA CALIFORNIA:
BREVISIMA RELACIÓN
Gabriel Trujillo Muñoz

LOS BÁRBAROS ILUSTRADOS
José Vicente Anaya Carlos Fabián Sarabia
Federico Campbell José Negrete Mata
José Luis Gutiérrez Carlos Martín



leobardo saravia quiroz

La revista **Esquina Baja** nació hace poco más de un año como necesidad expresiva y como una afortunada concertación de voluntades. En una región hostil a cualquier proyecto cultural, las intenciones en este sentido se ven condenadas a la falta de perspectivas o al fracaso muy probable. El contexto que condiciona y/o determina nuestro proyecto: una entidad que en el momento actual, funge en lo político, como prioridad electoral a nivel nacional, y en lo económico, campo de experimentación, donde ninguna teoría neoliberal es ajena. Una región donde existe un impresionante dinamismo económico que, sin embargo no deriva medios para el apoyo a la cultura. Una sociedad desinformada, y como toda provincia, víctima del centralismo depredador, donde la cultura es vista como *algo* ornamental y accesorio, un catálogo de batallas y fechas prestigiosas o simple pretexto para el impulso filantrópico.

En un contexto así, desprovisto de tradición cultural convincente, iniciar un proyecto como **Esquina baja**, conlleva riesgos concretos (el más previsible es engrosar el número de empresas fallidas que conforman la historia de las publicaciones regionales). El medio que resentimos, es claramente desfavorable para las empresas culturales; algunos trazos definen el panorama: inexistencia de infraestructura editorial, carencia de cuadros técnicos de apoyo, indiferencia de las autoridades culturales de la región y un *establishment* cultural, magro y poco consolidado que ofrece en cambio el beneficio de su reciente dinamismo. Se ha hablado y se repite frecuentemente la existencia de un *boom* cultural, que no será sino un espejismo hasta que se consoliden y profesionalicen sus expresiones más importantes. La modernidad en estas regiones apenas puede ser entendida como el acceso a lo contemporáneo, el conocimiento de los procesos culturales metropolitanos o la asimilación crítica de diversas influencias literarias, tendencias artísticas, corrientes ideológicas y fijaciones colectivas. Que hasta la fecha no se ha dado de manera notoria. El aislamiento ha sido la constante invariable en casi todos los aspectos. Actualmente, es necesario -aparte de batallar con el rezago histórico- construir puentes que

eliminen la insularidad regional, no solamente respecto del centro, sino -de manera importante- en relación con algunas zonas del país donde se registra una vigorosa actividad cultural, y asimismo, privilegiar la relación directa con círculos literarios y artísticos de los estados de la frontera.

Es posible que ahora, sea más difícil que nunca establecer instancias indispensables (editoriales, sitios de reunión, publicaciones). La contundencia de la crisis, la incompetencia de las burocracias culturales de provincia y la ausencia de voluntad y de rigor autocrítico, son algunos de los elementos comunes a esta realidad. El camino no es, pensamos, el fácil vanguardismo que se expresa con frecuencia en dispersión e incoherencia, en efectismo pasajero. Nuestra situación específica requiere de un trabajo más sistemático; la cimentación de una tradición cultural, el compromiso con una tarea casi acumulativa: impulsar proyectos, abrir espacios, realizar una vigilancia crítica de la política cultural; asumir una actitud radicalmente distinta a la declarada por la mística de la Bohemia Cultural, que al confundir la literatura y el arte con la biografía y el ademán, inhibió el potencial de escritores y artistas de generaciones pasadas.

El balance del primer año de la revista es estimulante. Se han establecido vínculos con grupos literarios de otras regiones del país: Sonora, Chihuahua, Nuevo León; el consejo editorial de **Esquina baja** da testimonio de lo anterior. Hay que agregar, que la revista no sería posible, en primer término, sin el apoyo de la Asociación Cultural Río Rita -y de su espacio célebre-, de personas como Armando García Orso, Cosme Collignon, Romel Rosas, Gabriel Trujillo, Bernal y Humberto Félix Berumen.





En lo general, se ha sido fiel a los criterios esenciales que desde el principio impulsaron la publicación de la revista, que son:

1) en primer término, la divulgación de la actividad cultural que se manifiesta en la región norte del país, en especial Baja California, en sus diversas vertientes: literatura (narrativa, poesía, ensayo), artes plásticas, el impulso al ensayo político y sociológico, y la revisión crítica de los procesos culturales de la región.

2) realizar un seguimiento de la literatura chicana en sus diferentes géneros. Así como incluir ensayos panorámicos que nos acerquen a ese universo complejo que es la comunidad chicana.

3) presentar una visión actual de la literatura estadounidense. Haciendo énfasis en la importancia de las traducciones de autores contemporáneos, tarea menospreciada en México desde hace más de una década.

En las páginas de *Esquina baja* han tenido sitio la experimentación estilística, el registro de la

contracultura, el diseño gráfico y sobre todo un afán por documentar la situación regional. Es decir, la reflexión sobre nuestra cultura, nuestra circunstancia. Ahora, es necesario reforzar algunas áreas: darle espacio al debate político, a la crónica, género soslayado en la región, que registre la realidad límite de la frontera; impulsar una crítica literaria abierta y reflexiva más que a una absorta en esquemas y gráficas, nulificada por la falta de imaginación. Además, no es posible olvidar que para asegurar la continuidad de la revista, es necesario lograr el autofinanciamiento mediante inserciones publicitarias, fomentar un mercado de lectores y suscriptores, aparte de consolidar su distribución.

En los seis números publicados se expresa una intención de pluralidad, dentro de los criterios señalados: el ejercicio lúdico y culterano de la palíndroma, la revisión del itinerario del mito y la leyenda negra que pesa sobre Tijuana; la fotografía de Herón Alemán, Ruiz Gessenius, Porras, Córdova, entre otros, que nos evoca la ciudad y sus escenarios disímiles, contradictorios. En poesía, la versión del transcurrir urbano de Francisco Morales, desencantada y ácida; la emergencia de otras voces, en los nuevos poetas de Tijuana; los versos de resonancias clásicas de José Javier Villarreal y el anhelo de heterodoxia en Norzagaray. Por otra parte, la experimentación narrativa de Di Bella y Sada, las imágenes de una ciudad sitiada por la opresividad y el desánimo en los trazos de García Rivas y la pasión documentalista de Gabriel Trujillo, han enriquecido a la revista. Por el lado de la reflexión y el ensayo, se han publicado textos que abarcan y analizan desde la tragicomedia de la invasión a Baja California en 1911, la dualidad lingüística de los poetas chicanos, la creación literaria y la cultura de la frontera norte, hasta nuestra percepción de la nueva literatura estadounidense, y del *american way of life* y sus provocaciones adjuntas.

El catálogo temático es amplio, la complejidad y lo diverso de la realidad fronteriza ofrece inéditas posibilidades a la interpretación, la creatividad y el debate; no importa la perspectiva, ya sea la del académico o el artista; la del diletante o el político. En este sentido, deseamos una revista plural, que sea foro de discusión, donde se diriman los desafíos esenciales que enfrentamos; un espacio de divulgación del trabajo de nuestros artistas e intelectuales. En fin, un medio para vincularnos con el exterior y un instrumento para el necesario ajuste de cuentas con la realidad inmediata. Ése es nuestro proyecto.

ANTES que nada, debiera estar prohibido hacer juegos de ocho, diez, o más horas en época de verano, pues son demasiado largos para los espectadores y los mismos peloteros se fastidian a causa del calorón. El beisbol divierte o cansa, según sea el punto de vista. Sin embargo, esta vez no fue como otras, ni dios mande! Empezaron a jugar luego de la madrugada aprovechando el relente para así terminar pronto, digamos, antes del anochecer. Se enfrentaban los acérrimos rivales: Cachorros de Sacramento contra Forajidos de Boquillas: los segundos: visitantes. El juego se llevó a cabo en el llano que está hacia la orilla sur, por el rumbo del panteón. Siempre: se utilizaba una bola porque era la costumbre, o más bien, para evitar despilfarros. Poca gente se dio cita: unos ocho sombrerudos que

los pudiera animar. Después del calentamiento los capitanes de equipo y el ampayer se llevaron más de una hora discutiendo varias reglas de terreno. Los Cachorros, por su parte, comentaban entre ellos que ojalá viniera el resto de sus demás compañeros, pero que el inconveniente es que en la noche de ayer hubo fiesta en Sacramento: mucha bala y borrachera, además del consabido desvelo. Acá en las averiguatas lo que les llevó más tiempo fue discutir quién recogería la bola, ya que era una impertinencia nombrar en forma oficial a uno de los asistentes para labor tan molesta. Se acordó que los propios peloteros fueran los recogedores tanto en terreno de faul como si la bola se iba hasta el mismito panteón, el cual estaba bien lejos, aunque pudiera ocurrir.

Esto era precisamente lo que retardaba el juego.

CUALQUIER ALTIBAJO

Daniel Sada

A Guillermo Samperio

Daniel Sada. Cuentista nacido en Mexicali. Autor de los libros *Lampa vida* (Premiá) y *Juguete de nadie* (Fondo de Cultura Económica).



llevaban lonche y soda. Estos: sentáronse en unas piedras. Ni siquiera vendedores ambulantes por ahí.

Los Forajidos traían un total de doce hombres, con dos pichers abridores en la banca y listos para el relevo, también un jugador de repuesto por si acaso se ofrecía; en tanto que los Cachorros justo eran los nueve batos. De fallarles el picheo alguno de los del cuadro tenía que cubrir la ruta. ¡Claro!, podía presentarse el caso de que uno se lesionara, pues ni modo, a ver cómo se arreglaban para remover gorrudos a distintas posiciones encontrando las ideales de acuerdo al bateo enemigo. Para colmo, ninguno de los conjuntos traía a su manejador.

Fue por ello que desde antes que empezaran los del cuadro visitante se sintieran ya ganadores burlándose con desdoro de los pobres contrincantes que ni siquiera contaban con una mínima porra que

El cacher: el responsable: si el batazo iba hacia atrás. Lo mismo el primera base o el jardinero derecho - depende- calculando la distancia donde muriera la línea, a quien quedara más cerca. Igual por el otro lado y hacia el fondo en los supuestos jardines. ¡Pleecy bool! Correspondía abrir la tanda de bateo al equipo visitante que pues no traía uniforme y en lugar de espais calzaban unas botas viboreras para barrerse mejor.

Pero portaban cachuchas de un amarillo chillón que con los rayos del sol se hacían más fosforescentes: treta: para distraer al picher. Un bateador pelos largos de estropajo, verdolagón y chupado era el primero en el orden, nada más de ver la estampa parecía peligrosísimo.

El picher se la rifó tirándole todo lo recio que pudo y se salió con la suya: un ponche espectacular con

sólo tres lanzamientos que dejaron al pelo con la carabina al hombro. El picher después de esto hizo varios movimientos de contento como calmando sus nervios y para darse confianza, además, los efectos de la cruda, producto del despior de anoche, estaban bajo control. A partir del segundo bateador sobrevino lo fatal, le siguieron una serie de chaparritos rechonchos y: batazos por todas partes, excepto por la pradera central: líneas de jit y jomrones, texas liguer a granel, flais contra el sol engañosos, carreras y más carreras solamente con un aut. Ni modo de relevar al picher descontrolado, pues nadie de los que estaban sabían lanzar curva o recta por el centro, etcétera.

Desde luego, ninguno de los ocho sombrerudos que presenciaban el juego iba a ir hasta la casa del maldito relevista a despertarlo y traerlo. De modo

con un miedo muy extraño que le entró, a ver si veía algo blanco.

Y que mira hacia las nubes... Pero no.

Decidido a no voltear hacia atrás siguió busque y busque aquello que tal vez... En eso, que observa hacia su derecha y ve que viene a lo lejos un pastor con su rebaño. Sí, figura reconocible: porque le era familiar tan sólo con distinguir el sombrero desgarrado: ¡su compadre!, quien, cuando estuvo más cerca y haciéndole un leve sahudo con la mano muy en alto, preguntó:

-¿Qué haces tú?

-Es que pegaron jomrón y ando buscando la bola.
-Yo lo único que te digo es que en casa tengo un frasco de sotol y te invito a saborearlo...

Esa voz lo estremecía, lo empujaba hacia el placer.



que seguía la garrotiza y nada más con un aut. Entre que recoger bolas los desvelados Cachorros y aconsejar a su picher pasaron como dos horas. Ya para eso de las dos habían entrado como dieciocho carreras del equipo de Boquillas sin que todavía batearan los del equipo de casa, quienes de una u otra forma habían tenido trabajo. Excepto el jardinero central que hasta se estaba durmiendo por tanta inmovilidad. De pronto, salió un jomrón quiebranubes que de seguro caería por la pradera a su cargo. Los otros dos jardineros le gritaron que corriera tras la bola que había caído atrás de él, pero lejos, y no tuvo más remedio, él, no oyó el golpe contra el llano, entonces: se dirigió hacia el panteón no sin antes revisar por entre las nopaleras que fue encontrando a su paso. La pelota ¡ni sus luces!, y sin mirar hacia atrás tomó las cosas con calma, examinando en redor,

Pero. El jardinero central poco a poco volteó toda su cabeza contemplando con azoro la indolente lejanía: tenaz juego solitario y quizá hasta tenebroso. Sus compañeros de equipo ni siquiera le gritaban porque tenían la esperanza de que encontrara la bola y volviera alguna vez. El silencio fue tirante, largo y turbio, imposible de romperse. Los minutos palpitaban en el aire tal si un pulso novedoso anduviera entre las cosas. Allá: un simulacro estático y espectral bajo el lento de la luz. Temeraria incandescencia que se consume despacio. Al ver a los peloteros como estatuas encantadas le parecía ver un caldo con unos cuantos fideos cocándose a fuego lento. ¿Regresar?, ¿con la pelota?, ¿para qué?... Ah, resoplido y recompensa... El jardinero central de a tiro decidió irse con su compadre el pastor dejando ese juego así.

EL Molly's Bar desea hoy un happy birthday to everyone born in... June (el mes es intercambiable) porque a Bianca, una cálida gringuita que atiende la barra, mantiene a raya la efusión de sus clientes y vivió ocho años en Tijuana, se le pega la gana. Las rolas de la rockola insisten en lo que los red-necks, sórdidamente alegres, consideran su música, ese country-and-western repetitivo y atroz que suena a fijación freudiana de la briaga consuetudinaria.
-Where did you get that funny hat? -pregunta mientras mea un viejo cacarizo al ver mi gorra tejida.

-In Guatemala -lo que es verdad.
-What's that? -y su rostro adopta la vacía hilaridad de un comercial.
-A country, pendejo.

Sin darse por enterado, el baboso se sube el zipper y hace otra pregunta (aquí sólo saben hacer preguntas, aunque las respuestas los tienen sin cuidado).

-How do you people piss down in México?
-Sacándonosla, igual que tú, nomás que allá no necesitamos exprimirla.



INSANE

Hermann

Hermann Bellinghausen. Poeta, editor y cronista. Colaborador habitual de *La Jornada*, miembro de cuerpo de edición de la revista *Nexos* y autor de libros de poesía. Su último libro es *Crónica de multitudes* (Océano, 1987).

Le molesta la barrera idiomática, que se ahonda al yo mentarle con todas sus letras la madre, y él, inusitadamente, concluye you're welcome.

Una transición inevitable en este país donde todo parece película según Baudrillard y cualquier música en consecuencia su soundtrack, el toca-toca suelta la voz de John Fogarty con *Orgullosa María*, punto de encuentro de mi gusto roquero y la tolerancia auditiva del personal. Bianca aplaude el estropajoso pelambre de una güera que chupa margaritas como si de eso le dieran chichi.

-I like your hair.
-You really?

-Yeah, I do. I want something like that for my weekends.

Evidentemente miente.

-Tú, sólo tú, eres la causa de mi desencantou-grita sin cantar a full garganta un gordo ya calvo que prefiere la Miller y el soundtrack, perfeccionándose, pasa de Kenny Rogers a Jim Morrison, y no sólo eso: el aire se llena de People are strange (faces look ugly when you're a stranger when you're alone).

viejas le gritan insultos incomprensibles. They spell as they smell really bad. Y no me lo vas a creer, pero la rockola desliza nada menos que a Jimmy Hendrix reventándose la memorable *Purple Haze*.

Un grandulón en shorts y con los brazos tatuados con deadheads y estrellas de David sale del baño blandiendo una puerta como ariete. Los parroquianos ríen una sucia algarabía.

-Look what I've found.

-Hey man, that's the royal law- grita, sic, un hombre que oscila sobre el cráneo un apedreado

DIEGO

Bellinghausen



Una anciana, canas y arrugas, se bambolea de ebriedad senil y absoluta y me pregunta (¿no te digo? Aquí sólo saben preguntar):

-Where is my daughter?

-I don't know, imperfeccionando mi inglés.

-I know. I know that. I know you.

-You don't know me.

-I know. I know that. And you know her.

-I don't know her, carajo.

-That's right, she's with you. Or she was. She's a slut.

-Tu mierda y la de tu hija no son mías -le digo, y ella asiente, sumisa, derrotada, profundamente pendeja a mi entender.

Entra un negro y lo reciben con silbidos. Las

panamá. Purple haze affects my brain and I don't know why.

Coors after coors reza un anuncio luminoso al pie de un James Dean en calle lluviosa, aterido a su gabardina: boulevard of broken dreams.

Salgo a la calle. Un bum pide al vacío ten or fifty cents bajo un sol que lo apuñala como si lo odiara. Pasa un viejo Valiant aferrado al claxon y San Diego, California, se desvanece. A lo lejos, las nalgas de Bianca en mi memoria me dicen adiós. No invento, sólo miro. Shit happens, nada más.

San Diego, California del Norte.
Junio 25

**LOS HOMBRES
JÓVENES
QUE LLEGARON
TARDE**

Alfonso García Cortez



Edward Coward y Raquel Prasa



Francisco Mendoza

García Cortez

Coward

Mendoza



Alfonso García Cortez. Nació el 26 de agosto de 1963 en Tijuana, Baja California. Con su poesía ha obtenido el Premio Municipal 1983 y el Premio Estatal 1988 (otorgado por el grupo político Lázaro Cárdenas). Ha publicado en los suplementos culturales de los diarios *El Mexicano*, *El Heraldo* y *ABC*, así como en las revistas *Comunicare* y *La Ranura del Ojo*. Tiene un poemario inédito. En la actualidad, cursa la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana de Tijuana.

Alfonso García Cortez

Después

*Después de tres tequillas me invade la tristeza
y una pesadez enorme, como de congoja,
me aprieta la frente,
justo sobre los ojos.*

*Hasta para morderse el alma,
este dolor recóndito y ajeno
estorba.*

*Hasta para llorar, molesta
su presencia.*

*Se adueña de los dedos,
de las múltiples salivas
que amargan la lengua;*

*hasta de las memorias se apodera
y las exprime como trapos,
como naranjas de agrios jugos.*

*Y derramo toda la tristeza,
pero no en copas:*

*en pechos ajenos, extraños y anónimos,
desconocidos,*

*limpios de toda culpa
o de toda pena.*

*Después de tres tequillas,
empiezan a vibrar los recuerdos
y bajan hasta el vientre,
hasta la superficie rugosa de la tierra.*

Tijuana

*Tijuana, entre semana, de noche,
a través de los cristales de un café cualquiera,
cambia su máscara festiva
para tornarse adusta y verdadera,
una presencia real bajo las plantas.*

*Se mete por los ojos,
suave, tibiamente,
con languidez provinciana
y, paradójicamente,
exactitud cosmopolita.*

*Tijuana, de noche, entre semana,
apenas se mueve
bajo una ligera sábana de niebla
olorosa a caballo,
a puta, a movie star,
a marinero, a familia,
a tiempos lejanos pero no tanto;
entonces, sólo entonces resulta verdadera.*

Curios

*Este lugar de alto techo,
de vigas curvadas por el peso de los años
y de los mil objetos que penden de ellas.*

*Este lugar donde se mezclan un poco el viento,
un poco la luz, el tiempo
y los colores del barro fabricado
para los rubios clientes aburridos;
donde el vidrio y el papel,
la madera y el yeso,
se ofrecen a precios en moneda extranjera.
Este lugar que ofrece su boca a la avenida
en un beso deslenguado y sin dientes,
y abre de par en par sus puertas
de la misma manera
en que las prostitutas abren las piernas.
Este lugar arderá como infierno
un día,
cualquier día
que un visitante distraído no apague una colilla
y ésta se lleve lentamente en sus humos
un mantel solitario de brillantes colores,
y el fuego se abraza a las columnas,
y las columnas quemen las vigas de los techos,
y los techos lancen lengüetazos al cielo,
y desde el cielo lluevan chispas a la avenida,
y la avenida quede iluminada
y luego después sola y humeante.
Este lugar de alto techo,
de vigas curvadas por el peso de los años
y de los mil objetos que penden de ellas,
desaparecerá algún día
en una orgía caliente de luz inesperada.*

Invierno 24

*Llueve afuera
como casi siempre que llueve en Tijuana,
en forma indefinida,
casi ausente,
pero que lo mismo clava
sus heladas agujas en la piel
y penetran, se hunden hasta los huesos.
Afuera es noche
y la tormenta no se atreve a vomitar su furia,
llora a breves espasmos de conmiseración,
a cortos suspiros de viento helado.
Sobre el mar,
el horizonte oscuro de mirada vidriosa
refleja las luces de San Diego
en una parodia de la aurora boreal.
Mis manos
comparten la misma temperatura de las calles,
la misma soledad,
la misma espera,
la misma gloria extinta.*



Madrugada

*Esta hora imprecisa
donde se encuentra el último rincón del sueño,
cuando tardíos noctámbulos regresan a sus casas
y los portales escudan los olvidos
de los alcoholizados permanentes.
Esta hora imprecisa,
cuando los perros buscan su primer alimento cotidiano
perdiéndose entre la niebla húmeda y lechosa
mientras el frío comete obscenidades
en las caras de prostitutas cansadas y sifilíticas.
Esta hora imprecisa
en que las primeras beatas acuden al llamado imperioso
de unas campanas sordas,
confiando en que al expiar sus pecados anteriores
tendrán la conciencia limpia para cometer otros nuevos.
Esta hora imprecisa
que los amantes buscan para salir del hotel de paso
evitando los posibles encuentros
con gentes conocidas,
y se vuelven cómplices de otros amantes:
los de las habitaciones vecinas.
Esta hora imprecisa,
mágico umbral, frontera que divide
dos tiempos diferentes y cercanos.
Esta hora imprecisa,
madrugada y mañana, sueño y vigilia,
olvidos y memorias, muerte y vida
es la hora precisa de levantar el vuelo.*

Niebla

*Teje la niebla redes demenciales,
bajo los pies, el suelo, única referencia;
hay un vacío absoluto hasta de ideas.
Alrededor, la niebla, blanco océano,
densa humedad que cierra las salidas,
brazos extendidos, pasos errantes,
un miedo irracional a los misterios.
Mas allá, un precipicio y la nostalgia,
caricias extraviadas, la soledad más amplia,
besos sin labios, manos descarnadas.
Un hombre abandonado, queja y llanto,
lejos al tiempo, espera, fin, principio,
muerte abraza, niebla, envuelve, atrapa.*

Al Creador, Primera y Última Pregunta



Edward Coward. Nació el 8 de febrero de 1967. Ha publicado en *Hojas*, revista de la Universidad Autónoma de Baja California. En 1984, apareció su primer libro *Pedazos de libertad* (poesía), editado por la U.A.B.C. Teatro Universidad ha montado sus obras *Sirenas del corazón*, *Volver a decir star*, *Hubiéramos sido muy felices* y *Sólo un cuento bonito*, escritas en 1987 y 1988. En 1989 publicará un libro con su material dramático y una novela.

Edward Coward

HOY que mayo empieza Señor, mi Dios Todopoderoso, estoy decidido a que me escuches: nada es lindo y no voy a esperar a que lo sea. Yo quiero que si en verdad algún día aprendiste a perdonar, tengas tus garras repletas de piedad: veme, es un domingo bonito como tantos, y lo que pido en realidad no puede ser tanto, no para ti: veme: así me creaste, y no pienses que éste será un reclamo enardecido como tantos. No. No pretendo ni verte, ni escucharte, es tan simple. Quiero tu oído un momento aquí, cerca de mi pobreza: no puede ofenderte esto que soy ni lo que hago. Tú puedes comprender porqué debemos, pero Señor, yo busco, como puedo, sí, tan débil y tan tonto: no puedo más, tú lo sabes, y créeme que hoy que el mundo se despierta yo me caigo como a diario y no quisiera seguir. Perdóname. Si hay un castigo verdadero en esta tierra, es esta duda, esto que me crece como espina. No hay quejas. No hay un solo pensamiento de rencor por vez primera contra ti, contra esto que creaste y soy yo parte. Si el dolor es la respuesta, prometo vivirme preguntando, y no pedir nunca más que tu tiempo sea ocupado en este sufrimiento inventado en toda esa tu ausencia: no voltees nunca, no me escuches, no te canses pensando nuestro destino; solos, perdidos en este desamparo, el que tu mano bondadosa hizo brotar, seguiremos. Hemos aprendido lentamente a estar sin ti, que es acaso la costumbre o la vergüenza la que nos ha hecho decir que no te necesitamos... no perdones ninguna debilidad, ningún extremo: sigue creando el universo, y déjanos estrellas en la noche para poder seguir viendo hacia allá, arriba, hacia el único rastro que nos diste para amarte... si nos sabías tan débiles, tan llenos de pecado antes de cometerlo... ya no me escuches, he mentido de nuevo como un tonto: tú conoces el coraje Padre, la rabia y la impotencia que crecen en mí contra: perdón: mi rebeldía será una puerta que me cierra ante ti eternamente: bien, yo soy ante todo feliz, en todo caso. Déjame tan solo como siempre. Vamos a hablar de los niños Padre... ¿Acaso tú naciste en la discordia, con el cuerpo tan escaso de ternura y fe, fe Señor, cómo les pides a ellos la confianza cuando vale más una manzana que tú y todos los Dioses que serán siempre malvados a sus ojos...? ¿Acaso fuiste tú carcomido por las moscas? ¿Acaso tu madre te parió negro y apestoso, en un país así tan destruido y no tuvo tu boca un seno tierno y rebosante: que acaso la alegría se espolvoreó como en colores, era, la felicidad como el vil

postre que acabaron los glotonos? Yo no tengo derecho ya a nada. Ni siquiera lo desco: puedes borrarne de la inmensa oscuridad y no habrá cambio: estoy en medio de los muertos en pasiones, que nadie sino tú, que todo lo creaste en su momento, inventaste: por qué esa necesidad de huidas lentas, ese afán del mismo Padre por herirnos viendo hermanos calcinados en la intensidad de tanto amor efímero: eres cruel porque no puedes ser de otra manera, eres tan vil como mi boca que respira en la congoja: Estoy como tú me quisiste, enfurecido. Todo es mentira, tú, mi Señor ya tan olvidado. Nadie te espera: volteamos la espalda antes que tú nos la rajaras, corrimos antes de verte arrojando más desgracias tan sólo para ver lo grande que eres.

A muchos, tú lo sabes, ya no nos duele, ya no nos importa: puedes si quieres escupirnos y hacer que el sueño eterno se desvanezca: si tú supieras que tan poco queríamos. Si tan sólo hubieras escuchado alguna tierna ola en el mar ahora desbordado, olvidado a la deriva como tú.

Aprendimos a cultivar nuestra comida, podemos seguir contigo en la distancia, tú lo sabes, esta maldita costumbre... y si es que puedes concebir una última tristeza, está ya aquí, voltea que nadie puede ocultártela... ¿Es que acaso encontraste en otra tribu, otra razón, otra manera menos densa y complicada? Acaso tu amor está ya deteriorado, o simplemente, no lo entiendo, te cansaste del tremendo cargo y te marchaste... tú pediste, sin siquiera presentarte amor, tanto amor, y te fue tan dado, tan abyecto quizá, tan puro otro, pero nadie fue sordo a tu reclamo: hemos aprendido a querer como tú, con tantos defectos, con tanto orgullo como tú enseñaste: "aquel que amó desintegró su cuerpo y jamás pidió ni pan, ni agua, ni un beso fingido o apasionado": a aquél tú lo inventaste y nunca fue. Nunca será. Sabes mentir tan bien como un Dios. Es más grande el dolor de verte tan desnudo y desválido ante la pena, más grande la prisa por acabar con este juego cruel que te brotó como la idea más inconciente y estúpida. Hemos soportado tanto y mira, aún nos brotan ecos de risas ya pasadas. Guardamos reservas de compasión en estos corazones engañados. No hay fe, pero aún nos damos besos cuando llueve, y en locuras inventamos el amor como se puede: es tan poco el material y pocas ganas: el cuento sólo no se acaba y nadie, ni tú, ni tú tan cobarde y tan culpable como todos quieren terminarle.

Aún sabemos, nosotros, ser amigos: créeme: no seremos nunca tan divinos para ver niños con roña y olvidarles... nos quedan fuerzas, nos

queda tiempo para el ocio, para el llanto, y a veces en las noches solos insultarte... nada puede dolerte. Nada escuchas, nada te llega... No tengas miedo: puedes venir a nosotros cuando quieras y la casa de tus hijos pecadores estará limpia y servida como nunca estubo: lavaremos tus pies y los de todas tus estrellas. Escucharemos por vez primera en tu boca las palabras. Nadie podrá atentar contra ti. Nadie nunca lo quiso. Entendemos tu oración y esa desgracia de habernos escogido ya manchados, cuando al fin y al cabo, se puede ser Dios en tantas partes.

edward coward. Mayo 88.

*Vamos a ser mariposas
luego oruga
y un día
hombres retirados del amor
hombres que nacimos en el desdén
de un día lluvioso
y ahora no sabemos
si esto es vida
o es desgracia.*

edward coward.



Francisco Mendoza. Nació el 24 de agosto de 1964 en el estado de Michoacán y radica en Baja California desde 1966. Ha cursado estudios de derecho en la Universidad Autónoma de Baja California, sección Tijuana. Ha publicado en la mayor parte de las revistas y suplementos regionales. Fue miembro del Taller de Literatura de la UABC. Su poesía ha sido antologada en la panorámica de la poesía bajacaliforniana **Parvada**, de Gabriel Trujillo. La Universidad de Zacatecas, publicará en 1989 su libro **Ahora no, señor blues**, en la Colección Dos Filos.

Francisco Mendoza

Sólo tú y yo lo sabemos

*Sólo tú y yo lo sabemos
Cuando extiendes las manos
todos ven piel*

huesos

uñas

dedos

*Sólo tú y yo lo sabemos
que son frágiles tiras de papel
casi alas.*

*Esta es la noche
donde los animales se nutren
casi puedo guardar la tristeza
en una caja de zapatos
esperar como quien coloca una puerta
que da siempre al mismo lugar.*

*Noche tan clara de los arbustos habladores
que abres los pechos
para sembrar lejanía de estrellas
insomnio de perros
en casas miserables
donde alguien hace café
y otros hacen como que sueñan.*

Cómo soportar el reposo de la noche

*¿Cómo soportar el reposo de la noche
en estos días terribles?*

*¿Acaso el papel ya no es blanco
sino del color de las vísceras?*

*La respuesta tiene que ver
con el chasquido de los dientes
la noche siempre guarda
una esquina desesperada para sus hijos
ojerosos-pálidos-hambrientos:
bebedores de neón
con la sonrisa arreglada.*

*¿Qué hacer entonces
con este oficio mentiroso?
amenazar de muerte a la vida
hasta que nos crea.*

Ahora el poema

*Ahora el poema
se amarra a la cintura de las tres de la tarde
rabiosamente el verano pasa por esta esquina
-no le importa-
arranca de un golpe tu pobre imitación de Jimmy Hendrix.*

*No camines bajo la luna llena
recuerda que es el blues que asesina
el tiempo que se bebe
se fuma
o se inyecta*

Pequeña Aclaración

*Cómo explicarte
que escucho con el tacto
siento con los ojos
veo con el olfato
muerdo con la piel
saboreo con las uñas
para que comprendas
la próxima vez que duermas conmigo.*

Aviso Clasificado

*Deje de fumar en 22 minutos
con el poder de su mente
puede lograrlo todo:
deje la pasión
los estados depresivos
las malas vibraciones las putas
las ideologías extranjeras la cerveza
los poetas malditos
las calles transitadas
le garantizamos que no escribirá
un sólo poema por el resto de sus días
y si no es así
le devolvemos su dinero.*



DE CÓMO MACHO VILLALOBOS SE DIO CUENTA QUE EN TIJUANA LA POESÍA NO NECESITA VISA

A veces, la civilización parece tan frágil ante la llegada del nuevo siglo que cualquier intento por despojarse del irredento oscurantismo ante la vida, del respeto viscoso e irracional al dogma y a la autoridad, del aprender a dudar y distinguir entre la demagogia y la realidad concreta, equivale a generar alguna draconiana maldición social.

Basta un momento de reflexión para que, cualquiera que reconozca en su propia vida y en la de la sociedad, el devenir de un grupo humano en busca del reconocimiento con otros individuos en relación dispar con la naturaleza. Si continuamos con el razonamiento anterior, invariablemente llegamos a lo inevitable: la cultura. Este término tan aparentemente desgastado y, en el peor de los casos, vapuleado por las infamias de la inteligencia escolástica y visceral tan propia de las fuerzas estatizantes, mejor dicho, hegemónicas es, a fin de cuentas, el campo de batalla donde es imperdonable arriar banderas.

Para decirlo de una vez, la cultura no corresponde única y necesariamente a la dócil admiración hacia la obra de arte o a la expresión "loca, aromada y triste" ante la presencia de las musas siempre aletargadas y esquivas cuya liviandad, en estos tiempos de crisis de todos tan temida, es símbolo inequívoco de la decadencia humana. La cultura seguramente no es el siempre dudoso y febril acopio enciclopédico de nombres, datos y fechas tan caro a los iluminados y elegidos por el olimpo de la buena crianza.

Es necesario puntualizar que la cultura es, en el sentido más amplio, un modo de concebir el mundo y la vida que, en ocasiones, suele gustarnos o bien disgustarnos. La cultura es, en principio, una forma de organizar la dinámica de la vida concreta, mundana y cotidiana. A partir de nuestra función en la compleja red de las relaciones sociales, la cultura es principio organizador de nuestra experiencia humana y nuestro sentido práctico de la vida. Para decirlo apocalípticamente: la cultura es "la fábrica de todos nuestros sueños y el principio de todas nuestras esperanzas".

Miguel Manríquez

También -por qué no admitirlo?- el reconocimiento de nuestra cultura e identificación acrecienta nuestra conciencia histórica y la capacidad de elección y orientación en la sociedad moderna que, nos guste o no, tiende a violentar el ritmo natural de las cosas; al mismo tiempo que nos permite visualizar nuestra situación dentro de la vida social y colectiva.

En este sentido, abundar sobre la especificidad de la cultura sería un virtuosismo ideológico que acarrearía memorables discusiones que evidenciarían nuestra docta ignorancia y además desviarían el objeto de esta intervención.

En este orden de ideas, a una región social corresponde un conjunto de relaciones sociales caracterizadas, en este caso, por una actividad cultural determinada -la literatura- en un espacio geopolítico específico -las fronteras-. Del proceso productivo deriva una jerarquización de los grupos sociales que al expresarse en su conjunto se manifiestan heterogéneamente, en la cultura popular a través del saber cotidiano que proviene, necesariamente, de las diferentes **matrias** (afortunado concepto del afortunado Luis González), entendidas como los pequeños mundos espaciales y culturales que nos nutren, nos envuelven y proveen del saber cotidiano con matices culturales peculiares de cada terreno, barrio o ranchería.

En esta minisociedad originaria se da un conjunto de actividades económicas, intercambio social, manejo del poder, costumbres domésticas y familiares cuyo objetivo concreto será un modo de entender y vivir la realidad objetiva en las matrias que componen la cultura fronteriza, como en cualquier otra región del país, se compone de distintos desniveles culturales que, conjugados entre sí, se expresan en las culturas populares regionales. La distintividad de la cultura del noroeste y la peculiaridad de la identidad sonorense contemporáneas son problemas a resolver en el ámbito de la investigación regional. En este orden de ideas, podemos afirmar que los antecedentes intelectuales del creador literario no rebasan los límites característicos de la cultura popular en esta región.

El mítico atraso de la cultura sonorense respecto

a otras regiones del país se origina en la natural y marcada diferencia de las actividades productivas, las formas de vida, el crecimiento urbano y la necesaria distinción entre las diferentes categorías sociales tanto hegemónicas como subordinadas a las que se ajusta el proceso de modernización regional.

El conjunto de adaptaciones, modificaciones y, desde una perspectiva más amplia, las innovaciones con las que los sonorenses intervienen en los hechos culturales nacionales conforman un determinado y peculiar modo de concebir el mundo, la vida y la patria. También consideramos como elementos determinantes en la cultura regional, los procesos de penetración cultural recíproca apoyados en la tecnología, las finanzas y la comunicación que junto con las alternativas industriales, aunque ajenas se han vuelto parte integral de la cultura regional.

Es necesario reconocer que el **boom** cultural sonorense está ligado a una determinada composición política nacional rectora y a una organización de cultura con características de nacionalismo, que con la incorporación a la vida nacional de la clase política sonorense en los años veinte se inicia un proceso cultural tendiente a fortalecer, como región, a una clase dominante. A partir del arribo de este grupo gobernante y con la diversificación en los modos de producción característicos de las formaciones económicas sociales en Sonora, se sumó el apoyo a la creación de obras de infraestructura que, junto con las capitales norteamericanas, conformaron la región sonorense.

Los **bárbaros** nortefios (en sentido figurado, claro) eran, como grupo gobernante en el poder, los que incidirían en la realidad cultural nacional. Se acuña, entonces, la distinción cultural oficial: **los vencedores del desierto**, atributo orgánico que se divulgó como rasgo distintivo en los aparatos culturales para crear una noción de identidad y pertenencia. Esta caracterización tiene su origen, fundamentalmente, en que al desarrollo de Sonora corresponde un determinado período histórico-social en el que un grupo gobernante de origen sonorense conducía los destinos del "alma" nacional.

El naciente regionalismo acarrearía consecuencias posteriores que se reflejarían en el **ser sonorense** de cada uno de los habitantes de la región (confrón-

tese el excelente ensayo sobre regionalismo de Greco Sotelo). Este desnivel cultural interno en una sociedad de clases se genera en la discriminación cultural de los estratos hegemónicos, el etnocentrismo y el centralismo como componentes esenciales para entender la cultura regional.

Si comprendemos que es posible establecer y, en el mejor de los casos, explicar la unidad orgánica entre el desarrollo de la cultura mexicana y regional y el desarrollo de la literatura sonoreense como expresión del espíritu social-popular de la región, estamos ante una serie de cuestionamientos de carácter conceptual y, por lo tanto, políticos. En un sentido más amplio, es necesario abordar el problema de la literatura desde la innegable estructura de interiorización y exteriorización, esta última concebida como el proceso en el cual se evidencian las condiciones históricas de la actividad humana en la obra de arte. La búsqueda y expresión del devenir social es inherente a la actividad artística y, en este caso, de la literatura.

Si a través del arte se expresa un determinado mundo cultural, entonces es actividad política, y si la literatura es un arte, luego, la literatura es un acto político y no producto de estrambóticas mentalidades iluminadas por las mil y una musas de buena nalga y mejores pechos.

Para volver al caso de la literatura sonoreense: ¿En qué medida la literatura sonoreense expresa y explica el movimiento social-político denominado históricamente Revolución Mexicana? ¿Cuál es la relación entre la literatura sonoreense y el acontecer cultural de la región?

Con el advenimiento del período revolucionario mexicano en la vida histórica del país (por lo tanto, vida cultural), grupos sociales que durante el porfirismo fueron socialmente dominados, pasaron a una posición hegemónica que suscitó una transformación en las relaciones sociales y, por ende, en el arte y la cultura. Esta renovación generó el nacionalismo cultural vasconcelista y la Novela de la Revolución que, en torno a un conjunto de intereses intelectuales y morales, aglutinó a escritores en la búsqueda de una dirección cultural nacionalista, revolucionaria y popular con direcciones estéticas y críticas.

El nuevo Estado mexicano contempló en la idea del progreso y renovación un generador de la necesaria unidad nacional del naciente proyecto político. El impulso a las artes por el Estado era, evidentemente, para resaltar y expresar una fase histórica. En Sonora, esta tendencia política se manifiesta tardíamente. La intención educativa y divulgadora de los creadores regionales de la época fue perdiendo funcionalidad ante el proceso dinámico productivo sonoreense y su posterior incorporación a la vida política nacional. La literatura sonoreense oficial no superó las contradicciones con la literatura popular lo cual evitó la cimentación de la base cultural para una nueva literatura, lo que equivale a perder una oportunidad histórica. Hoy la realidad es otra y, en consecuencia, la literatura sonoreense y fronteriza es distinta.

El artificial y reciente boom literario fronterizo es indicativo del interés político estratégico que tiene la zona norte del país. Sin considerar, por supuesto, las buenas intenciones y el trabajo de concertación y organización de los promotores y funcionarios de este auge literario, se puede reconocer, en un primer



nivel, el uso político de las formaciones discursivas que los literatos fronterizos ofrecen y, una segunda esfera, en donde la política cultural oficial se apropia de un conjunto heterogéneo de intereses intelectuales que, en el mejor de los casos, puede dotar a la cultura dominante de un espacio privado siempre permanente en el cual organizar su cacería de ideas.

En estos términos, este conlleva, por sí mismo, varios riesgos y, por ende, varios aciertos. El primer riesgo es, sin duda alguna, la asimilación de la idea de que el evento es la única alternativa posible de los creadores literarios y un logro de la literatura *per se*. El segundo riesgo es la complacencia mutua, la incondicionalidad implícita y hasta oportunista, lo que da como resultado evidente una complicidad homogénea, galopante e irreflexiva. Otro peligro sería establecer la falacia de que la literatura nortea o sureña (según sea el caso) es, con mucho, la **nueva literatura** del país y no una realización particular del fenómeno literario en cada una de las distintas materias que aquí se representan.

Finalmente, el acierto mayor será concebir este encuentro como un espacio de reflexión y análisis

interno las distintas formaciones discursivas regionales y dadas y peculiares de las distintas zonas geopolíticas. Concebir el Encuentro como un ámbito de diálogo autocrítico real entre creadores y Estado, en donde el ejercicio intelectual consista, fundamentalmente, en prefigurar la organización, la conciencia cívica individual, la socialización del conocimiento y el papel y responsabilidad que como intelectuales tenemos los literatos ante sus comunidades. En pocas y simples palabras: el ejercicio libre y respetuoso de una **crítica ética** en el plano de la literatura dentro de la cultura mexicana. Así de simple...

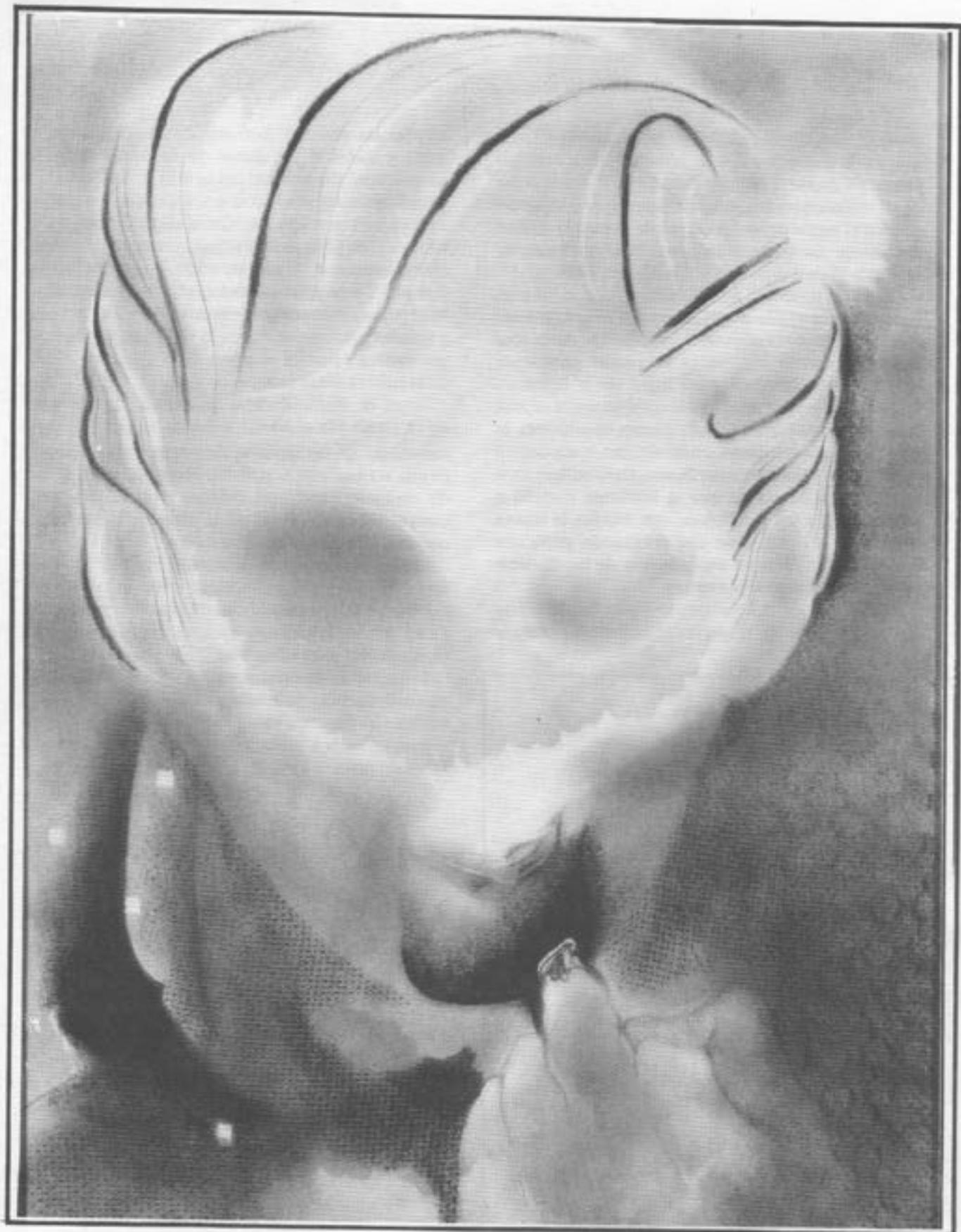
Antes de finalizar, debo aclarar que la literatura no es, como aún se afirma, únicamente escribir líneas invocando diosas huidizas descocadas. La literatura es una actitud ante la realidad objetiva. Es una forma de conocimiento con métodos diferentes pero complementarios a los de la ciencia. Es, a fin de cuentas, una misión en el mundo.

La literatura es, también, un reflejo de las relaciones entre la literatura y folclore, entre la expresión popular y el saber anónimo y colectivo de este pueblo. Es, en síntesis, la memoria social que por su naturaleza es combativa pero silenciosa.

La literatura fronteriza es, por tanto, mexicana y, en consecuencia, latinoamericana porque la frontera también es parte de este continente preciso, mágico y tantas veces golpeado, esta tierra llamada Latinoamérica.



Miguel Manríquez. Poeta y ensayista radicado en Hermosillo, Sonora. Autor de *Tetabiate en el exilio*. El ensayo que se incluye en este número es la ponencia que leyó en el Primer Encuentro de Literatura de las Fronteras, llevado a cabo en Tijuana el 30 de junio y 1 y 2 de julio de 1988. Desde este número forma parte del consejo editorial de *Esquina Baja*.

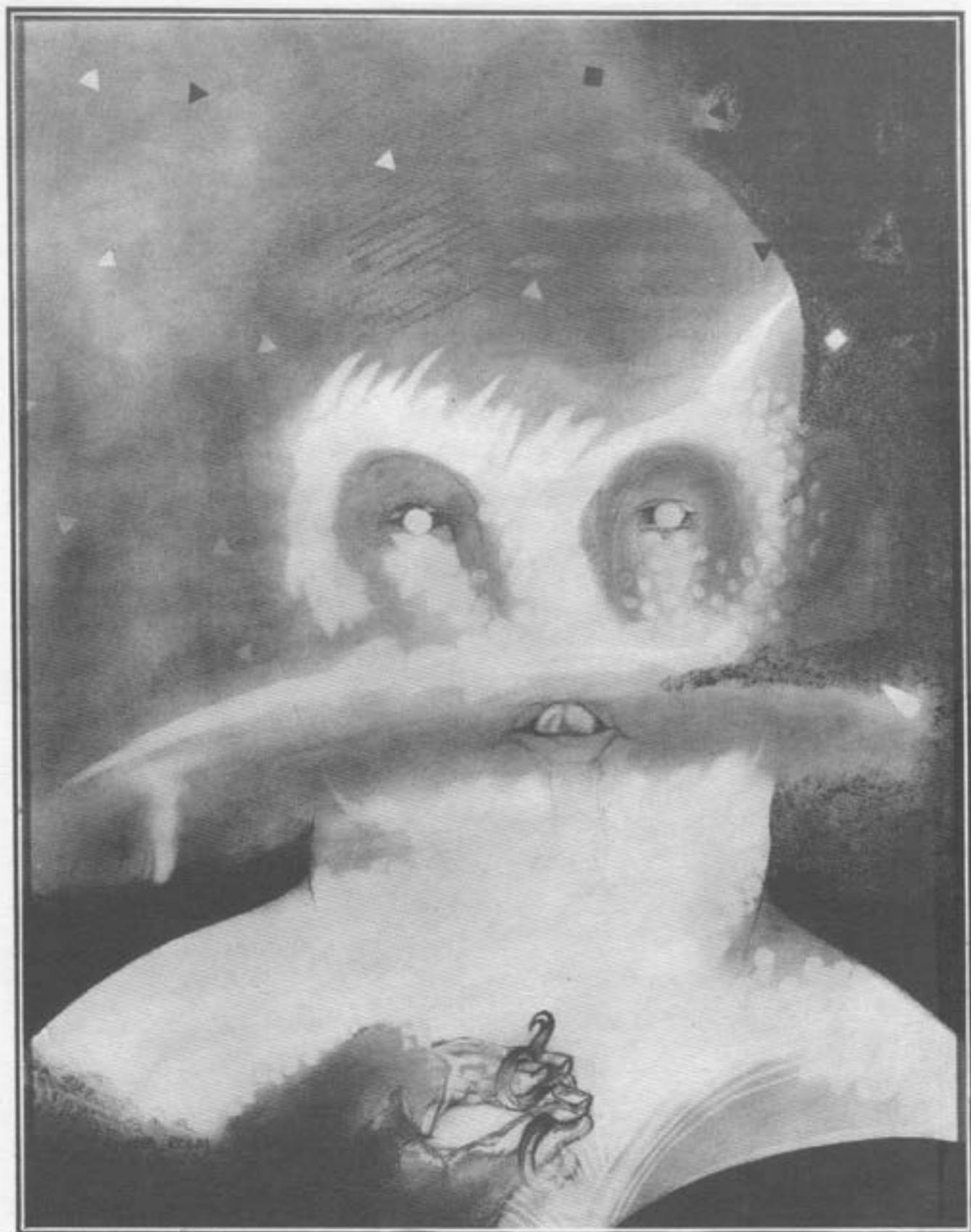


ROMEL ROSAS

Serie Mal de Ojo



ROMEL ROSAS
Serie Mal de Ojo



ROMEL ROSAS
Serie Mal de Ojo



ROMEL ROSAS
Serie Mal de Ojo

UN PAÍS LLAMADO MEXAMÉRICA

Humberto Félix Berumen

A Romel Rosas



TEXAS EN EL SIGLO XX

PRIMER acercamiento: una propuesta que es asimismo un caso de intento encubierto de anexión. En 1981, el norteamericano Joel Garreau propone la creación de una región políticamente autónoma llamada **Mexamérica**, que abarcaría algunos de los estados del suroeste de Estados Unidos y otros tantos del norte de México. Sin referirse expresamente a su autor, Carlos Ramírez resume la propuesta en los siguientes términos y pone al descubierto su intención manifiesta:

"Hay intenciones -afirma C.R.- para que 40 kilómetros a cada lado de la frontera sean una tierra de nadie, una especie de zona de fusión entre dos países cuya vecindad ha sido siempre conflictiva. Se quiere hacer, en la práctica, un país vacunado contra decisiones de los gobiernos que están a varios kilómetros de distancia de la vida cotidiana de una zona que, dicen algunos expertos, podría ser un nuevo país en días que no se ven muy lejos".¹

Para los investigadores John Friedmann y Rebecca Morales se trata simple y llanamente de

"una ingeniosa fantasía según la cual todavía otra parte de México sería incorporada a una economía norteamericana en expansión bajo la hegemonía del capital internacional".² ¿Sólo eso, una ingeniosa fantasía? Es posible. Cómo olvidar, empero, que toda fantasía, aún las más caprichosas y descabelladas, encierran parte de una verdad mucho más vasta que la percibida a simple vista. Cómo, asimismo, las reiteradas pretensiones anexionistas de un sector de la población norteamericana para hacerse de otra parte más del territorio mexicano. Y cómo, además, ignorar la creciente subordinación de la vida fronteriza mexicana a la economía norteamericana.

PATRIA, TU MUTILADO TERRITORIO

SEGUNDO acercamiento: la literatura retoma el tema para dotarlo de perspectiva histórica (a futuro). En la delirante ficción futurista que es **Cristóbal Nonato** (1987) de Carlos Fuentes, un feto que espera nacer el 12 de octubre de 1992, año del V Centenario del descubrimiento de América, describe a México como un país dividido, desorganizado -y por si

fuera poco-, gobernado por un presidente miembro del PAN (Jesús María y José Paredes). Desde el vientre de su madre, Cristóbal Nonato escudriña el país en el que habrá de nacer. La visión es terrible: "... una angosta nación esquelética y decapitada, el pecho en los desiertos del norte, el corazón infartado en la salida del Golfo de Tampico, el vientre en la ciudad de México, el ano supurante y venéreo en Acapulco, las rodillas recortadas en Guerrero y Oaxaca... Eso quedaba. Esto administraba el gobierno federal, su presidente panista, su aparato priista, su burguesía financiera ahora totalmente adicta al sector público (o éste a aquélla: ya daba lo mismo), su policía impuesta a un ejército desbandado por descontento y desmoralización, sus nuevos símbolos de legitimación, sus Augustas Progenitoras y sus Concursos Nacionales y sus millares de periódicos ilegibles...". Y más que terrible: dolorosa. México ha perdido la mitad de su territorio actual: al sur, **Chitacam Trusteeship** (Chiapas-Tabasco-Campeche), enajenado a los consorcios petroleros norteamericanos de las Cinco Hermanas, y el **Club Mediterráneo** (Yucatán); al norte, **Mexamérica**: "esa atroz nación de la frontera norte... independiente de México y de los Estados Unidos, rebanando su faja de maquilas y fayucas espanglés y refugio para los perseguidos políticos y paso franco para los indocumentados de la costa del Pacífico a la costa del Golfo, cien kilómetros al norte y cien kilómetros al sur de la antigua frontera, de Sandy Ego y Antijane a Cofeeville y Killmoors: independientes sin que mediara proclama alguna, el puro hecho es que allí ya nadie le hace el menor caso a los gobiernos de México o Washington..."

¿Premonición? ¿utopía? ¿simple ficción narrativa? Cómo saberlo. En todo caso una pregunta queda latente: "¿Tiene que ser su futuro como su presente: una vasta comedia de latrocinios y mediocridad, perpetrados en nombre de la revolución y el progreso?".³

DOS PAÍSES, UN FUTURO

TERCER y último acercamiento: Mexamérica o el extraño temor a la hispanización de Estados Unidos. En una fecha tan reciente

como inmediata (principios de 1988), un profesor norteamericano (Lester D. Langley), especialista en relaciones exteriores e historia de América Latina de la Universidad de Georgia (USA), publica su libro **Mexamérica. Two Countries, One Future** y precisa con claridad meridiana el temor que lleva a publicarlo: "... existe un temor frecuentemente percibido pero raramente expresado de que con poder político los hispanoamericanos (en los Estados Unidos) impondrán su venganza y entonces lograrán lo que el poder negro nunca ha sido capaz de hacer: cambiar el carácter de la política norteamericana y con ello el carácter de la cultura de Estados Unidos. En este escenario la respuesta a la pregunta qué es lo que los hispanoamericanos quieren, es: los hispanos quieren la hispanización de Estados Unidos". No oculta tampoco su preocupación por lo que considera "el desafío mexicano": "... México es desafiante, los mexicanos son desafiantes. Es el desafío del mexicano lo que ofusca nuestras estimaciones de México... EL desafío de los mexicanos puede frustrar nuestros cálculos políticos y económicos acerca de su lugar en nuestro esquema de cosas".

Como buen norteamericano convencido de la superioridad de los Estados Unidos, Langley supone que todo debe ajustarse a los intereses norteamericanos. A juicio suyo, sin embargo, Estados Unidos debe aceptar como una "dolorosa realidad" el nacionalismo y la soberanía de México; e inclusive, aceptar a los mexicanos en la Unión Americana. La razón es casi obvia y no precisa comentario alguno:

"Debemos -afirma- tener la seguridad de que el petróleo estará disponible a causa de la incertidumbre del petróleo en el Medio Oriente. Debemos tratar la deuda mexicana como un asunto estratégico; cuidar que no exista otro Irán o otra Polonia en nuestra puerta de enfrente; alentar a la derecha mexicana en México, porque un triunfo de la izquierda sería inaceptable."

Igual que los americanos de la generación de Woodrow Wilson debatieron el gran impacto de la Revolución Mexicana, los americanos de la era de Reagan se inquietan por la inestabilidad mexicana. Comprensiblemente los americanos ven en la debilidad mexicana una amenaza para su propia estabilidad.

En su visión tan prejuiciada como maniquea, Langley ahonda en la descripción del perfil geopolítico de **Mexamérica** y extiende sus dimensiones espaciales:

"Indiscutiblemente, Los Angeles y la Ciudad de México son los centros urbanos de lo que yo denomino **Mex-América**. En un sentido realista, ésta es para el suroeste de Estados Unidos y la tercera parte del norte de México: dos extensas metrópolis donde la dinámica del progreso material se encuentra en choque con una aparentemente inalterable tradición cultural. Si uno considera la concentración de mexicanoamericanos como un indicador geográfico, entonces la frontera norte de México no es el Río Grande (o Río Bravo como los mexicanos lo llaman) o el cerco de alambre de púas que separa Arizona y el estado mexicano de Sonora, sino algo así como una ringlera de mies serpenteando a través del sur de California, pasando por Arizona central y New México, precipitándose entonces a través del árido oeste de Texas hacia San Antonio, para seguir hasta el golfo de México.

La frontera sureña es más precisa -las regiones pobladas del centro de México. Al sureste de la Ciudad de los Aztecas se encuentra el México Indígena, otro mundo. El México Indígena presiona por el sur para recordar el México moderno las raíces culturales de la nación; los Estados Unidos por el norte para recordarle la realidad económica y para imponerle demandas políticas. La fuerza de estas demandas contrastantes y contradictorias, por mucho tiempo sentida al sur de la frontera, la ha empujado hacia el norte."

Y concluye: "México es una cultura joven; Estados Unidos una cultura de mediana edad. **Mexamérica pertenece a los dos**"⁴.

La parrafada, pese a todo, ilustra un hecho inocultable: los esfuerzos por reactualizar las teorías anexionistas que, no bien concluye la guerra por la posesión de Texas en 1848, se siguen difundiendo entre esta y la segunda mitad del siglo XIX con más o menos frecuente regularidad. **Mexamérica** la última.

EL TRASFONDO DE LA DEPENDENCIA

ENTRADA en materia. Considerada como una región a la que correspondería (como finalidad casi exclusiva) preservar la integridad territorial y la soberanía nacionales, al tiempo que se promovía con ahínco financiero su conversión en una zona de franco aprovisionamiento de divisas, la frontera norte de México devino a la postre, y no sin contradicciones, en un nuevo centro de desarrollo económico. Fundado sobre todo en el intercambio desigual

con los Estados Unidos de Norteamérica, el desarrollo de la frontera abarca tanto la creación de una infraestructura industrial mínima como el crecimiento explosivo de las ciudades del lado mexicano; el fortalecimiento de las llamadas "actividades fronterizas" (maquiladoras, servicios turísticos) como su expansión comercial; la transformación de las "ciudades de paso" en ciudades con un cierto arraigo social o la presencia de una comunicación cada vez más estrecha con el resto del país. Visto con afán retrospectivo no ha sido sino el resultado (previsible) de la política proteccionista implementada por el gobierno federal a partir de la década de los años treinta (Cárdenas en primer término), y cuyo sentido último expresa con nitidez inigualable el concepto de "Zona Libre".

Aclaración casi innecesaria: por desarrollo económico de la frontera entiendo no la cancelación automática de un estado de cosas previo al moderado crecimiento de la industria fronteriza, sino la superación paulatina de una economía fuertemente arraigada en el sector de los servicios turísticos y comerciales; esto es, la conversión y modificación de las antiguas bases de sustentación económica. En sentido estricto, y más allá de cualquier objeción de índole nacionalista. El fortalecimiento de las ciudades del lado mexicano se debió -más que a ninguna otra cosa- a la cercanía geográfica con el país más rico del mundo.

De manera simultánea, o porque finalmente ambos procesos se corresponden y no son sino uno y el mismo proceso, la frontera mexicana ha resultado mucho más dependiente que en el pasado. La dependencia es no sólo comercial ni únicamente turística, así reflejen de modo óptimo el grado de subordinación existente o expresen en forma por demás dramática una realidad inocultable; es también y ante todo, tecnológica. Es, para decirlo en unas cuantas palabras, la suma de debilidades y carencias integradas en un todo indisoluble pero diferenciable: de una parte una nación todopoderosa e industrializada; de otra, una nación que no es ya el país preindustrial, "de corazón agrícola y campesino" (Héctor Aguilar Camín), pero que no acaba de ser todavía el nuevo país de rostro moderno y urbano.

La dependencia es a la autonomía lo que el atraso material al desarrollo: la distancia que media entre la falta de recursos financieros y la autosuficiencia, determina diferencias insoslayables, reitera contrastes más o menos perceptibles a simple vista (metrópoli/periferia, opulencia/miseria) e impide la posibilidad de establecer relaciones bilaterales en las ciudades fronterizas



de Norteamérica, la suerte de la frontera mexicana se haya supeditada en buena parte al desarrollo de éstas. De ahí la dificultad para poner en práctica medidas tendientes a lograr su integración nacional. De allí también la suma de trastornos ocasionados por la vinculación fronteriza. La aceptación tácita de que lo mejor está inevitablemente más allá de la línea divisoria. Los casos de campañas de presión que son otros tantos casos de intimidación ("Operación Intercepción", en 1985, para citar un caso reciente). En fin, el cúmulo de insuficiencias y presiones que encuentran su explicación en la falta de un desarrollo autónomo.

Un ejemplo que ilustra con creces la magnitud del fenómeno: en 1982 el gobierno federal intenta, sin mayor éxito, llevar a la práctica el control de cambios aprobado a partir de la nacionalización de la banca. La medida pronto habría de revelar las dificultades existentes para introducir cambios más o menos importantes: escasez de insumos para la industria, inflación acelerada, especulación monetaria, desabasto comercial. La dependencia, estaba claro, era mucho más profunda de lo que se pensaba.

LA INTERACCIÓN COMO CONSECUENCIA

LA interacción: en nuestro caso, el otro nombre de la dependencia; que prolonga o extiende los límites reales de la frontera más allá de su significación formal. Trasciende lo

estrictamente circunstancial y abarca tanto lo urbano como lo económico, lo social como lo histórico: "En la frontera México-Estados Unidos -informa David F. Fuentes Romero- se presentan desarrollos urbanos conurbados y ciudades simbióticas interfronterizas"⁵ Tijuana y San Diego, Mexicali y Calexico, Ciudad Juárez y El Paso, Reynosa y McAllen, Matamoros y Brownsville. Ciudades integradas por la cercanía, el intercambio cotidiano, las necesidades económicas mutuas, la historia: para dar origen a un espacio dentro del cual "tienen lugar diversos procesos de interacción de individuos e instituciones cuya dinámica rebasa la frontera"⁶; flujo de capital y/o de fuerza de trabajo, transacción comercial, contaminación ambiental, etc.

Todo se complementa: el desarrollo moderado de las ciudades de la frontera que las hace más dependientes; la dependencia que amplifica la interacción fronteriza; la interacción que prolonga la frontera, al punto de configurar una región binacional en la que no poco de cuanto en ella acontece responde a una dinámica relativamente autónoma de sus respectivas determinaciones nacionales. En el terreno de lo cultural, suma de actitudes en lo que lo vivencial y lo típico se alian de modo orgánico, la interacción continúa el proceso de transculturación, profundizando y ampliando sus efectos desnacionalizadores. No obstante la arraigada persistencia de los valores propios de la cultura mexicana, que en lo esencial y a pesar de la indefinición oficial, constituyen el principal y casi único dique de contención opuesto a la penetración foránea.

No hay engaño posible: si la interacción, estructural, profunda, no desvanece las diferencias entre ambos países, ni -menos aún- borra las condiciones de subordinación y dependencia que caracterizan a las relaciones fronterizas, si en cambio puede hacer irreversible la integración de la frontera a Estados Unidos. No otra parece ser por desgracia la orientación impuesta a las ciudades del norte.

LA IDENTIDAD CULTURAL

UNA pregunta con intención predictiva: ¿hacia dónde miran las jóvenes generaciones de mexicanos nacidos y educados en el ámbito específico de la frontera norte? Si la frontera es el espacio dentro del cual la interacción entre lo propio y lo ajeno es más estrecha, ¿cómo determinar en consecuencia el



grado en que lo uno y lo otro se relacionan e influyen entre sí? ¿cuáles sus consecuencias presentes y futuras, sus implicaciones culturales y políticas? De la única manera posible: documentando las peculiaridades del medio ambiente social fronterizo, su incidencia en la conducta e identidad de sus habitantes. En el libro **Los niños de la frontera. ¿Espejismos de una nueva generación?** (Editorial Océano, 1985) las investigadoras Margarita Nolasco y María Luisa Acevedo rechazan, investigación en mano, la creencia generalizada de una zona devastada por los efectos de la desnacionalización cultural; determinan la participación de la instituciones básicas (familia, escuela) en la educación de los ciudadanos fronterizos del mañana; y exploran la manera en que éstos aprenden a integrarse a la nacionalidad, a ser y crecer como mexicanos. En su opinión

"La lucha diaria por la defensa de lo propio está mostrando que existe en la frontera norte una propuesta ideológica popular central: seguir siendo mexicanos y no permitir la absorción cultural estadounidense. Las prácticas de penetración ideológica, aún cuando lleguen enmarcadas en un supuesto desarrollismo o vestidas de modernización, no pueden actuar libremente, porque se encuentran con hombres, con mujeres y con niños que afirman cada día su derecho a seguir siendo mexicanos. Hasta ahora, la batalla por lo mexicano ha sido exitosa en la frontera"

Casi en los mismos términos, pero sin el optimismo puesto por delante, la también investigadora Guillermina Valdés-Villalva resume sus opiniones sobre lo que sucede en la frontera:

"La frontera norte de México está habitada por 3.5 millones de mexicanos, los cuales poseen una cultura mexicana, con formas de vida familiares y sociales características de la cultura mexicana de tipo urbana.

Se habla exclusivamente español, aunque éste manifiesta dos grandes rasgos, el uso de la norma popular y la fácil introducción de anglicismos en el discurso. Anglicismos que suelen introducirse morfológicamente a la norma española.

La conducta, ideas, valores y creencias continuamente confrontadas son ambientadas también de continuo por la migración de las poblaciones y estados del interior del país y por el regreso periódico de los fronterizos a los lugares de origen de la familia".³

Y sin duda es así. A condición de no olvidar sin embargo el proceso de transculturación que tiene como escenario privilegiado a la frontera norte. En sus dos aspectos: como imitación acrítica de una cultura diferente y como legítimo deseo de incorporación a lo mejor de la cultura contemporánea, vía Estados Unidos.

Como ha señalado Carlos Monsiváis: "Es difícil, en el lado mexicano, acudir al término **cultura** del modo habitual: alta cultura, manifestaciones de la vida espiritual del país, conexiones con el **corpus** de Occidente, resumen vivido y reverenciado de logros creativos y artísticos, etc. Pensada así, difícilmente se puede hablar de **cultura fronteriza**. Más bien, conviene emplear **cultura** en una acepción antropológica: modo de vida, respuestas condicionadas al medio ambiente, identidad de sobrevivencia, producto del proceso unificador de los medios masivos, etc. El punto unificador o integrador de esta cultura fronteriza ha sido su capacidad dual: la resistencia al aislamiento (el olvido o el desdén del centralismo) y el acomodo precario y obligado ante la realidad contigua (la resistencia o el doblegamiento ante el **american way of life**)".⁴

Es así que en el caso de la identidad cultural de los futuros ciudadanos de la frontera se deberá tomar en cuenta lo que es propio de la cultura mexicana, pero también las particularidades del medio ambiente social. Como incorporación de elementos de la cultura anglosajona, en su versión estadounidense.

LAS POSIBILIDADES DE CAMBIO

SUPONIENDO sin conceder, ¿qué tan real es la posibilidad de que surja un país intermedio entre México y Estados Unidos? Si como piensa Gerardo Cornejo Murrieta, el norte

de México es ya en lo cultural "una especie de país intermedio con su problemática propia auestas que no ha sido suficientemente estudiada ni entendida por los demás mexicanos"¹⁰, éste no sólo es posible sino que comienza a ser real. Así lo prueba cuando menos, se piensa, fenómenos tan notorios como el creciente desarraigo social, el enorme prestigio que tiene entre amplios sectores de la población el modo de vida norteamericano, y -**Last but not least**- la pérdida de la identidad nacional. Díganlo también el uso reiterativo de anglicismos, la rapidez tan efímera como inalcanzable de la moda, la acción mediatizadora de los medios masivos de comunicación o el rechazo generalizado a una tradición que se supone inamovible. Al respecto se citan los casos extremos y sintomáticos que prueban la validez de dicha tesis. Las series de televisión captadas fácilmente a largo de la línea fronteriza, la influencia disolvente de la música rock entre los jóvenes, la adopción de patrones de conducta ajenos a nuestra idiosincracia... En resumidas cuentas, la aparición zona del territorio nacional que ha perdido su identidad cultural.

¿Qué se omite? Dos aspectos básicos: en principio, la persistencia de modos y estilos de vida reputados como de origen mexicano, que en su contradictoria y aún paradójica existencia revelan sin embargo un hecho clave: la resistencia a la sumisión cultural y política; y, segunda omisión perceptible, que la cultura mexicana no es un todo homogéneo, indiferenciado, sino plural y contradictorio, en cuyo ámbito las expresiones culturales de la frontera son la respuesta condicionada a un medio ambiente social determinado. A la frontera, como límite geopolítico y como espacio de confrontaciones sociales, la debilitan no tanto la adopción de conductas foráneas como la prédica de un nacionalismo más entusiasmado en el recuento de sus logros verbales que en la defensa real del patrimonio nacional. Y es, en su incapacidad demagógica, el mayor de los peligros existentes. No sólo por su incongruencia como por su incapacidad para responder a los requerimientos de la frontera del lado mexicano.

Conclusión elemental: si la aparición de un país intermedio es cultural y políticamente impropio, en lo económico lo más cercano a su concreción real es sin duda la integración paulatina de la frontera norte a la economía norteamericana. La posibilidad se funda -en primera y última instancia- en el grado de subordinación existente entre ambos países. Que no es, finalmente, sino la consecuencia previsible de un complejo proceso social interfronterizo.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Carlos Ramírez. "Tierra de nadie, confluencia de culturas", en *La frontera norte*, suplemento especial del XXIII Aniversario del periódico *El Día*. Junio de 1985, págs. 11-13.
- 2.- John Friedmann y Rebecca Morales. "Planeación transfronteriza: ¿un caso de "provocación sofisticada"?, en *Estudios Fronterizos*, revista del Instituto de Investigaciones Sociales, UABC. Año III, Vol. III, Núms.: 7-8, marzo-agosto/sept.-dic., 1985, Mexicali, B.C., págs. 31-43.
- 3.- Carlos Fuentes. *Cristóbal Nonato*. México, FCE, págs. 26-27, 135 (Colección Tierra Firme)
- 4.- Lester D. Langley, *Mex-America. Two Countries, One Future*. New York, Crown Publishers, 1988.
- 5.- David F. Fuentes Romero, "El desarrollo urbano del municipio de Tijuana y el condado de San Diego en un contexto territorial fronterizo" en *Ciencias Sociales*, UNAM-IIS, 1985, Mexicali, B.C. (Serie 2, Cuaderno núm. 3)
- 6.- Jorge A. Bustamante, "La interacción social en la frontera México-Estados Unidos: un marco conceptual para la investigación", en *Estudios fronterizos* (Reunión de Universidades de México y Estados Unidos). ANUIES, 1985.
- 7.- Margarita Nolasco y María Luisa Acevedo. *Los niños de la frontera. ¿Espejismos de una nueva generación?* México, Editorial Océano, 1985.
- 8.- Citada por Carlos Monsiváis, en "Sobre los proyectos y las definiciones culturales en la frontera norte de México", (mimeo).
- 9.- Carlos Monsiváis, "La cultura de la frontera" en *Estudios Fronterizos* (Reunión de Universidades de México y Estados Unidos). México, ANUIES, 1985.
- 10.- Gerardo Cornejo Murrieta, *Políticas culturales y creación individual*. Hermosillo, Sonora, Colegio de Sonora, 1985 (Cuadernos de divulgación. 1)

LA JOVEN NARRATIVA ESTADUNIDENSE

Para Leobardo Saravia Quiroz



CUANDO Truman Capote, entrevistado por Lawrence Grobel, resumió su opinión acerca de algunos escritores norteamericanos contemporáneos suyos, el tono en la mayoría de sus comentarios fue el siguiente: Bernard Malamud, "ilegible"; Saul Bellow, "es un hombre aburrido y un escritor aburrido"; Joyce Carol Oates, "es autora de todos los graffitis desde aquí hasta California, pasando por Seattle"; Donald Barthelme, "es el escritor más aburrido y fraudulento"; Gore Vidal, "jamás ha escrito una novela legible, con excepción de *Myra Breckinridge*". No escapan a la severidad de su escrutinio Norman Mailer, John Updike y J.D. Salinger, entre otros. De haber llegado a externar su juicio respecto a las nuevas generaciones de escritores, Capote sin duda habría sido aún más tajante en sus afirmaciones. Porque, más que un listado de preferencias personales, lo que Truman hace es pasar revista a la literatura estadounidense contemporánea, es decir, literatura de consumo, fácil de asimilar, que puede incluso ser discutida en charla de sobremesa sin causar mayores sobresaltos y, sobre todo, sin inquietar

la conciencia de los lectores. Nada más ajeno al gusto del lector americano promedio que la literatura "malsana", aquella que deja al descubierto la pesadilla oculta detrás de la fachada luminosa del sueño americano. En este sentido, se ha dado una perfecta confluencia de intereses entre público y escritores, en la medida en que éstos evitan los temas desagradables, optando por producir obras amenas y divertidas que les aseguran un lugar en las listas de bestsellers.

En este contexto, no es de extrañar que uno de los elementos más apreciados por la crítica literaria en Estados Unidos sea el sentido del humor, y de esto hay bastante en los textos que se publican en libros y revistas. Sin embargo, no debe pensarse que se trata de un humor manejado con la destreza que lo haría Mark Twain, por ejemplo, sino que se basa sobre todo en juegos de palabras, pretendidamente ingeniosos, y en una tendencia a presentar a los personajes en situaciones absurdas que el autor no logra jamás hacer creíbles.

Otra constante es la exagerada disposición a ceder ante las exigencias de los editores. El editor, como intermediario entre el artista y el público consumidor, conoce las necesidades y gustos que hay que satisfacer, y, además, la forma en que éstos deben ser satisfechos. Puede dictaminar sobre la extensión que debe tener una novela, el título más adecuado, el punto de vista narrativo que debe utilizarse, qué personajes conviene resaltar. Desoír sus sugerencias equivale a condenarse a permanecer inédito, en el fracaso. Un autor no vacilará en reescribir capítulos enteros o incluso en alterar el desenlace de su obra, no porque ésta así lo requiera, sino porque de esa forma estará asegurando la firma de un contrato para la publicación de su libro y la posibilidad de vender provechosamente los derechos de filmación a algún estudio cinematográfico.

Alex, uno de los personajes de **Bright Lights, Big City**, de Jay McInerney, resume en forma acertada la situación actual de la literatura estadounidense. Este personaje habla de una edad de oro, con Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, a la cual ha sobrevenido un periodo de decadencia, y afirma: "Estoy hablando acerca de verdadero talento. No como estos pedazos de mierda de la actualidad, estos malditos pigmeos".

No posco el optimismo necesario para considerar que alguno de los autores reseñados a continuación, será el elegido para marcar un nuevo auge de la narrativa en Estados Unidos; no obstante, "al enemigo hay que tenerlo cerca", y, dadas las presentes condiciones del mercado editorial en Estados Unidos, cuando menos dos de ellos: Easton Ellis y McInerney (Janowitz es un caso perdido, y, de hecho, lo comento únicamente como muestra de la clase de fraude que también puede cometerse en el campo de la literatura), tienen posibilidades de ir ocupando los puestos que la vieja guardia vaya dejando vacantes; de ser ellos mismos quienes en el futuro marquen el camino a seguir. Los dos son bastante jóvenes, sus libros han recibido críticas sumamente favorables (si bien un tanto exageradas) y cuentan además con el apoyo casi incondicional de sus respectivas editoriales. Hasta el momento han demostrado que son un artículo vendible, el siguiente paso, suponiendo que decidan darlo, deberá ser asumir el oficio de escritores con mayor decisión; dar no lo que el público desea, sino correr el riesgo de buscar entre sus propios fantasmas y de esa búsqueda sacar literatura. Queda también la opción, más cómoda sin duda, de respetar el estado actual de las cosas; seguir escribiendo en lenguaje de pigmeos, para pigmeos. Se habrán ganado entonces el reconocimiento casi universal, los inevitables premios literarios.

Breath Easton Ellis

Nada. Nada me hace feliz. No deseo nada.

Less than Zero

Al aparecer publicada en 1985, **Less than Zero** causó una conmoción que, aparentemente, iba más allá del tradicional despliegue publicitario con el que las editoriales estadounidenses acostumbran preparar el mercado para invadirlo con alguna nueva mercancía. Su autor, Brett Easton Ellis, fue aclamado de inmediato como "la primera voz de una nueva generación".

Con apenas veinte años de edad, estudiante aún en Bennington College, Vermont, Ellis irrumpió en la lista de bestsellers con una novela "seria", suerte de retrato pulcramente descarnado de los jóvenes bien de Beverly Hills y sus pasatiempos favoritos: sexo, drogas y rock and roll



La acción se desarrolla durante el periodo vacacional navideño que el narrador, Clay, va a pasar en casa de sus padres. Los personajes (muchachos de familias acomodadas, que sólo pueden afirmar que no lo tienen todo porque no tienen "nada que perder") deambulan por las páginas inmersos en el alcohol o la cocaína, saltando de la cama de su mejor amiga a la de un desconocido que encontraron en una fiesta o centro nocturno; esto cuando no se hallan

ocupados violando niñas de doce años o dándose baños de sol para mantener el tono bronceado de sus cuerpos. Sin embargo, a pesar de tener tan variadas ocupaciones a la mano, los pobres niños ricos no son felices. De antemano saben que pueden hacer lo que les venga en gana, lo cual de inmediato le resta atractivo a toda empresa.

Ellis trata a sus personajes con absoluto desenfado, se limita a dejar que ellos mismos vayan revelándose a través de diálogos, limitando al máximo las intervenciones descriptivas del narrador (salvo en los monólogos interiores, los cuales más bien parecen fruto de un permanente letargo, que de una evocación consciente). Las referencias a lugares precisos de Los Angeles (calles, centros nocturnos) no llegan a incorporar el ambiente de la ciudad a la novela, apenas



la fijan como un fondo distante levemente perceptible a través de la mente de Clay.

Resta preguntar, cómo es que sin tratarse de una saga épica al estilo de *Shogun* o *Masada*, sin el atractivo de una forma narrativa novedosa o refulgentes manifestaciones de ingenio, y, además, con personajes tan emotivos como un fin de semana en Siberia, *Less than Zero* logró convertirse en un éxito de venta? Por una parte, la esfera social en la que se desenvuelve la trama de la novela hace que los personajes (verdaderos monstruos si se tratase de hijos de trabajadores asalariados) resulten nada más que jóvenes faltos de amor y comprensión, víctimas de la abundancia de bienes materiales; esto despierta de inmediato la simpatía del lector. Por otra, el hecho de que la mayoría del público se encuentre fuera del grupo económicamente privilegiado reviste las

correrías de estos muchachos de un cierto glamour, de ese atractivo que siempre tiene lo que nos es ajeno. Debe haber también, supongo, una especie de consuelo en ver que a los ricos el dinero les sirve únicamente para destruirse a sí mismos; una vaga esperanza de que, así, será más fácil arrebatarles el sitio de honor. Por lo que se refiere al riesgo de violentar la conciencia social al descubrir la existencia de una juventud decadente (lo cual podría provocar cierto rechazo hacia la novela), el propio Ellis se encargó de coartar cualquier brote de inquietud al declarar en el programa de televisión *Today* que *Less than Zero* no es más que una obra de ficción, con lo cual el público puede estar tranquilo, seguro de que, en realidad, los muchachos no son tan malos.

Aunque no dudo de la seriedad de su esfuerzo, Easton Ellis no es todavía en *Less than Zero* el elegido para sacar a la joven narrativa estadounidense de la mediocridad en la que se encuentra inmersa. El fuerte de su novela es el manejo del monólogo interior, con el cual logra superar, al menos en ocasiones, una de las carencias de la mayoría de sus colegas: la capacidad para crear una atmósfera que envuelva al lector. Desafortunadamente, el monólogo interior no lo es todo, y, aunque no es definitivamente mala, *Less than Zero* tampoco llega a ser memorable. El lector puede prescindir de ella y no habrá de notar ninguna gran pérdida en su formación literaria.

Tama Janowitz

En la sala de espera había un perro que gritaba continuamente: "Ach da, Herr Freud!"

Slaves of New York

CADA vez que leo el nombre de Tama Janowitz me viene a la mente el extraordinario parecido que existe entre las palabras *litter* (basura) y *literature* (literatura), semejanza que, quizás, ha dado pie a cierta confusión y ha sido la causa de que Tama, queriendo producir lo segundo, no haya logrado nunca ir más allá de lo primero.

En una de sus conversaciones con Jean Cocteau, Hemingway hizo el siguiente comentario: "en Norteamérica el escritor es considerado una foca amaestrada, un payaso", Janowitz corresponde perfectamente a esta imagen, y se esfuerza en forma constante por reafirmarla. Luego del fracaso, tanto en ventas como en lo relacionado con la crítica, de su primera novela, *An American Dad* (que trata acerca de un psiquiatra que mata a su esposa en forma accidental), Janowitz decidió volver a la carga con *Slaves of New York*. En esta colección de cuentos

la autora recrea varios aspectos de la vida neoyorquina mediante personajes que aspiran a ser divertidos pintorescos en el mejor de los casos: una prostituta cuyo lenón tiene un doctorado en filosofía y pasa su tiempo leyendo a Kant; una muchacha solitaria que comparte su departamento con ocho gatos y cinco perros; un pintor casado con una estilista que jamás duerme y a la cual amordaza antes de hacer el amor, etc. Sin embargo, la forma de narrar es totalmente superflua; el sentido del humor, demasiado elemental, lo único que logra es arruinar los escasos relatos que podrían haber sido rescatables.

Suponiendo que tuviese conciencia de sus deficiencias como escritora, Tama no debe haber estado muy preocupada por subsanarlas, en vez de ello optó por una estrategia de autopromoción encaminada a convertirla en toda una celebridad. En un medio literario como el estadounidense, en el que la habilidad para hacerse notar en las discoteques de moda ha relegado a un segundo plano la capacidad narrativa, y la existencia de un aparato publicitario todopoderoso ha hecho del talento un bien prácticamente obsoleto, su propósito no fue difícil de alcanzar. Su programa de asistencia a fiestas, inauguración de galerías de arte y nuevos centros nocturnos pronto logró lo que su inexistente calidad como escritora jamás habría hecho posible: adjudicarle el estatus de estrella literaria. Las entrevistas y reportajes en los principales periódicos, revistas y programas de televisión no se hicieron esperar. Su imagen aparecería incluso en la publicidad de Rose's Lime Juice y Amaretto; Tama Janowitz había arribado.

Ahora bien, que un escritor se preocupe por llamar la atención no constituye un hecho negativo por sí mismo, en su tiempo Capote, Cocteau y Hemingway, por sólo mencionar a tres entre los notables, hacían noticia en cualquier sitio en el que se presentaran merced a la fuerza de su personalidad; pero había algo más que justificaba esa notoriedad, una obra literaria sólida. Su fama se había gestado con base en la calidad de sus libros, no en el circo de la sociedad seudointelectual, era el escritor el que llamaba la atención hacia el hombre. En el caso de Tama, la situación es totalmente a la inversa, mediante una vida social activa ha tratado de fortalecer su imagen como escritora, por desgracia, carece de una producción meritoria que la respalde.

Elizabeth Kaye afirma respecto a Janowitz en un artículo aparecido en *Esquire* (noviembre de 1988): "Si [Tama] hubiese tenido un cabello menos distintivo, su vida podría haber sido muy diferente. El cabello ha resultado útil en la promoción de una escritora cuya creación más notable ha resultado ser ella misma". Que la carrera de un autor deba más a su cabello que a la calidad de sus libros da mucho que

pensar. Por suerte Tama tiene todavía dos posibilidades que pueden salvarla de seguir cometiendo literatura: que sus presentaciones en sociedad la mantengan lo suficientemente ocupada y lejos de la máquina de escribir, o bien, una muy merecida calvicie prematura, que la devuelva al anonimato de donde nunca debió haber salido.

Jay McInerney

Siempre has querido ser un escritor.

Bright Lights, Big City

A diferencia de Easton Ellis, el autor de *Less than Zero*, la fama no estaba aguardando a Jay McInerney desde antes de abandonar la universidad, sino que debió esperar un tiempo antes de ascender al Olimpo de los consagrados. Esto le dio la oportunidad de "hacer carrera" dentro del medio literario y editorial, incluyendo su empleo en *The New Yorker*, en donde encontraría buena parte del material y personajes que conforman su primera novela. El "tiempo de espera" sirvió también para que McInerney frecuentara en forma asidua la vida nocturna de Nueva York, en lo que podría llamarse



el trabajo documental para la redacción de *Bright Lights, Big City*. No era raro que en sus correrías lo acompañara Gary Fisketjon, uno de los editores más prominentes hoy en día y amigo suyo desde la universidad. El libro que muchos consideran todo un clásico contemporáneo iba gestándose entre la música y nuevos pasos de baile en los centros nocturnos de Manhattan.

Bright Lights, Big City salió a la venta en septiembre de 1984; Gary Fisketjon, quien entonces trabajaba para Random House, resultó pieza clave para que el libro fuese publicado. Los críticos más entusiastas no dudaron en compararlo con **Catcher in the Rye**, de J.D. Salinger, que en su tiempo (los años 50) causó bastante revuelo, sobre todo entre los lectores jóvenes, para quienes resultaba toda una revelación. A la fecha, **Bright Lights** cuenta con



traducciones a más de una docena de idiomas (incluyendo el español, con el título **Luces de Neón**) y ha sido llevada al cine con Michael J. Fox (una de las nuevas estrellas de Hollywood) en el papel estelar. La crítica de Estados Unidos ha aclamado a su autor como un auténtico cronista de la vida moderna en la gran ciudad; un verdadero escritor, en toda la extensión de la palabra.

Aunque no dudo de que McInerney tome en serio su papel de hombre de letras y de que su proyecto literario sea más sólido incluso que el de Easton Ellis, tampoco puedo hacer a un lado el hecho de que su carrera está basada principalmente en el apoyo publicitario. En este aspecto, su amistad con Fisketjon ha sido definitiva. Fisketjon, de quien se ha llegado a afirmar que es aun más famoso que los autores a quienes edita, es un experto en desplegar campañas promocionales. Cada presentación de un nuevo título constituye todo un evento social más que literario; lo importante es generar el entusiasmo suficiente para contagiar a los críticos, por demás siempre dispuestos a encontrar clásicos impercederos a la vuelta de cada semana. Si algún escritor de renombre se une al regocijo, todavía mejor (Raymond Carver, por

ejemplo, se cuenta entre los que han elogiado la novela de McInerney). Pero, en fin, la existencia de glorias efímeras sólo puede ser atribuida a la excesiva miopía, por parte de la crítica literaria, y de ingenuidad (para no ser demasiado insultante) en el caso de los lectores.

Bright Lights, Big City es la odisea de Jamie Conway, joven asesor editorial y aspirante a escritor, luego de ser abandonado por su esposa. Desatendiendo aquella frase de Jules Renard: "Si por una mujer he de morir, será de risa". Conway parece decidido a seguir el camino más rápido hacia la autodestrucción. Sus noches, que generalmente se prolongan hasta las primeras horas de la madrugada, transcurren entre el entusiasta consumo de alcohol y cocaína (empresa en la que es asistido por su mejor amigo, Tad Allagash), y la búsqueda de una mujer que repare el daño causado por su esposa Amanda. El ritmo de la narración es ligero y la historia tiene los elementos suficientes como para considerarla "divertida". El problema estriba, precisamente, en que la novela nunca logra rebasar los límites de este último adjetivo; es decir, resulta ideal para quien no tenga nada mejor que leer. McInerney recurre a los juegos de palabras sin demasiado éxito, no asombran por su riqueza verbal ni son un dechado de ingenio. La falta de recursos del autor es evidente en ciertos detalles: en ningún momento logra dar vida a sus personajes, el lector está consciente en todo momento de que se trata de seres ficticios, simples palabras, en última instancia; ubicada en un medio al que podría haberse sacado más provecho (la vida nocturna de Nueva York) la novela carece totalmente de una atmósfera citadina, no basta con el sólo hecho de dar el nombre de un club y su ubicación, hay que ubicar al lector dentro de él. McInerney no tiene ni siquiera el coraje de ser decididamente cruel con su personaje; despedido de su empleo, sin dinero, enfrentado a la realidad de que su mujer ha encontrado a otro hombre, Jamie encuentra el apoyo de Megan, una excompañera de trabajo que lo comprende y trata de consolarlo, y la posibilidad de un nuevo amor verdadero en la persona de Vicky, una prima de su amigo Tad. En la escena final de la novela, Jamie corre por la calle desesperado y hambriento, descubre a un repartidor cargando pan recién horneado, pide que le dé un poco. El hombre, renuente en un principio, cede por fin. Jamie casi se ahoga al comer el primer trozo de pan, decide tomar las cosas con calma: "Tendrás que aprenderlo todo nuevamente". Y uno está seguro de que sí, claro que va a aprender y salvarse, como también ocurrirá con la joven literatura estadounidense, no podría ser de otra manera: *In God We Trust*.

TRICOLOR

Guadalupe Rivemar

HAY un espacio con su luz y sombra propia. Lo llenamos de color, mucho color, colocamos varios restiradores, lápices de todos los tonos, crayólas, plumones, tintas, frascos de acrílico; hay también otros instrumentos de apoyo como escuadras, reglas, aerógrafos. Más luz y más color. Nos encontramos en un taller de trabajo, un estudio de diseño gráfico donde el oficio es la creatividad.

Tricolor es un taller de diseño gráfico que de entrada nos hace evidente la importancia de la forma, la línea, el color y la textura al comunicar -con estos elementos- una idea o un mensaje específico.

Manuel Luis Escutia, uno de los creadores del estudio, nos habla de los valores que el diseño gráfico ha tenido en otros tiempos y en otras sociedades. Menciona la época de la industrialización, los años 20, Rusia y su comunicación gráfica, donde la dirección y la perspectiva del dibujo, de las letras en carteles, eran análogas a una línea de pensamiento social y política; o el diseño norteamericano de la última década, estrictamente funcional, rígido, frío y de alguna manera deshumanizado.

Pero el diseño no son solamente trazos en el papel, dice Rodolfo Pérez, otro de los creadores-creativos de **Tricolor**, el diseño es más que eso, es tridimensional y cada objeto posee un valor de acuerdo a su forma: "La fuerza del diseño, se evidencia cuando actúa sobre nosotros sin darnos cuenta de su existencia; no podemos negar el orden que nos establecen los símbolos, en el lenguaje, en las normas que condicionan nuestra conducta."

El nuevo diseño mexicano es una propuesta en proceso de exploración que corresponde a las exigencias de una sociedad en el umbral del nuevo siglo. Como todo ciclo que se cumple, el artista vuelve la mirada al principio de nuestra cultura, a retomar, reconocer y reevaluar la gráfica precolombina: los códices, la figura humana y la simbología animal son preocupaciones que Fritz Torres transforma y libera en sus obras, igual que la geometría piramidal rubrica los trabajos de Manolo Escutia.

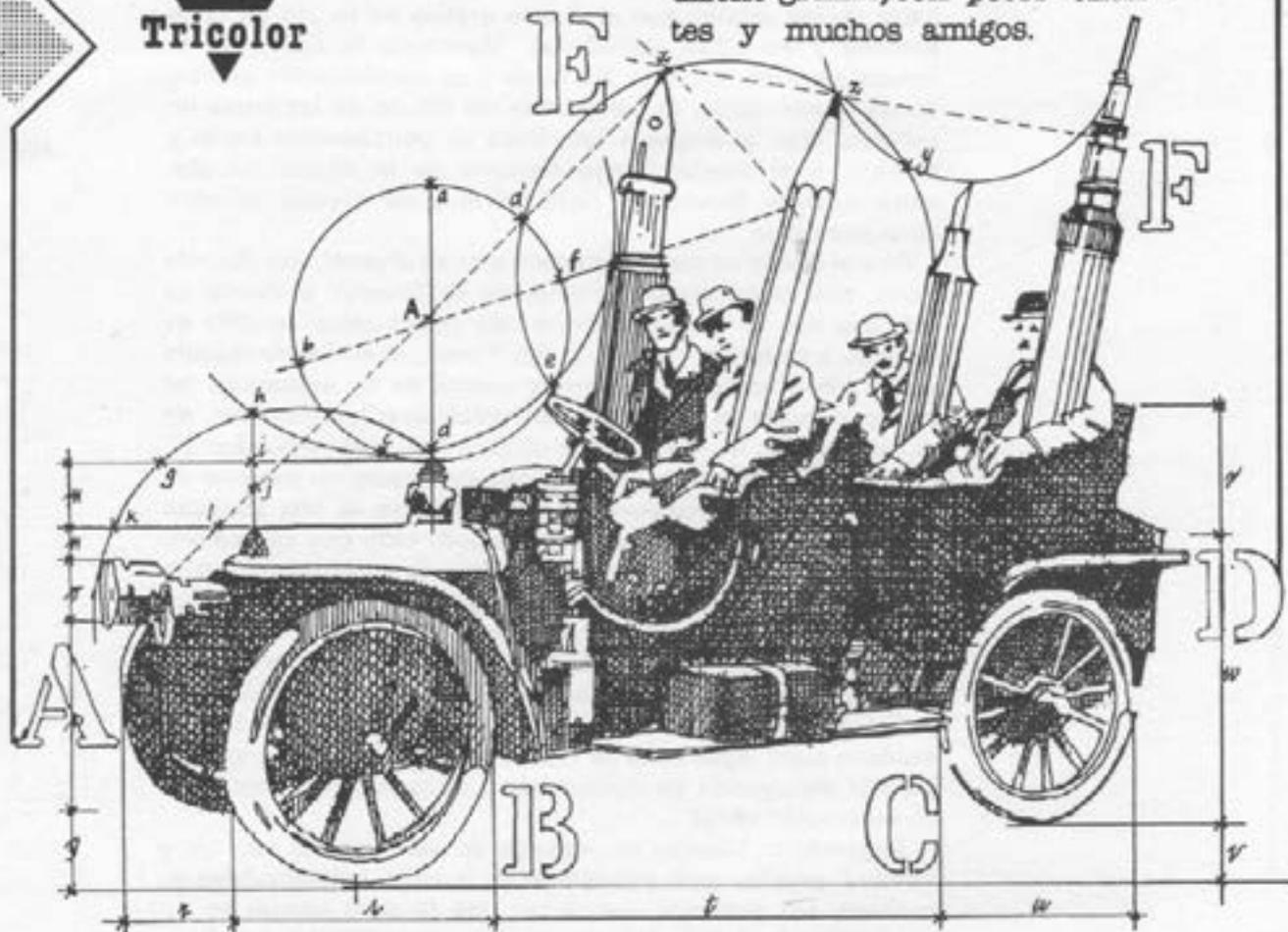
Tricolor lo conforman cuatro personajes; Jorge Molina es también pieza importante de este taller donde aporta su ingenio para la elaboración de ideogramas y otros experimentos de la comunicación visual.

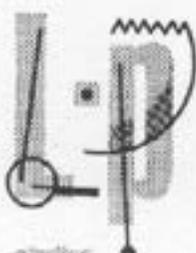
Sugerencia: **Tricolor** es, además de este espacio con luz y sombra propia, una amalgama de cuatro individualidades, quienes, sin embargo, comparten una filosofía común en su concepción del arte gráfico, ejerciendo la creatividad como oficio.

Tricolor *(Tri-ko-lór)* m. dicese de aquello que tiene tres colores.

■ ■ Colores de la Bandera Nacional de México, mismos que representan: el verde, la esperanza, el blanco, la paz y el rojo, la sangre de todos los mexicanos; con esto se excluye a sangre azul. () Colores del partido oficial, quien como los de Jalisco, si pierde, arrebatata. () Dicese del equipo nacional de fútbol, cuando se le invita a eventos internacionales, donde sale mal parado unas veces y otras también. ▼ En Tijuana, conocido despacho dedicado a la comunicación y al diseño gráfico, con pocos clientes y muchos amigos.

Tricolor





creaciones del hombre que conforman un mundo de líneas, formas y colores que a través del diseño, reflejan la actividad y el espíritu del ser."



TATA

B C D

HECHO EN MEXICO

CONTRAFUGA

18 indocumentados mexicanos murieron por asfixia en un tren de Texas.

Noticia del periódico

...el último siglo antes del hombre.

Y. Ritsos

Perdona, azar, que te llame necesidad.

Szyborska

...no me arranquen las uñas

buscando la verdad:

la verdad vive siempre

en el cuerpo del muerto.

Abbani

S*l vamos a tender un cable de exorcismo,*

si vamos a alquilar los versos para bodas,

primeras comuniones, funerales y bautizos,

recojo mis papeles. Y me voy.

Si vamos a leer como leemos,

palabras al amado fantasma y otros espejismos,

entonces me retiro.

Nosotros esperamos el tren que arrastra

su sombra como a un coyote atado.

Esperamos el tren ciego como el destino,

con el vagón hermético a 52 grados

corriendo en el desierto.

Sin respirar, sin agua, noche larga y terrible:

sangran los poros, revientan los oídos,

los pulmones se inundan de carbón.

Tal vez el tren tarde diez horas,

posiblemente más de treinta años.

O nunca llegue.

Otros prefieren atravesar a pie el desierto

mientras, con sus rodillas, el polvo empuja

al insolado hasta el pje de un dasilirio

que baila con su sombra.

De repente, siento sobre mi hombro

mi propia mano, el polvo pesa en las pestañas,

una generación de embaucadores

danza con los huizaches.

Cuando el árbol abandona sus raíces



DE LA MUERTE

Juan Bañuelos

Juan Bañuelos. Poeta. Autor de *Espejo humeante*. Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Publicamos su poema *Contrafuga de la muerte* porque consideramos que expresa con emoción y gran nivel estético la realidad límite del éxodo de trabajadores agrícolas a otro país. Este poema escrito a raíz de la tragedia de los indocumentados que murieron en un tren de Texas, es un testimonio de gran valor para comprender el drama cotidiano de los trabajadores que emigran hacia Estados Unidos, enfrentando toda clase de peligros, incluso el de la muerte, como es el caso del tema de este poema.

muere asfixiado en un vagón de Texas,
cae el sol ahorcado en nuestras plazas,
las espejeantes cuerdas de una guitarra
acompañan las voces de las calamidades;
sobre el tejado duerme la noche,
manadas de estrellas cruzan seguras su camino,
menos los hombres;
la esperanza se vuelve un astro miserable,
la tierra sin arar huele a iglesia abandonada.
Con un fragor de búfalos arrancan los furgones,
corre el tren sobre los rieles de su mismo miedo
partiendo en dos la noche.
Hemos emigrado tantas veces desde Aztlán.
Hemos venido buscándonos
en las ropas de nuestros cadáveres;
nos han dado un solo vagón
para ochenta millones
de indocumentados.
Seguimos peregrinando.
Oleadas de gallos cantan, y la última
es majestuosa como la lejanía.
Alguien escucha la misa de las tórtolas.
¿Qué es lo que hemos perdido en esta tierra?
¿Qué jaula es ésta sin un plato de comida?
¿Qué país es éste unificado por decreto
y dividido en sus entrañas?
Las carretas avanzan con ruedas de la luna.
Aumenta la sed sobre el desierto
como crece la mancha de petróleo
sobre las ropas de la amargura;
calados de salitre se refugian
bajo las alas de los cuervos
mientras manteles de relámpago
cubren suspiros de candiles.
El milagro mexicano rivaliza
con el del Tepeyac.
Todo está bien.



¿La balanza de pagos?
-Mucho mejor que nunca.
¿El producto interno, las uñas y el cabello?
-Crecen mejor que nunca.
¿Los índices de exportación?
-Insuperables. Cobran un ritmo acelerado.

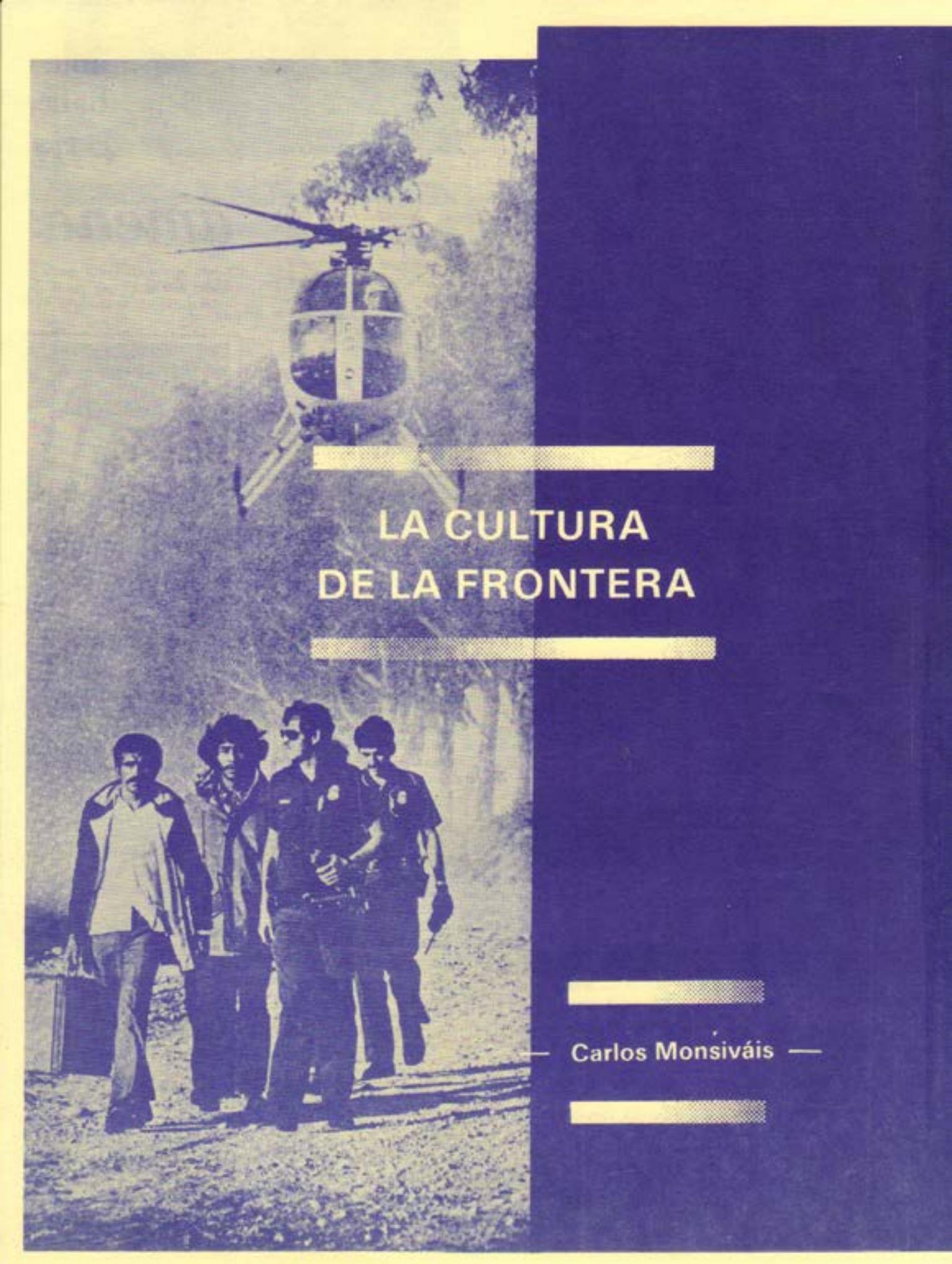
Y en medio de los campos la sequía
se desnuda como un atleta.

Virgen de Guadalupe, Señora Tonantzin,
muerde tus labios no sea que te gane
el llanto al ver tus huérfanos
por el desierto calcinados.
Tienen las rocas cruces y ángeles con sus alas abiertas.
Sobre ortigas y nopales
vuelven los muertos de Texas,
y cierran con sus huesos el camino
a los que emigran,
las ramas los detienen, las cunas y las tumbas,
horcones de las chozas quiebran sus pasos,
llevan la pena hasta la boca de la aurora.
Los rodean sus propias calaveras.

*Perdona, México, que te llame necesidad.
Perdón, necesidad, si al tenerte me abochorno.
Perdón, difuntos, que apenas los recuerde.
Oh tiempo, perdón porque se escapa de mis manos
la eternidad.
Perdón, jardín, por elegir la flor cempasúchil.
Discúlpame, desierto, por no ofrecerte ni una gota de agua*
*(Un mono me contempla
y escucha todo con ironía.)*

Siento la cuchillada y no alcanzo a gritar.
Los poetas no sabemos más
dónde empieza la muerte y la locura.
Los poetas están de vacaciones en la historia.

¿Qué esperan para salir?
Se derrumba el teatro sobre nuestras cabezas.
¿Qué esperan para correr?
-Está ardiendo el escenario
pero aún no están muertos los actores.



LA CULTURA
DE LA FRONTERA

Carlos Monsiváis



La cultura de la frontera ha sido hasta ahora un tema poco frecuentado por especialistas o ensayistas. Ha contribuido a esta indiferencia, la complejidad, la amalgama de tendencias y el cambio incesante observable en la región. En este documento, Carlos Monsiváis ejerce su inevitable agudeza e inteligencia, y desmonta con acierto la visión confusa y difundida de la frontera, derivada de los excesos de la retórica del nacionalismo y del peso siempre vigente del estereotipo.

A los editores de Esquina baja, nos parece este ensayo una sólida y necesaria contribución a un debate, por realizarse, sobre la cultura regional, que debe valorar de manera indispensable: las devastaciones del centralismo, la moral pública y su industrialización en favor de una retórica, el vandalismo de los medios de comunicación, y la reorientación de la política cultural del Estado.

El presente documento fue expuesto como ponencia en la Primera Reunión Nacional de Universidades de México y Estados Unidos. A pesar de su importancia pionera, es poco conocido en la frontera y en el país. Esperamos contribuir a su difusión.

LA CULTURA DE LA FRONTERA

A Jorge A. Bustamante

"La esencia histórica de Tijuana es el turismo."
Rubén Vizcaino Valencia.

¿ES sólo con propósitos de ubicación o distingo que es posible escindir una frontera y hablar de un lado mexicano y un lado norteamericano? En el sentido económico, la suerte del lado mexicano está profundamente ligada al turismo y al desarrollo capitalista de los estados fronterizos de Norteamérica. En el sentido político cada vez resultan más importantes los vínculos entre los mexicanos y los mexicano-norteamericanos. Desde una perspectiva cultural, sin embargo, si es posible (con reservas) hablar de dos fronteras. Para empezar, la frontera mexicana ha sido tradicionalmente el resumidero de un país, campo de experimentación ideológica donde actúan el "desarraigo" (en este caso, el otro nombre de la crisis económica y la brutalidad política), el chovinismo, la desnacionalización de México. Los estados fronterizos de Norteamérica han sido casos espectaculares de crecimiento y apogeo de un sistema; para compensar, la parte mexicana ha sido emporio de pobreza, hacinamiento, burla y desprecios sociales, explotación; los elementos que hoy aguardan la confluencia de campesinos sin tierra, jornaleros ya desesperados o temerosos de perder la vida, fugitivos de las hambrunas y los cacicazgos, los resultados de la sobrepoblación, el autoritarismo y la improvisación económica y social. En una cosa se coincide: la frontera es también el espacio donde se hermanan con pleno acuerdo la corrupción y la represión de ambos países.

En nuestra frontera -sitio de pudrición o cumplimiento de esperas y esperanzas- se concentra una gran ilusión de campesinos y desempleados; hay que atravesar esa línea, conseguir esos papeles, burlar esas disposiciones legales. Para centenares de miles cada año, la frontera mexicana se dibuja simplemente como la barrera que detiene su ansiedad migratoria, la suma de incidentes a vivir y de proezas a cumplir que separa a los forzosamente ociosos de esa utopía, del trabajo seguro y mejor remunerado. Por eso no importan la discriminación, los malos tratos, los riesgos físicos, la incertidumbre. La frontera es, literalmente, para decenas de miles de mexicanos, el centro del deseo por salir el tiempo que se pueda o que se aguante, de ese hoyo interminable, esta miseria mantenida por caciques y latifundistas y expoliación federal.

Uso definiciones instantáneas para moverme en un mundo (la frontera mexicana) cuya enorme provisionalidad elige como gran tradición el afán de sobrevivencia (la necesidad de trabajo es una visión del mundo). Por frontera entiendo aquí no los famosos tres mil kilómetros que nos separan de Estados Unidos, sino los puntos estratégicos de nuestra geografía política y económica en donde se agolpan y se adensan decenas de miles requeridos de la mínima abundancia que los compense de la pródiga escasez. Así, por cultura de la frontera entiendo las formas de vida, la suma de acciones y reacciones que integran en los lugares clave una manera de aceptar el pasado y el presente, los métodos para concebir el futuro. No estamos ante una cultura homogénea. En el lado mexicano, es conciencia

llegada desde pueblos y rancherías, su inhibición programada ante la "gente de razón" que se transforma en su resentimiento intensificado ante políticos y líderes sindicales. Muchos inmigrantes hacen la señal de la cruz antes de ascender al autobús que los conducirá a la frontera, y en el gesto van implícitos su fe y su indefensión, su necesidad y su apremio.

Sin la decisión de enfrentar el hecho de que la cultura de la frontera (lado mexicano) es hoy producto mixto de la explotación y las necesidades laborales, y la industria de la conciencia (Televisa, notoriamente) por otra, ni el Estado ni los investigadores entenderán hoy gran cosa.

Es innegable que la cultura fronteriza es un todo y que, de hecho, es indivisible la interacción diaria. Sin embargo, para los fines del análisis, conviene matizar.



de los límites, las prohibiciones y las insuficiencias. En el lado norteamericano, los chicanos se mueven, entre diferentes ofertas culturales que aprovechan el cuerpo central del *american way of life*, así retengan numerosos elementos de la cultura mexicana, entre ellos, la fertilidad notoria, lo que ha llevado a sectores norteamericanos a hablar medrosamente de la "latinoamericanización" de Norteamérica. En este ámbito, son inevitables las intimidaciones racistas no sólo porque las ciudades de la frontera suelen ser, en lo económico, satélites de Estados Unidos, sino por presiones de la intimidación: el prestigio del uso del inglés. Una pregunta dicha con ánimo académico: ¿hace usted la señal de la cruz antes de subirte al autobús? Describe la formación previsible de los inmigrantes, su

El todo se ha integrado dramáticamente. De un lado, una sociedad educada en la expoliación y el saqueo. En la medida en que en la frontera han ido cobrando fuerza los descendientes de los expoliados y saqueados, la situación ha ido variando, pero todavía no significativamente. Cuando se dice que no hay dos culturas en la frontera, sino una sola, se describe una realidad donde se alian, orgánicamente, la desesperación y el uso económico de la desesperación, el ofrecimiento de mano de obra y el manejo racista y clasista de la impotencia. La frontera no es únicamente el problema migratorio, pero allí se centra una parte de su definición y desarrollo: en el cúmulo de tradiciones y costumbres de todas partes de México que los braceros o indocumentados pierden y transforman, en su avidéz

de sobreponerse al abandono de su primera realidad para luego regresar victoriosamente, en su **shock** cultural ante los Estados Unidos, en el modo premioso con que a diario se incorporan a la vida de Tijuana, Ciudad Juárez, Mexicali, Nuevo Laredo, Reynosa. Se ha dicho que no contamos con una noción universal de **frontera**, pero sí tenemos claro quiénes son los que impiden tal "noción universal", los trabajadores migratorios, los jornaleros expulsados por el fracaso de la Reforma Agraria, por la sobrepoblación, por latifundistas y cacicazgos. A la frontera la modifican y consolidan todos los días las migraciones masivas del México que no tuvo cabida en México, los nutridos

de Occidente, resumen vivido y reverenciado de logros creativos y artísticos, etc. Pensada así, difícilmente se puede hablar de **cultura fronteriza**. Más bien, conviene emplear **cultura** en una acepción antropológica: modo de vida, respuestas condicionadas al medio ambiente, identidad de sobrevivencia, producto del proceso unificador de los medios masivos, etc. El punto unificador o integrador de esta cultura fronteriza ha sido su capacidad dual: la resistencia al aislamiento (el olvido o el desdén del centralismo) y al acomodo precario y obligado ante la realidad contigua (la resistencia o el doblegamiento ante el **american way of life**).



representantes de esos cuarenta millones que no se han ubicado en lo que se define tradicionalmente por nación mexicana. Para esos expulsados o no admitidos, la frontera es, pese a todo, leyenda áurea: el México que no cupo se va agolpando hacia la frontera, vive más en la frontera, cree ganar más trasponiendo la frontera. De allí la aprehensión de numerosos sectores norteamericanos, acostumbrados a los explotados invisibles o que desaparecen con rapidez: este **brown tide** los ahogará, los anegará implacablemente. No es para tanto: por lo pronto sólo les sirven de mano de obra barata, se hacinan en sus **ghettos** de pobreza, se mantienen -golpeados, vejados, estafados- en el lado mexicano.

Es difícil, en el lado mexicano, acudir al término cultura del modo habitual: alta cultura, manifestaciones de la vida espiritual del país, conexiones con el **corpus**

Ámbito de una doble explotación: del imperialismo norteamericano y de la burguesía mexicana, la frontera ha sido tierra apenas disimulada de conquistas: Mexicali no existiría sin los mecanismos industriales norteamericanos, Baja California ha sido apetencia estadounidense desde el siglo XIX, etc. También, ha sido una cesión interesada del poder central de México: la idea de **zona libre** en el sentido económico, social e incluso moral, ha sido fértilmente aprovechada en pro de ese magnífico eufemismo de la descolonización, la "captación de divisas". Tijuana, el caso límite, ha sido experimento de convivencia: México se desprendió del buen nombre de una parte del territorio a cambio de dólares (el historiador Rubén Vizcaíno ironiza al referirse al papel de las prostitutas mexicanas durante la segunda guerra mundial: "De alguna manera debíamos colaborar con los aliados"). "En la frontera -dice el investigador José Luis Orozco- nunca hubo

cabida para un proyecto nacionalista". No lo podía haber, se arriesgaba demasiado, sin perspectivas. Sin embargo, a pesar del shock del futuro representado por la contigüidad del mito y la realidad del *american way of life*, no sorprende, a lo largo de la frontera mexicana, la persistencia de diversos sectores vinculados en una forma u otra a un proyecto de nacionalidad, de mexicanidad como forma de vida y/o comportamiento ideológico. Desde la perspectiva oficial, esto suele reducirse al ejercicio de la Iracundia Nacionalista (retórica o convivencia). Para la clase en el poder, la mexicanidad ya es, en lo fundamental, un estorbo, la exigencia molesta que debe dar paso a la formación de los hijos en el extranjero, a la reproducción fiel de las pautas de conducta estadounidense. En otro sector (alianza de grupos de clase media y clases populares) el proyecto de mexicanidad se traduce en una negativa real, así sea difusa o imprecisa, no tanto a la "norteamericanización" de las costumbres como a la final sensación de pérdida cultural (ausencia de cánones y referencias) que entraña el desconocimiento de la tradición. Así no es difícil definir un término tan esquivo y múltiple como "mexicanidad". Si se le ve como sistema antimperialista de defensas económicas, políticas o sociales, la "mexicanidad" por ejemplo, se traduciría en la protesta contra la salinidad del Río Colorado, en la lucha por la adecuada legislación de las maquiladoras o, a escala nacional, en la lucha por una política racional de energéticos.

Ante el fenómeno, la cultura oficial (esa suma de disposiciones burocráticas, timideces en la evocación de efemérides o voz áspera al condenar a virreyes o huertistas) se contenta con exhibir sus consignas recurrentes: la "preservación de la idiosincracia", la "conservación de las esencias", la "protección de nuestras raíces". Lo típico, antes del triunfal desconcierto de la riqueza petrolera, fue enarbolar un chovinismo pintoresco capitalizable o de inmediato. En una frontera devastada por las formas de vida y, lo más importante, por los métodos de explotación de un orden económico imperial, el nacionalismo cultural se eleva como aspiración septembrina, itinerario de un día festivo. A una presencia mundial avasalladora, a la sacralización del consumo, se le oponen periódicamente categorías impracticables o insasibles de la nacionalidad. ¿Cuáles son "nuestras esencias"? ¿En qué consiste "nuestra idiosincracia"? ¿Cómo se ejemplifican y actúan "nuestras raíces"? Todo remite al sueño de cánones establecidos desde siempre, versiones y organizaciones eternas de la vida colectiva. De modo más modesto y en la práctica, "raíces", "idiosincracia" y "esencias" se adelgazan y se vierten en el culto tradicional a los héroes, las hollywoodizaciones del ballet folclórico, los atavios externos de una tipicidad que el cine y la poesía vernácula consagran. México, quiero inventarte para tener tu representación exclusiva: mitos y encantamientos de la Historia, énfasis en una imposible "pureza de lenguaje"... indiferencia a la dramática sucesión de hechos, las impresiones y la expresión de la pérdida del territorio nacional, la ruptura -a través de esa pérdida- con una

carga cultural jamás sustituida de modo crítico. Una tradición se destruye irremisiblemente sin que existan proposiciones alternativas.

Un origen: la derrota de 1847. Tras el despojo, el nacionalismo fronterizo es referencia política y memorándum emotivo: héroes, canciones, cocina regional, etcétera, en los cien años siguientes a la venta de La Mesilla, tales afirmaciones patrias no dan lugar a una mayor o una importante vinculación económica del país. El recuento histórico es nítido.

Para los liberales, la frontera fue instrumento de contención; que esos límites indiquen el fin del despojo y, de paso, la posible negociación política. Durante el porfirismo, la frontera fue nostalgia de lo perdido y temor ante el despojo definitivo. Si Porfirio Díaz se pronuncia por el afrancesamiento cultural es con tal de alejar o exorcizar el fantasma de Estados Unidos. Durante la Revolución, la frontera fue un ir y venir de legitimación (asilo, venta de armas) y acomodo (pactos, promesas de concesiones, concesiones). El asalto de Villa a Columbus se vuelve así, a la vez, el último recurso del agravio nacionalista -como lo indagó Oscar Martínez- y el símbolo de la desesperación. Desde la institucionalización revolucionaria, la frontera es sólo una empresa lucrativa. El nacionalismo de salvación de Vasconcelos, por ejemplo, apenas llega a la frontera. Cárdenas suspende los juegos de azar, pero no tiene, ni puede tener, mayor proyecto de frontera: el poder central carece de recursos y además, está enmarcado por las limitaciones de la implacabilidad centralista.



Aislado, el nacionalismo fronterizo resulta una suerte de invocación, el exorcismo ante lo inevitable que evita problemas de conciencia. Un detalle que unifica a los presidentes Ávila Camacho, Alemán, Ruiz Cortines, López Mateos y Díaz Ordaz: su uso finalmente demagógico de la frontera, lo que en la campaña de la fiebre aftosa de 1947, se exhibe como franca rendición nacional.

LOS SÍMBOLOS VISIBLES

La magnitud de las derrotas y el resentimiento cotidiano ante la voracidad imperialista nutren y obligan a un nacionalismo cultural, al cual le dan vida o ilusión de consistencia las medidas del nacionalismo económico. Que no se vaya muy lejos: el centralismo sólo permite en provincia celebrar los símbolos visibles, a los que se despoja de su sentido histórico para mantenerlos en la abstracción o para hacerlos cómplices de las sucesivas maniobras políticas.

¿Cuáles símbolos visibles? Los que ayuden a las grandes hazañas y batallas, los reproducidos por las estatuas o los forjados en las costumbres populares, los que describen entusiasmos de las masas y logros sociales y políticos de la clase dominante. El nacionalismo cultural funciona como recuento, catálogo de posesiones, reconocimiento de lo acumulado (fiestas, trajes, poetas, costumbres, batallas definitivas, líderes y caudillos, poemas y estilos de comida). En el enfrentamiento del país que es la frontera, tal inventario es suma de evocaciones regionales y de una ortodoxia preservada ritualmente por el gobierno central. En otros tiempos, la frontera sólo contribuyó a esta orgía simbólica con un personaje periférico: el "descastado", emblema de una tradición immanente. El personaje desapareció porque nadie, ante el problema del empleo, supo precisar qué es la *casta* y cómo se configura, se desgasta o se evapora.

Desde el inicio no hay discusión: para el régimen central, el contenido de la cultura de la frontera será mítico y simbólico, alejado de cualquier pretensión, monopolizado por la industria de la conciencia. ¿Qué caso tiene compartir con los Estados Unidos erigiendo ante su avasallamiento las formas de una cultura lejana? Mejor rendirse, desistir de las leyendas que le conceden a América Latina el monopolio del espíritu y a los yanquis el apenado disfrute de la civilización. Se le cede al azar o a la benevolencia histórica el destino cultural de la frontera a la que se toma como zona de tránsito, el sitio de la carga y la descarga requeridas para evitar que la caldera estalle (o cualquier símil de una crisis aliviada con la salida periódica de miles de trabajadores).

El autoritarismo nacionalista emite su pregón: en la provincia (y peor aún si se trata de la frontera) imponemos la idea de una cultura "autónoma", insular, sin deudas ni interrelaciones, ni izquierda ni derecha, que rechaza lo "exótico" en aras de la singularidad. Lo nacional es lo insólito, lo mágico, el rasgo irreplicable sobre un ayate o desde una pirámide; lo nacional es la experiencia maravillosa, cercada por la envidia y la gula de las potencias extranjeras y sus aliados locales; lo nacional, finalmente, es asunto incorpóreo sin casi relación con luchas económicas y políticas.

A la penetración extranjera, se oponen las imágenes triunfalistas de un proceso nacional que no existe notoriamente ni, tal como se le exalta, se ha dado jamás. Al no darse el consenso masivo sobre los mitos de la conservación nacional, se cae en la manufactura de ficciones, la difusión de una fantasía glamorosa de la nacionalidad, el icono más allá de las edades. El chovinismo se integra a una táctica desmovilizadora que, para mejor controlar una población, niega o declara prescindible a "lo extranjero", lo que, en un mundo cada vez más intercomunicado, equivale al fracaso. De inmediato, la contradicción: proponer un "aislacionismo" cultural, declarar a lo de afuera disolvente en sí mismo termina siendo un acto esquizofrénico o un ineficaz rito administrativo que, en el fondo adora lo que quiere poner en cuarentena. Detrás de esta fallida "muralla china" un ánimo adoratriz reverencia la tecnología y las costumbres del imperio que se tornan trámite de estabilidad política.

Es claro que una cultura sin la fecundación y la asimilación incesante de lo exterior no sobrevive. La "pureza" es variante del autoaniquilamiento, del acorralamiento -por ejemplo- de quien se dedica a contar los vocablos legitimados por el prestigio de lo castizo, mientras el habla popular se renueva y va dando cauce a otro idioma. Mas si una cultura viva no entiende de "ideas exóticas" o "influencias impuras" si sabe de penetraciones e invasiones y está dolorosamente al tanto de las sucesivas empresas de saqueo, de la sujeción impuesta a mexicanos y chicanos por transnacionales y prácticas racistas, por autoridades venales y rancheros norteamericanos con afanes genocidas.

Todo lo anterior determina que el pragmatismo (la moral de la conveniencia individual) sea elemento esencial en esta cultura fronteriza. Se ha requerido una mentalidad adecuada al concepto *zona libre* que hizo florecer la industria de la prostitución y el narcotráfico; con la misma resuelta complacencia con que se ha postergado el desarrollo escolar, el apoyo académico y económico a los centros de enseñanza media y superior.

TURISMO Y MODERNIDAD

A la frontera se llevan lugares comunes de la cultura oficial, promesas de lealtad a los orígenes, creencias renovadas cada 15 de septiembre en la identidad nacional. Que se aprendan nombres de héroes y todo lo demás vendrá por añadidura. Como dijo memorablemente un alcalde de Tijuana: "Tijuana es la ventana de México. Juntos limpiamos sus vidrios." Y el proceso de modernización nacional que se va dando pese a todo excluye a la frontera. Si modernización es industria, el México pre-industrial de la frontera no puede ser moderno, o sólo puede ser a través de la imitación externa. El turismo no disemina la modernidad: la niega, al afirmar el

concepto de **ciudades de paso**, ciudades de tono febril e inmediatista, en donde nunca, realmente, la modernización puede darse como proceso orgánico y en donde la dependencia económica fomenta una mentalidad de servicio.

Las circunstancias cambian o el cambio se manifiesta con claridad durante el sexenio de Luis Echeverría. Se proscribió ya la idea obsesiva de Tijuana y Juárez como "ciudades de vicio"; el moderado crecimiento de la industria fronteriza se fortalece con las maquiladoras (aquí el problema para las mujeres ya no es venéreo: a veces pueden trabajar sólo dos años, pierden la vista, contraen tuberculosis, etc.) y ya es claro el papel central de los indocumentados que representan el fracaso de los planes de desarrollo industrial y la imposibilidad de la utópica "política de pleno empleo". Por otra parte, el desarrollo -contradictorio pero finalmente vigoroso- del movimiento chicano (*Aztlán es México*) revive en la frontera mexicana los principios más ostensibles del orgullo nacional que son también conciencia de clase. Los chicanos no sólo reivindican la mexicanidad y se recuerda al Tratado de Guadalupe Hidalgo sino que se insiste: los mexicanos somos "esclavos internos" de los norteamericanos, hemos creado la riqueza para ellos, hemos luchado sus guerras (EE.UU., dijo un líder chicano, es territorio ocupado por los gringos). A la frontera llega también los ecos del 68 en la ciudad de México y de modo irregular, el crecimiento de los centros de enseñanza va obligando a una toma de conciencia que quiere alejarse de los discursos y promociones de la cultura oficial.

Con ser importante, ciertamente el problema del idioma es crucial en la frontera mexicana. El uso sectorial del **español** no es allí más agudo que en determinadas zonas de la ciudad de México, pero la desnacionalización cultural es más notoria en Tijuana que en Ciudad Satélite. El proceso desnacionalizador de la frontera se aprovecha de la debilidad de sus aprovisionamientos culturales, por el hecho de que la tradición allí concentrada (religiosa, de costumbres regionales, etc.) está al servicio de indefensiones y resignaciones. La desnacionalización en México parte de la fuerza de los medios masivos en la divulgación e interpretación de la nacionalidad y el habla mexicana. La televisión, la radio, la industria del disco, el cine, los comics, las revistas de crímenes duplican o centuplican su influjo en ciudades y pueblos donde la ausencia de librerías y bibliotecas, es sólo una de tantas señales; en ciudades donde cunden las academias de belleza y taquigrafía con métodos ilusorios del control de las jovencitas y en donde la mayoría de la gente que aquí radica venía de paso: "Yo no pensaba quedarme, sólo que...". Desde un punto de vista de la alta cultura, no hay ofertas en las ciudades fronterizas y es exigua la capacidad de usar las ofertas correspondientes de Estados Unidos.

¿Qué sucede con esa famosa "mentalidad de frontera" ligada a empresas de conquista y expansión? Hoy, la frontera mexicana es un interregno, el espacio de los yankees y los body shops, las academias y los deshuesaderos de automóviles. En Tijuana, por

ejemplo, el millón cien mil habitantes improvisan a diario una ciudad distinta, en donde la recomposición del trabajo es fundamental: las mujeres, al emplearse en las maquiladoras reconstituyen estructuras del trabajo y de la familia. Todo, en medio de un estallido demográfico, con incrementos que van del 47 por ciento al 100 por ciento y con problemas (catastróficos) de agua, alimentos, de racismo interno, de luchas por la soberanía nacional, de rechazos sociales donde el fronterizo de arraigo repudia al inmigrante al que, despectivamente, califica de **guacho** o **chunta**.

LOS MITOS DE LA INDEFENSIÓN

DESDE principios de los setentas, amengua el escándalo programado y adoptan distinto tono quienes confrontan a la prostitución, mancha puramente moral, con la decadencia ética de la sociedad opulenta.

Se debilitan así los mitos de la indefensión que quisieron erradicar con la vociferación de "ultrajes morales" la fama pública de la frontera. Ya no es momento de alardes de una moralización librada a sus propias fuerzas. Todavía en 1970, el caricaturista Abel Quezada denunció situaciones de Tijuana. En indignada respuesta se constituyó un Comité Pro-Reivindicación de Tijuana o Comité de Afirmación Cívica, que realizó mítines en avenidas plétóricas de cabarets. En 1970, en Ciudad Juárez miles de niños de primarias y secundarias desfilaron exigiéndole a sus padres que no trabajaran en favor del vicio, que no lo fomentaran. Desde las ventanas de los hoteles, muchas prostitutas orgullosas vieron desfilar a sus hijos. En 1970, se organizó en Tijuana un Congreso contra el Vicio. Asistieron 14 personas. Se declaró: "hay en Tijuana doce mil prostitutas, o sea, desde el punto de vista del municipio, doce mil bienes de consumo instantáneo". De alguna manera ese fue el "canto del cisne de las conciencias conmovidas" que se satisfacían cada vez que llamaban a las ciudades fronterizas "resumideros" o "cloacas". Se comprobó que el efecto era más bien desmovilizador, el pragmatismo suspendió los desmayos de la decencia nacionalista y una explicación final apunta hacia el lado previsible: la débil integración de la región fronteriza con el resto de la economía nacional se traduce en la débil integración con la batalla por la dignidad política y social.

En la frontera, el tradicional énfasis individualista en la "realización del Yo", lo privilegia el acoso visual y otra la del mito del éxito, inherente a la cultura a la cual se prestan, normativa y cotidianamente, servicios. Al depender estas ciudades de una clientela transitoria, quedan claramente a merced de la ideología del consumo. Triunfa la subcultura del éxito: conferencias

sobre cómo vender, cómo administrarse, técnicas de persuasión y dominio del cliente, el vendedor más grande del mundo, decisión de que todo está organizado, incremento del *sense of belonging*, deseo de pertenecer a los rotarios... La industria sexual exige sus derechos: que se multipliquen las peñadoras, los salones de belleza o de estética. La incapacidad económica o social de asimilar los elementos estructurales de la cultura norteamericana, y la negación o desconocimiento de las tradiciones nacionales, explican la devoción masiva por fotonovelas, comics, radionovelas, melodramas cinematográficos, idealización del deporte o los toros.

La pobreza tiene razones que la racionalidad profesional ignora. Abunda la subcultura del ocultismo: magia negra, yoga, manuales astrológicos, recuento de la visita de los seres de otros planetas. Al lado, pornografía elemental, libros de texto, manuales de mecánica. En la región fronteriza, no hay representaciones visibles o concebibles de la Alta Cultura. La indefensión social se define por acumulación: la devoción humillada ante los símbolos religiosos, la gana de entrever rápidamente un futuro venturoso, la ingenuidad y el candor como métodos de conocimiento, la autocompasión y el autoescarnio como sistema de relación cultural. La moral social de la frontera, por vía de la comprensión industrial (la prostitución también es turismo), se exime de muchas rigideces, lo que se le perdona por las divisas que acarrea y por sus devociones indeclinables: el respeto por la familia, la propiedad privada y el Estado.

Las subculturas se funden y entreveran. Al lado de la cultura central (cultos a los héroes, mexicanidad, religión católica, respeto a los símbolos nacionales, devoción por lo típico, orgullo por lo prehispánico), se dan, en distintos niveles, sectorizaciones y marginaciones: el yoga y las variantes ocultistas, las relaciones orientales, los hare krishnas; las diferentes y numerosas denominaciones protestantes con su énfasis en la productividad y en el trabajo; la sobrevivencia de elementos románticos de la bohemia cultural.

En los barrios bajos (*slums*), en las "ciudades perdidas" de la frontera, se da no una búsqueda de identidad sino de *status*. ¿Elementos básicos? Deterioro físico, alta incidencia de variedades del delito, bajo nivel socioeconómico de los habitantes, machismo tan despiadado como finalmente indefenso, veneración sumisa del mito de la escolaridad. La identidad personal, el carácter y la concepción del mundo son con la mayor frecuencia débiles, desorganizados y limitados. Las iglesias, en este terreno, actúan confirmando los sentimientos de marginalidad, desamparo y dependencia que, por lo demás, suelen concordar con la índole objetiva de lo cotidiano.

La formación católica y la tradición popular estimulan la resignación y el fanatismo que, en ocasiones, ceden su sitio a las aspiraciones individuales o a la confianza del grupo si se produce un cambio en la percepción de las oportunidades. La influencia de los *mass-media* es casi absoluta. Ya se ha demostrado cómo los pobres urbanos no aspiran a una identificación proletaria sino

a un futuro de consumidor, su conciencia de clase atenuada por la vigorización no de la conciencia de clase sino de una "conciencia o anhelo del consumo", cuyos instintos fundamentalmente adquisitivos y competitivos subrayan una identificación vertical y no una horizontal. La elevada proporción de programas de la televisión norteamericana (y de la captación en la frontera de canales y estaciones de radio de Estados Unidos), con sus mitologías de heroísmo y logros individuales, sirve para solidificar la hegemonía interna. La radio actúa de modo levemente distinto, puesto que su audiencia es esencialmente diferente. Aquí, una dieta de música puntuada por una abrumadora publicidad comercial, sirve más bien como punto de unión entre la cultura tradicional (expresada por la declamación sentimental del bolero y su perspectiva intensamente melodramática y predestinada de las relaciones humanas y por el folclore industrial de la "música norteña") y la incorporación inevitable que expresa el auge de la música de rock o, más centralmente, el de la *disco music*.

LA IDENTIDAD POSIBLE

La región fronteriza crece rápidamente en medio de los problemas flagrantes de México: pobreza, desempleo, subempleo altísimo, vivienda, educación, sistemas de agua potable, drenaje. En materia educativa, por ejemplo, se va del más extremo analfabetismo (20 por ciento) a la élite de la enseñanza superior (1.8 por ciento) y los diez o doce millones de la zona fronteriza se reparten en un promedio de seis personas por vivienda. Numéricamente, dominan los inmigrantes (la mitad de la población en Tijuana y el 34 por ciento en Mexicali). Gracias a ellos, a su fallida y patética "fiebre de oro" (el empleo en Estados Unidos), las ciudades se extienden y conquistan terregales y cerros, con esa anarquía disparatada que es vida y muerte de las poblaciones mexicanas, como derivando apoyo de la premura con que brotan casas de lodo o -en los casos privilegiados- con que la arquitectura "californiana" o "provenzal" establece su desvalido mimetismo. Sin molestarse por la perspectiva urbana, la frontera crece, admite cualquier variante, propicia cualquier copia, pregona desde su aspecto el daño que causan las murmuraciones de los vecinos. Desde los cerros, miles de "pollos" (los carentes de documentos, los *wet backs*, los espaldas mojadas) confluyen hacia cualquier cosa que alivie el desempleo.

La frontera mexicana se va haciendo por acumulación. De Sinaloa y Jalisco y Sonora y Oaxaca y Michoacán y Zacatecas y Durango llegan inmigrantes a quienes unifican las reglas del juego: la influencia del pragmatismo norteamericano, la concepción de la

ciudadanía como negocio, la tesis implícita de que el comercio no sólo construye la nacionalidad, es la nacionalidad. Si la influencia de Estados Unidos es universal, en la frontera se multiplica: es la mitología y la realidad de la producción en serie, la sacralización de la tecnología. De este contacto diario con el norteamericano, aprende el hombre de la frontera cuya disposición transita del desafío chovinista al regodeo con el "complejo de inferioridad", a la impotencia que deriva de saberse subdesarrollado.

El norteamericano deja de ser una abstracción: es un cliente. Su influencia es a la vez sobreimposición y decisión entrañable. Se veneran las atmósferas de la comodidad, del confort: se respetan los códigos valorativos; se nacionaliza la ideología capitalista. De la defensa de la cultura nacional se responsabiliza una población cuya burguesía y clases medias sólo anhelan el parecido fiel a sus modales norteamericanos y que, en el orden popular, carece de recursos, argumentos o estructuras culturales que le permitan ejercer una salvadora "mexicanidad". Dos grandes errores. Uno, enfrentar una autonomía mítica a un saqueo económico específico, llevado a cabo conjunta y/o separadamente con el imperialismo norteamericano y la burguesía nacional. El segundo: la capacidad de reconocer que en México, las masas han ido desistiendo de las tradiciones reconocidas y consagradas, para hacerse de las nuevas tradiciones, nacidas en y alimentadas por la industria cultural. En México la proporción de viviendas con radio y TV era de 29 por ciento, en las entidades fronterizas de 35 por ciento y en los municipios fronterizos de 46 por ciento (datos de 1975).

A lo que llamamos cultura de la frontera le ha tocado la suerte de las sociedades dependientes donde la

aparición de un nacionalismo se corresponde con la resignación ante el despojo. El concepto de identidad, tan importante para los chicanos, no posee mayor fuerza demostrable en la frontera mexicana por las crisis económicas, por el acaparamiento burgués de la nacionalidad y porque no existen todavía organizaciones que definan crítica y activamente líneas y patrimonios de la cultura nacional. Sin trabajo político la memoria histórica se vuelve la leyenda del resentimiento.

Ante la fuerza de las ciudades norteamericanas (el gozo arquitectónico del desarrollo, las presunciones democráticas, la opulencia que inflaciones, recesiones y debacles internacionales no alcanzan aún a mellar drásticamente), la identidad proclamada de las comunidades fronterizas suele desvanecerse, confinarse a lo declarativo o petrificarse, con brotes de chovinismo, orgullo local y pasión folclórica. Lo que facilita todavía más la infiltración cultural.

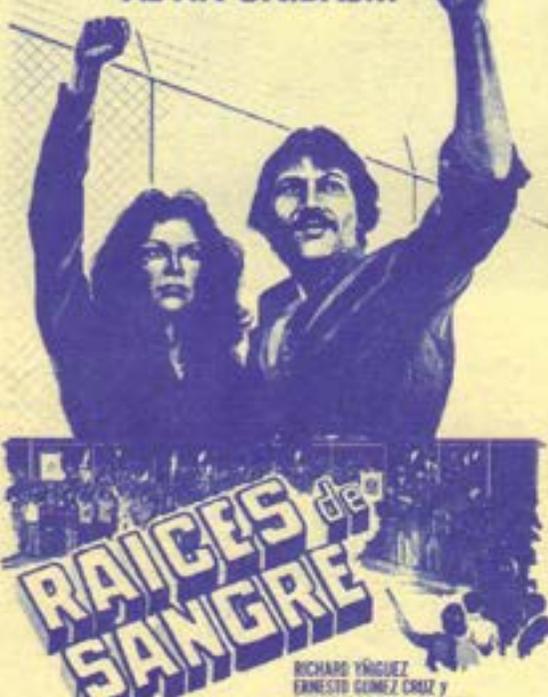
LOS CHOLOS: EL INTENTO DE CONTRACULTURA

UN nuevo fenómeno del norte y del noroeste del país: los grupos juveniles llamados cholos, palabra de origen enigmático que algunos derivan de *show low* (muéstrate lento). Los cholos son, para la policía, una plaga perseguible y sujeta a frecuentes e inmisericordes razzias, persecuciones que en vez de extinguirlos les han dado el aura prestigiosa de la clandestinidad.

Hay cholos en Tijuana, Mexicali, Culiacán y Ciudad Juárez. El origen es inequívoco: la imitación de los cholos californianos, de esta prolongación chicana de los pachucos, de quienes a principios de los cuarentas derivaron una ética de su estética personal, de quienes desafiaron a la sociedad que los excluía con ropa ostentosa, rupturas macromegálicas de la ropa, sacos y tirantes y valencianas. Es imposible pensar en los cholos sin remitirse a los pachucos y a su reto prontamente aplastado por razzias de marines y prohibiciones sociales. A los cholos de Estados Unidos esto ya no les sucederá. Son un subproducto (parte excentricidad, parte subversión de grupo, parte delincuente) de la nueva cultura emergente de los mexicano-norteamericanos que no permiten tan fácilmente atropellos sociales.

Los cholos tienen poco que ver con México y con Estados Unidos. Sin embargo, sus costumbres son imitativas y todavía vigoroso su sentido de la tradición. Son machistas. El peor insulto es la condición femenina. Si alguien dice: "You' ser chavala, man", el otro se sentirá agredido. Ser chavala es ser indefenso, carecer de las condiciones básicas para triunfar en la vida o

DOS GRANDES FUERZAS AL FIN UNIDAS..!



para, por lo menos, no ser aplastado por la ferocidad competitiva de estas ciudades que crecen vertiginosamente: Tijuana, con un millón de habitantes, Culiacán con 400 mil. Si uno ve la película chola por excelencia, *Noches de Bulevar*, entenderá mejor esta adoración por la uniformidad de la apariencia, por la vida compartida, por el cambio del ideal de la comuna que desaparece para dar de nuevo paso al ideal de la pandilla, del gang, de los representantes (y dueños) del barrio o de la pandilla.

En la frontera, el modo de vida de los cholos mexicanos, en números crecientes, representa para muchos una alternativa de primer orden, así las autoridades, las recadas y las admoniciones digan lo contrario. De nuevo el lugar común: para combatir a la cholada hace falta crear empleos y asegurar a diario los espacios democráticos de una sociedad.



FROM THE HALLS OF MOCTEZUMA

LA guerra del 47 es culminación y resumen de una primera etapa (de agresión, menosprecio y conquista) a lo largo de la cual en Estados Unidos, nación emergente, se construyen las imágenes que hacen falta para activar y perfeccionar una empresa de despojo. Las diferencias raciales, nacionales y religiosas se aprovechan en una perdurable campaña publicitaria: el mexicano es débil, carece de ambición y de verdadero orgullo nacional y se aquieta fácilmente con los consuelos de su fe fanática. La vehemencia imperialista se regodea insistiendo en exhibir la ineptitud de las autoridades mexicanas y aún antes de que se produzca, ya los norteamericanos consideran justa e inevitable la guerra: ¿qué mejor destino para esos territorios que sustraerse de la pereza, la cobardía, la voracidad económica y la ineficacia de los mexicanos?

Si algo demuestra la excelente investigación de Cecil Robinson, *Mexico and the Hispanic Southwest in American Literature* (The University of Arizona Press, 1977), es la calculada operación que desde Estados Unidos inventó y aún hoy sigue inventando -con fines más que redituables- a un país y una psicología nacional. Lector omnívoro, Robinson va de las novelas de principio del XIX a la literatura de hoy, indaga en poemas y folletines y reconstruye un panorama desbordado en profecías, terrores, amenazas y exaltaciones míticas y destinado al feroz rebajamiento del vecino pobre. Al unísono, la alta cultura y la popular de Norteamérica construyen a un mexicano que será, alternativa o simultáneamente, infeliz borracho o preñador infatigable, y que irá de la sombra polvosa y amedrentada que vaga en novelones llamados "Los

Gringos" o *The Time of the Gringo*, a las parodias del "Don Juan de Castañeda", pasando por los "Hijos de Sánchez" y "Speedy González".

Lo primero es el desprecio sistemático. Observen, insiste una abundante literatura, los restos de una grandeza, la arrogancia sometida que se tornó abyección. Prescott, gran divulgador de la Conquista, ve en el mexicano al "descendiente degenerado" de los aztecas: "Aquéllos familiarizados con los mexicanos de hoy tienen dificultades para entender cómo esta Nación fue alguna vez capaz de crear una cultura refinada." El propio Walt Whitman escribe, influido por la teoría del Destino Manifiesto:



¿Qué tiene que ver el México miserable e ineficaz, con su superstición, su burla de las libertades, su tiranía de los pocos sobre los muchos, qué tiene que ver con la gran misión de poblar el Nuevo Mundo con una raza noble? ¡Esa es nuestra tarea, cumplir esa encomienda!

La xenofobia al servicio de la expansión: el interés nacionalista de Estados Unidos ordena una visión del mexicano: cobarde, haragán, traidor, criatura del fandango, incapaz de un esfuerzo mental sostenido. En 1856, el escritor texano Jeremiah Clements da su versión de las causas del término racista "greaser" (grasiento):

A un norteamericano, cuya mala fortuna lo hizo permanecer una temporada en la ciudad de Matamoros, no le fue difícil establecer el origen del término "greaser", dado por los viejos texanos a los rancheros mexicanos y aplicado subsecuentemente a toda la nación. Calles angostas, lodosas, sucias, hirviendo de hombres, mujeres y niños igualmente sucios, casas sin pisos, construidas con lodo y paja, atmósferas caliginosas y enfermizas; todo integra una asamblea de incomodidades a cuyo lado el purgatorio de un católico ortodoxo es un lugar agradable. En México la gente parece grasosa, sus ropas son grasosas, sus perros son grasosos, sus casas son grasosas, por doquiera la grasa y la suciedad se dividen el dominio, y de allí que la singular exactitud del nombre "greaser" provocase su adopción universal por el ejército norteamericano.

Con abundancia documental, Robinson examina una mitificación degradante que, así conozca variantes, no cambia en lo fundamental. El mexicano es el eterno menor de edad, el jamás adulto, el ser irresponsable a causa de sus miedos, su haraganería orgánica, su sensualidad desparramada o su incapacidad de limpieza. ¿Qué tienen en común los vagabundos románticos de John Steinbeck, los gañanes de Tennessee Williams, las fuerzas primigenias de D. H. Lawrence, los torerillos impacientes de las atmósferas hemingwayanas, los paisajes alucinantes de Hart Crane, las ensoñaciones alucinógenas de Ken Kesey ("México es... el arco iris. México es... de madera")? Mediocres o excelentes, capaces o no de grandes intuiciones, estos escritores no dudan de uno de sus criterios formativos: el valor de México radica en la incontaminación y su tragedia deriva del primitivismo. Tal visión colonialista de un país salvaje y anterior al conocimiento se corresponde con la de algunos escritores mexicanos (cf. *La querrela de México*, de Martín Luis Guzmán).

Esta empresa de minimización y desprestigio ya no cesará así conozca variantes y disfrute de acomodos teatrales, cinematográficos, televisivos, literarios y publicitarios. Enumérense las miles de novelas con mexicanos medrosos, los benditos fritos que ornamentan bolsas de papas, el maleante Zapata fascinado ante un reloj Elgin, las decenas de películas cuyo centro temático es un norteamericano redentor. (Si Cristo hubiese sido *gunfighter* en México ni lo crucifican ni este país se pierde en una nube de polvo). Desde el siglo XIX, la cultura norteamericana ve en el mexicano un contraste útil y aprovechable.

DEL ESPÍRITU Y LA CIVILIZACIÓN:

"Y Pues Contáis con Todo. Falta una Cosa: ¡Dios!"

EN el México del XIX, una sociedad en pleno caos no logra (y en muchos casos no intenta) deshacerse de sus credulidades e intimidaciones coloniales. Apenas formalmente independiente, la élite mexicana se desespera o se resigna a una lenta recuperación psicológica y se atiene, en lo tocante a Estados Unidos, a las compensaciones legendarias: nosotros disponemos de Dios y la Virgen, los Bárbaros del Norte nunca lograrán hacerse de una cultura genuina, les falta tradición, carecen de esa pátina de



sensibilidad y decoro que es parte de nuestra herencia católica e hispánica, el protestantismo es la negación de la sensibilidad latina. La misión fundamental de estos mitos a la defensiva, enriquecidos o cambiados por las presunciones del nacionalismo de la oligarquía es posponer o eliminar las explicaciones críticas sobre los procesos de ambos países. En México, la cultura dominante usa con rapidez los mitos que ha inventado aceleradamente. Su pregonada posesión del Espíritu no sólo la resarce de pérdidas y arrinconamientos en el orden mundial; también, son otro más de los elementos inhibitorios que lo adornan frente a sus mayorías explotadas.

Norteamérica a lo largo del XIX y las primeras décadas del XX, no es sólo un peligro: es también emporio del aprovechamiento militar, escondite seguro y el imperio cuyo crecimiento magnífica y vuelve inocultable nuestra debilidad. Pero así los liberales y los revolucionarios se avituallan en Estados Unidos, nadie olvida la "herida del 47" ("fuimos débiles, y aún lo somos frente a su descarada rapacidad").

Para los tradicionalistas, si la fatalidad de México es la dependencia, que por lo menos en lo cultural no sea norteamericana la influencia. Luis González ha examinado el método seguido por el dictador Porfirio Díaz para combatir el todopoderoso contagio norteamericano: conscientemente, don Porfirio prefiere la tiranía de la cultura francesa y hace de lo gálico su utopía cultural. Es mejor afrancesarse que ceder en el último reducto ante una potencia que, lo admita o no Díaz, le marca el camino de la industrialización y lo obliga a acelerar las transformaciones del telégrafo y del ferrocarril.

A fines y principio de siglo, la expansión imperialista norteamericana actúa sobre Cuba, Filipinas y México. García Cantú reproduce una voraz proposición (de 1908) que formula Williams Jennings Bryan, candidato a la Presidencia, a quien Theodore Roosevelt derrota:

Antes de veinte años, Norteamérica se habrá tragado a México. La absorción de ese país por el nuestro es necesaria e inevitable, por razones tanto económicas como políticas. Se efectuará de una manera natural y pacífica y significará la perfección de nuestro redondeamiento nacional como no podía conseguirse por ningún otro medio.

Para empezar, la absorción de México ha comenzado ya en el sentido comercial y ha realizado vastos progresos... los disturbios políticos en México, que amenazan con una revolución, no dejarán de producir la intervención de los Estados Unidos, aunque sólo fuese para proteger nuestros vastos intereses en aquel país; y baste saber cuál de los dos pueblos es más débil para comprender que se seguirá la absorción de aquella república, cuyos veintisiete estados y tres territorios de la Unión así lo desearían.

La etapa armada de la Revolución Mexicana sorprende a una oligarquía y a ese "mundo civilizado" que ve de pronto masas violentas donde había dejado débiles acarreadores de materia prima. Relatos espeluznantes y fotos de rostros y actitudes amenazadoras. La prensa norteamericana antes y después del asalto de Villa a Columbus, finge terror, sataniza a los revolucionarios mexicanos ("bandidos primitivos") y apoya, en defensa de los intereses norteamericanos, la invasión de Veracruz y el fallido picnic punitivo de Pershing. El mensaje de las numerosas invasiones norteamericanas a México es nitido: no permitiremos desafíos porque ustedes no son una nación moderna sino un proveedor varío que sólo puede hablar a nombre del pasado.

Entre 1915-1930, las migraciones se multiplican y cunde una idea: Estados Unidos es lo más parecido a una tierra de promisión o, en otros casos, el lugar

a donde no llegan las consecuencias de las derrotas políticas. Las zonas fronterizas (y otros sitios como Chicago) se van poblando con mexicanos que trasladan costumbres, resentimientos, venganzas siempre pospuestas y asombros doblegados a una sociedad que de inmediato los inmoviliza en la base y las márgenes de la pirámide. A diferencia de los mexicanos de los territorios ocupados en el 47, a quienes se despojó de una nacionalidad en ciernes sin incorporarlos plenamente a otra, estos trasterrados de las décadas del diez y del veinte llevan consigo una suma de tradiciones coronadas por la frustración política. A semejanza de sus predecesores, fundan en el pleno sometimiento económico su relación cultural con Estados Unidos. Por décadas viven en una suerte de *no man's land* y de modo colectivo y por instinto de sobrevivencia se aferran a las tradiciones que en su lugar de origen van desapareciendo. De cualquier modo, el racismo y la explotación laboral no les permiten incorporarse o asimilarse plenamente a su nuevo hábitat. De aquí deriva en parte la actitud de los chicanos o mexicanos de Estados Unidos, hijos y nietos de los anteriores que promulgan como parte de su estrategia para relacionarse con lo que ya no es su pasado inmediato o su referencia automática, pero que sigue siendo el gran recurso de la persistencia en la opresión, esa cauda de mitos y realidades entremezclados donde figuran un idioma arcaico o arcaizante (la Virgen de Guadalupe, las fijaciones gastronómicas, las leyendas transfiguradas, las persistencias culturales y el modelo decimonónico de unidad familiar).



LOS "NUEVOS ESTREMECIMIENTOS" DE LO PRIMITIVO Y LOS MEDIOS MASIVOS

EL impacto y la vehemencia de la Revolución Mexicana y la arrogancia de nuestro nacionalismo cultural capturan en la década del veinte, la atención mundial sobre la obra de los muralistas, los empeños educativos y el pasado prehispánico. Deslumbran el ánimo y la voluntad de cambio en un país avocado siempre con horror condescendiente. De todas partes, pero especialmente de Norteamérica, acuden escritores, artistas y turistas que aceptan el aura del Renacimiento Mexicano. El momento es excepcional y casi irrepetible: luego, sólo obras y artistas individuales (Carlos Chávez, Rufino Tamayo, Octavio Paz, Juan Rufo, Carlos Fuentes, Luis Barragán, Francisco Toledo) captarán ese interés.

Vasconcelos, uno de los principales responsables de este Renacimiento, añadirá la interpretación ortodoxa: se impuso la admiración ante un país criollo, de tradiciones generosas que a diario se benefician de la salud del catolicismo. No necesariamente. Más bien, en ese continuo proceso colonialista que se sigue determinante de la atención sobre y las vivencias de nuestra cultura, se imponen las consideraciones sobre



la vitalidad y la fertilidad del **arma primitiva** (indígena y revolucionaria, prehispánica y mestiza). Lo que empieza siendo estupor ante una energía nacional, pronto es devoción casi exclusivamente turística que programa su estupefacción ante ruinas y monumentos prehispánicos o ante, digamos, el muralismo que funciona a modo de "ruinas atenienses" de lo que fue una revolución.

Por otra parte, la influencia norteamericana en el campo cultural se centra, desde su surgimiento en México, en los medios masivos de difusión. A fines del XIX, el periodismo moderno aparece en México imitando al norteamericano: el **reporter** desplaza al cronista, en la publicidad se eliminan los métodos artesanales, se inician las **interviews** y, ya a principios de siglo, se introducen las tiras cómicas y el **yellow journalism** o periodismo amarillista. Lo valioso de esta derivación o implantación de modelos se contrarresta ampliamente por la docilidad imitativa y masifica su impulso colonizado con el advenimiento de la radio.

Traducciones pasivas y serviles: desde sus inicios (en 1930), la XEW se propone no disjuntar del único modelo concebible: la radio norteamericana, con su idea de "programas para toda la familia", su derechización a ultranza, su promoción del individualismo competitivo y su negativa a ser vehículo de una cultura crítica. Con rapidez, y ante la indiferencia gubernamental, la iniciativa privada descubre estos nuevos medios, acata sin chistar el modelo norteamericano y en radio, discos y cine se apodera de la cultura popular consiguiendo la gran unificación nacional que la TV llevará a su implacable término. No sólo estamos ante actitudes miméticas: para existir plenamente esta industria de la conciencia requiere de una imitación que sólo nacionalice lo externo y respete lo demás: la estrategia general de tramas melodramáticas, de humorismo sin sentido del humor, de líneas melódicas, de atmósferas temáticas en apoyo de la familia y la pareja, de repertorio verbal para la femineidad desamparada, de cultivo programático de un machismo que, seguramente, le debe tanto a la RCA Victor a la XEW como a nuestra célebre y fatal idiosincracia. Esto no es anecdótico o banal. El impulso de la industria cultural es definitivo en un proceso de desnacionalización que tiene su primer éxito formal al inventarse una nacionalidad idílica (suavemente campirana) y que concluye en la actual visión del país como discoteque de segunda clase. Si el tema y el problema de la **modernización** (como quiera definirse) han sido definitivos en nuestro proceso social, son los medios masivos quienes le traducen a las masas el sentido y los alcances de esta modernización. En moldes de la mentalidad colonial se ha fraguado lo que burguesía y pequeña burguesía (y capas cada vez más amplias de las clases medias) entienden y practican como modernidad.

Allí radica en última instancia el lado cultural de la "norteamericanización" de México. El país no ha perdido ni se ha deshecho de sus raíces tradicionalistas, pero el criterio dominante identifica Norteamérica con modernidad y por Norteamérica se entiende no sólo el catálogo de adelantos tecnológicos y conquistas

culturales, sino el sistema de valores de una sociedad capitalista desarrollada.

Sentimientos encontrados: en los sectores ilustrados de México, la resistencia a los Estados Unidos (al imperialismo y a la vulgaridad del *american way of life*) se mezcla con una admiración creciente, por logros literarios, artísticos, científicos. En las mayorías un nacionalismo sostenido desde arriba con discursos y desde abajo con la falta de alternativas, constituye unos años el muro de contención a la vasta ofensiva ideológica. El gobierno mexicano desde la Segunda Guerra Mundial, descarta al nacionalismo como impulso extremo, pero lo mantiene en reserva tácticamente: Franklin Roosevelt pretende instalar bases norteamericanas en Baja California; las manifestaciones de protesta le permiten decir al presidente Ávila Camacho: "el pueblo mexicano se opone"



El gobierno norteamericano quiere hacer pasar la manipulación de los braceros como prueba de su generosidad y vasta paciencia ante el *wetback danger*. En la imaginación popular, el bracero se vuelve el pocho, el descastado, una entidad casi siempre ridícula que habla mal ambos idiomas y que nunca podrá acceder a ambas respetabilidades. Al ocurrir a principios de los cuarentas la violenta persecución a los pachuco en California (razzias, golpizas, intentos de linchamiento, procesos jurídicos amañados, etc.), casi nadie se da por enterado en México. Un grupo de estudiantes del D.F. irrumpe a la fuerza en la embajada norteamericana para protestar. Pero esta respuesta límite es excepcional. Lo común es la indiferencia ante los descastados, a quienes -en metáfora usual- se les acusa de canjear su patria por un plato de lentejas.

De modo correlativo, los norteamericanos inician *blietzkriegs* de penetración ideológica y policial que van de la campaña de la fiebre aftosa a la Operación Intercepción por un lado y otro, elaboran y difunden el anticomunismo que, producto de la guerra fría, se le ofrece a los mexicanos como barrera de la moral católica ante la disolución de las costumbres. Conviene recordarlo: el anticomunismo se infiltra en México masivamente no como defensa del capitalismo o de la propiedad privada, sino en elogio y defensa de la unidad familiar, de la fe de nuestros padres y de la tradición hispánica y criolla. Vuelta perfecta de la derecha: desde los cuarentas la defensa de Estados Unidos bárbaro es la consolidación del México tradicional.

LA "PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD"

¿EN qué momento un sector privilegiado de México transfirió sus lealtades, obsesiones, nociones y revisiones del *status*, modas culturales y visión del mundo y se adhirió al modelo de los Estados Unidos? En el instante en que el nacionalismo clásico gastó o melló su poder de movilización y se exhibió, en un sentido masivo, como mero instrumento de manipulación estatal. A la oligarquía este nacionalismo le resultó un lastre en el desenvolvimiento de su psicología social. Al sector ilustrado de las clases medias le obstaculizó en sus pretensiones universales. En el ámbito de las mayorías, el nacionalismo permanece como identidad de consolación, que se inicia en el sentimiento guadalupano y culmina en la autodepreciación (criterio evaluador). El desgaste de este nacionalismo en el lado mexicano de la frontera atenúa el shock cultural de los indocumentados pero, en lo básico, obstaculiza el desarrollo político del antimperialismo. En un ensayo reciente, Héctor Aguilar Camín

ha señalado la esencial disparidad de las dos sociedades, y cómo veinte o cuarenta años de intensa manipulación de los medios masivos no pueden borrar, así aquieten o casi domestiquen el sentimiento antimperialista de las mayorías. Estoy de acuerdo esencialmente con este punto de vista, pero creo también que el manejo exhaustivamente verbal de ese antimperialismo en la zona fronteriza lo ha debilitado o desviado. Ante todo, el antimperialismo genuino es una medida nacional de reivindicación económica, política y social; no autoriza el chovinismo o el imposible nacionalismo cultural. Funde, sí, una cultura nacional que necesita primero el apoyo y la recuperación de aquellos elementos devastados por la crisis. Hoy el antimperialismo en México tiene dos frentes primordiales: la batalla en defensa de los indocumentados

(a los que no sólo torturan, golpean y discriminan en Estados Unidos, también aquí) y el uso inteligente y nacionalista de los energéticos.

Pérdidas y ganancias: las obsesiones chovinistas y su "Como México no hay dos", han quedado atrás. Pero ahora, con el sostén de los medios masivos las reemplaza -y el peligro de esta creencia radica en la ausencia de alternativas- una versión de supermercado de Norteamérica, tierra de promisión, versión que se origina en las nociones dolidas y jodidas de México. Cada año, cada día, el desastre del campo y el festín del desempleo atraen a docenas de miles de trabajadores migratorios que, así regresen en una abundante proporción a México, se han desnacionalizado en el sentido de que se han sentido expulsados de su propio país. Tijuana es y no es ciudad de paso; es, sí, para muchísimos el fin de sus ilusiones nacionalistas. Patria es también la que nos da de comer. De allí lo inútil de moralizar a esos campesinos alucinados por el empleo.



Es preciso actualizar las respuestas ante Estados Unidos y el primer paso es examinar el desgaste del antimperialismo tradicional, a la caza de símbolos, externos (por lo común, en el campo de la moda) de la invasión colonial. El antimperialismo adquirirá hoy su pleno sentido si cesan las ilusiones de una imposible autonomía cultural (imposible para cualquier país del mundo). No tiene sentido insistir en fenómenos de temporada patriótica: crisis económicas, transnacionales, inflación, indocumentados, obligan a darle al antimperialismo una continuidad, una acción política diaria y un rigor que prescindan de sus características emocionales para volverlo método de conocimiento de la realidad mexicana. Ahora que se quiere fomentar el anticomunismo como respuesta guadalupana y derecho familiar, es preciso restituírle al antimperialismo su carácter de síntesis histórica, de respuesta insustituible, de ánimo colectivo que es programa cotidiano de acción.

El colonialismo se presenta bajo el aspecto doble de sociedad de consumo y de logros de clases que se hacen pasar como logros nacionales. (La sociedad de consumo, soviét internacional a que tenemos derecho.) Los logros de clase se quieren asumir, modestamente, como orgullo patrio. Más premiosamente que nunca se insiste, desde México, en la otra cara de la teoría del Destino Manifiesto: no podemos liberarnos nunca de la presencia de Estados Unidos, es la fuerza que a diario magnifica nuestra debilidad. Con el retraso consabido, las masas comparjen lo que las élites va han disfrutado: las sucesivas renovaciones del **american way of life**. No me refiero ni a influencias y asimilaciones culturales absolutamente necesarias ni a modas caprichosas y banales. El peligro no es la **contaminación** sino la desmovilización política disfrazada de madurez histórica, la indiferencia colectiva que despolitización y desinformación solidifican pasmosamente.

¿Qué visión distinta a la de un país pedestre y reblandecido le ofrecen nuestro cine y nuestra televisión a los mexicanos de Estados Unidos? ¿Quién contrarresta entre las clases populares la dictadura de telenovelas, fotonovelas, comics, canciones del desengaño, diarios deportivos, publicaciones de nota roja, analfabetismo funcional y falta institucional de opciones? México se enfrenta, a una etapa donde la falta de respuestas políticas a las necesidades nacionales se continúa y se fortalece en el acoso ideológico de los **mass-media** que ya no insisten (en Norteamérica) en el salvajismo, la barbarie o la crueldad innata del mexicano, sino en sus condiciones más atroces: el retraso mental por falta de alternativas y la fertilidad interminable. Cambian las comparaciones zoológicas: el mexicano deja de ser un cerdo en uso del machete para convertirse en el conejo más incontinente.

PROGRAMA DE PREVENCIÓN DE ABUSO SEXUAL DEL MENOR
ASOCIACIÓN CULTURAL RIO RITA, A.C.



OBJETIVO

Prevenir el abuso sexual de menores, de 7 a 12 años, a través de sesiones educativas a niños, padres de familia, maestros de escuelas primarias y responsables de casas hogar.

Los interesados, en apoyar nuestro programa, favor de ponerse en contacto a:

ASOCIACIÓN CULTURAL RIO RITA, AC
Programa de Prevención de Abuso Sexual de Menores.
Av Revolución 744 Centro Tijuana BC CP 22000
Tel (66) 859984

HUYE DEL DILUVIO RUTINARIO EN EL

ARCA DE NEON

...ROCK*JAZZ FUSION*MUSICA ETHICA*BLUES*REGGAE*NEW AGE...

TITAS*AGUARRIBU*FALKIN HEADS*BEYOND*JAVIER PALARINO*
ORQUESTA DE LAS NUBES*CAIFANES*SALIF*KEITAS*
WATER BOYS*SERU GIRI*PLEBE RUDE...

EMBARCATE TODOS LOS DOMINGOS

DE 9 A 10 PM EN
ESTEREO FRONTERA
102.5 FM

PROGRAMA PRODUCIDO POR:
ASOCIACION CULTURAL RIO RITA, A.C.
*CONDUCCION SELECCION Y GUIÓN:
OCTAVIO HERNANDEZ*

Patrocinado por
Central de Joyas-Colegio de la Frontera-France Culture Hotel
Plaza del Mar-Martin Zavala Medios y Servicios
Turísticos-Restaurante Charly Boy-Río Rita Bar-Restaurante

GALERIA



2 Diciembre

Las Diabluras de Paco de la Peña

16 Diciembre

Nueve Millones de Lápices para los niños de Nicaragua

17 Febrero

Bodas de Sangre / Fotografías de Lourdes Grobet

Marzo

Carlos Aguirre

Mayo

Felipe Covarrubias / 1er Aniversario Galería Río Rita.

TEATRO

Volver a Decir Star

de Ignacio Flores de la Lama, Edward Coward e Itiana Ruiz.

Dirección: Ignacio Flores de la Lama.



Rilke

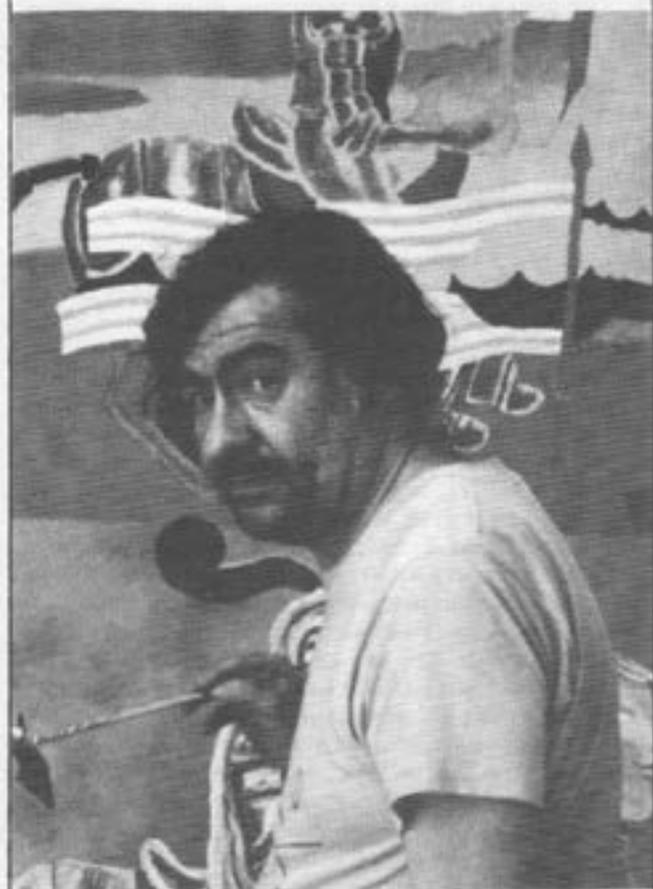
Montaje Poético Teatral

Dirección: Edward Coward

*Asociación Cultural Río Rita, AC
Av Revolución 744 Centro Tijuana BC*

Benjamín Serrano

LA HISTORIA OCULTA



"No creo haber sido el primer artista vanguardista mexicano. No fui el primero por la simple y sencilla razón de que la historia de México está llena de casos. Posada, Diego y otros, utilizaron para sus obras elementos de la tradición popular y artística de nuestro pueblo..."

A mediados de los años sesenta, cuando los artistas "pop" norteamericanos comenzaban a utilizar imágenes y objetos de la cultura popular de consumo, ya en México había alguien que les llevaba ventaja: el tijuaneño Benjamín Serrano. Incluso desde los años cincuenta, Serrano ya utilizaba avioncitos, boxeadores y muñecos en sus tragicómicos ensamblajes. La visión populista y picaresca de Serrano, en México puede remontarse a los principios de la artesanía lúdica, de la caricatura política, del altar casero y de los juguetes populares. A fines de los años sesenta Serrano ya figuraba en catálogos internacionales, y su obra se cotizaba mundialmente.

Como ha sucedido con muchos otros, un buen día Serrano simplemente se esfumó, y sus admiradores y coleccionistas quedaron perplejos. A partir de entonces, la "historia oculta" de Serrano estuvo rodeada por un cúmulo de especulaciones y chismes: "Creo que anda en Europa", "dicen que está muy enfermo en un hospital", "que anda de mesero del otro lado", "que lo vieron en la cárcel", etc. Lo cierto es

que la realidad contenía una buena dosis de todos estos chismes.

En el verano de 1984, Benjamín Serrano es literalmente "rescatado" por sus amigos, de una clínica en Tijuana, y es incorporado al equipo de trabajo de la Casa de la Cultura. Ahí, se le provee de un estudio, de pintura, de bastidores y tela cruda, y así comienza para él, y para el arte fronterizo, una segunda época.

Posteriormente, Serrano exhibió en la Casa de la Cultura de Tijuana (una muestra individual intitulada "La Malinche y su Gran Equipo de Mantenimiento", en el Centro Cultural Tijuana (como parte de la colectiva "Hecho en Tijuana"), y en el Centro Cultural de la Raza, San Diego (como parte de la exhibición antológica "Made in Aztlán").

A continuación presentamos, por primera ocasión, "la historia oculta" de Serrano, contada por él mismo. Su versión, irreverente y antiintelectual, expresada en su uso del lenguaje vernáculo, es tan inherente a sus conceptos del arte y del oficio artístico.





Lady Godiva Benjamin Serrano

Yo prefiero que me hagas preguntas, para empezar a agarrar la onda, porque no me siento preparado para... Te puedo contar mi vida y cómo empezó la cuestión del arte. Cuando yo tenía como 14 años, me dio un ataque en la columna vertebral... Yo de chico dibujaba mucho, pero cosas de la escuela. Les llevaba a enseñar mi trabajo porque les gustaba mucho allá en Los Angeles. Vivía en el barrio mexicano... ¿cómo se llamaba?... "Maravilla", era peligrosísimo. Ahí estaban todos los pachucos de la época.

¿Esto en qué época fue?

Pues desde que nací en el 39. Yo nací en Tijuana, mi papá era músico. Entonces tenía que trabajar en Hollywood, y en aquel tiempo, la traían con los mexicanos, porque era la guerra del 39.

O sea que, ¿tu niñez la pasaste entre Tijuana y Los Angeles?

Estuve en Los Angeles, hasta que se terminó la guerra. Yo no sabía español. Mi mamá me hablaba, pero yo no le entendía, porque yo... acudía a la escuela americana. Entonces tuve que aprender español otra vez. Luego se me olvidó el inglés, ya cuando estaba joven, "teen ager". Entré en una escuela americana para que aprendiera inglés otra vez. Aparte, cuando me dio ese ataque, fue una cosa que me sacaban líquido de la espina dorsal, y me metieron al hospital en S.L., y mi papá, para que no me aburriera, me llevó una pintura de numeritos, de esas de la número 1, rojo; número 2, amarillo; etc. Lo pinté y hubo una exposición en la Cámara de Comercio. Lo metí y gané el primer lugar.

¿Qué edad tenías?

Como 14, y mi papá estaba tan orgulloso que me dijo: vete a Guadalajara a estudiar pintura. Duré dos años ahí, y después me fui a San Carlos 4 años, y pues no aprendí gran cosa, más que la técnica. Salí

de ahí manito, queriendo saber qué está pasando en Europa y en Estados Unidos.

Tenía un amigo que era de mucho talento. Está en la cárcel ahora. El idiota se metió en la droga porque no la hizo como artista, y luego era muy ligador y eso, y empezó a colarse con las gringas y en esto y lo otro y lo agarraron, lo pescaron. Pero tenía mucho talento como filósofo. O sea un cuate muy leido, muy capaz, muy joven. Nos fuimos. Íbamos a hacerla de Gauguin, y nos fuimos a Cozumel. En aquel tiempo, nos aburríamos a muerte porque vivíamos en el faro.

¿En el faro de Cozumel?

Sí. Porque el papá de este muchacho había sido maestro de la marina. Era capitán de barco y nos dijo: "En mi casa hay mucha familia. Mejor quédense en el faro". Pero no dormíamos porque el faro daba vueltas... y como estaba todo oxidado, enmohecido, rechinaba horriblemente. Era un relajó. Encontramos en una cantina a un americano que andaba buscando tripulantes. Yo no sabía nada y a la media hora que salimos en el yate, era un yate de velas, yo grité que no sabía nada de barcos. Entonces, estaba que me quería echar al agua el capitán, y yo, como a la media hora, todo vomitando, yo que según esto sabía todo de navegación. Nos agarró una tempestad allá cerca de Honduras. Era mi turno. Como a las 4 de la mañana, vi una ola que venía como una montaña... y me agarró por atrás y ¡pum!...

Se fueron las 2 velas y nada más quedó la vela de enfrente. Era un yate grande. Entonces el capitán salió corriendo. Estaban dormidos todos y el barco ¡bum! ¡bum!, y que me dice "¡súbete allá arriba a desconectar las velas que quedaron flotando!"

Me subí a la mitad de las velas, así, y el barco... ¡Ves cerquita la muerte mano! Es muy fácil caerte... yo creo que las uñas penetraron el asta y me desmayé. Amanecí como a los 3 días. Llegamos a una isla que se llama Rotán, en la bahía de Honduras y me dejaron ahí. Yo no tenía dinero, pero me dejaron con una caja de ron.

Me llevaba mucho con los nativos y comía muchos plátanos. Me daban un licor que se llamaba guaro, a veces caldo de huesos con verduras, calabazas o cosas así. Entonces me vine de "raite" para México pero no me dejaban pasar por la frontera, porque me vine al revés: En lugar de venirme para acá, me fui para atrás, para El Salvador. Me metieron en prisión porque creyeron que era cubano, pues no traía ni pasaporte ni nada. Como jugaba yo dominó con el sargento, me dijo: "le voy a dar chance de que se largue, porque aquí no hay nadie y les vale madre". Y me largué.

¿En qué año aproximadamente fue esto?

Fue en el '60 o en el '61. Algo así.

En esos días, ¿qué cosas eran las que te desagradaban de México?

Muchas cosas. Había mucha represión en aquel entonces. Todavía la hay pero... mi padre me dijo "¿sabes qué? Te voy a ayudar para que te vayas a París, para que estudies bien, digo, ya que tienes tantas ganas de conocer, porque aquí no vas a hacer nada". Y me estuve en París 3 años.

¿Cuántos años tenías cuando llegaste a París?

Pues 21 ó 22, algo así, y empecé. Los primeros días no sabía nada de París, y me metí a ver una exposición en el Grand Palais. En esa exposición estaban todos, todos los Picassos, los Giacometti, los Miró, todo lo que te puedas imaginar. Una exposición muy grande, muy bonita. Había una escultura de un holandés, Mark Bruce y...

Te prendió la onda, ¿no?

Sí, hijo de la fregada, y en esos días yo andaba buscando un apartamento, porque ya no podía estar en el hotel, bastante caro... Iba caminando. Me perdí en un barrio. Me metí en un bar y vi una mesa con mucha gente, muy interesante, una mesa redonda, así. Estaban todos platicando. Estaban hablando inglés, y yo me quedé parado así en el bar, pero estaba la mesa enseguida. Entonces le pregunté a uno de los americanos, si no sabía dónde había unos apartamentos "ah, pues sí, cómo no, ahorita vamos a buscar, pero siéntese, échese una cerveza". Ah no, estaban tomando anís, y entonces yo le pregunté ¿son ustedes turistas? "No -alguien contestó-. Yo soy escultor y él es escultor, y él es pintor y el otro es poeta." Entonces en el grupo me sentí a todo dar. Uno de ellos era Bruce. Ahí lo conocí. Entonces le caí a todo dar al cuate, y me empezó a presentar mucha gente, casi todos los artistas modernos que había entonces en París, me los presentó él.

¿Qué artistas conociste?

Eran muchos, estaban el español Claudio Ralmoneda, Fernando Ledín, Mark Bruce, Klaus Martin Engelman. Eran los buenos de la época. ¿Quién más? Francisco Toledo. Ese es el más chingón de todos. Ahí encontré a Gironella y a toda una bola de cuates.

Además de Toledo y Gironella ¿quién más había de México en esa época?

Estaba ése que se murió hace poco, ¿cómo se llama?... Francisco Corzas. No me acuerdo bien de mucha gente que conocí, pero era la que siempre andaba en grupo. Luego me fui a vivir al mismo departamento en el que estaba Toledo; Toledo, pues, era el maestro.

Nos la pasamos suave. Pagaba 1.60 dólares al día en el hotel. Ahorita ni... bueno, también pinche hotel, estaba pa' casa de la madre. Te daba miedo entrar, pero era bonito porque era como una película antigua de Modigliani. Pues después de ahí, me vine a Tijuana y me casé con una pintora francesa.

Y ¿por qué regresaban a Tijuana? Te gustaba Tijuana, ¿no?

No... es que...

Era tu base. Aquí estaba tu gente.

Pues aquí estaba mi familia, los extrañaba y...

Aquí tenía una novia que era Mary Moore de la galería de aquí de La Jolla (cerró hace como unos diez años). Ella me ayudó mucho mano. Me vendía todo lo que hiciera, y entonces empecé a exhibir por todos lados.

Como ¿por ejemplo?

En Tucson, en Albuquerque, Santa Fe, en El Paso, Texas; en Siracuse, en el Heberson Museum, en Santa Bárbara, en Los Angeles, aquí en La Jolla, en San Diego.

¿Cuáles son algunas de tus ideas sobre la creación?

Bueno yo siempre fui muy solitario, en cierto sentido. En mi vida y en mi modo de expresarme, siempre creí que las influencias eran buenas; pero que no era necesario quedarse en ellas; no decir que hay el "Pop Art" y ya todo el mundo al "Pop Art". Que hay el arte abstracto, y el arte abstracto: por acá; que hay el arte del realismo socialista y ya todo... No. Yo siempre creí que el artista es individual, completamente, y que tiene que ser solitario como todos los grandes artistas. Cuando viajaba por México, en las cosas artesanales, empecé a darme cuenta de que la pintura no me llenaba, y me acordé que cuando yo era muy chamaco, le hacía al aeromodelismo, los avioncitos y todas esas cosas, y me gustó mucho. Fue una cuestión de años. Entonces, cuando estaba pintando, vi que la estructura del aeromodelismo la podía utilizar para las estructuras de mi estructura... Pero haciéndolas grandes, y con el mundo surrealista, religioso, folclorista y moderno. ¿Eso era revolución! Ahora hay muchos artistas que hacen ese tipo de tallas, en ese tipo surrealista, pero cuando yo exhibí todo mundo decía: "bueno este cuate qué vanguardista". No fui el primero, porque la historia de México está llena de casos. Posada, Diego, y todos esos cuates, digo, usaban la cosa popular. Y hay muchos artistas como Antonio Ruiz, que nadie conoce.

Pero en tercera dimensión. En objetos. Tú fuiste primero.

No, sí, yo fui el primero, claro. Sí, pero me costó mucho trabajo entrar en esa actividad. Y es que una vez me fui a Oaxaca. Me fui a vivir a un lugar que se llama Mitla, y en Mitla encontré una madera que se llama zaponcle. Es una madera que nace cerca de los ríos y es muy blanda.

Entonces yo como soy pintor, me di cuenta qué quería hacer, y ya no es una tela, sino que quería tener formas para poder manejarlas como si fuera una estructura de otras dimensiones. Y la madera se prestó mucho porque era suave, con una navaja la cortaba y todo. Hice una estructura en ensambles. Está en Washington. Empecé a darme cuenta que me daba mucho más que la pintura y la tela.

¿Cómo le llamabas a ese tipo de obra? ¿Construcciones, objetos, esculturas?

Escultura. Nunca quise limitarme a una tendencia... Toledo vio la obra cuando fue a visitarme en Mitla, y le fascinó. Él me dijo "quédate en México cuate, aquí la puedes hacer muy bien..." No. Yo quise irme.

"Yo creo que la frontera está despertando, digo, la gente que ha llegado aquí lo ha hecho por la oportunidad que les ofrece la frontera. A mí, Tijuana me abrió los ojos desde hace muchos años. Mi esposa llegó aquí pintando de manera muy abstracta y de repente comenzó a agarrar la onda de lo que era México..."

¿Existen diferencias entre tus ideas artísticas y filosóficas de ahora y las que tenías antes?

Son las mismas. Lo que se va es la fuerza, la juventud. A mi edad ya corrí bastante como para saber que cada quien tiene su propia filosofía. Cada filósofo ha tenido su propia filosofía. Digo, ¿quién podría

enseñarle a Platón más que la experiencia de su vida?... "El oficio de pintar es muy filosófico", sino que ya lo es. El puro hecho de que te expreses honradamente y de que no estés pensando en la vanidad de querer hacer dinero para tener esto y lo otro, eso es lo que te libera. Yo siempre he querido tener esto y lo otro, eso es lo que te libera. Yo siempre he querido tener dinero pero no por mi arte. Más bien, alguna vieja rica que me mantenga para yo hacer mi trabajo libre. Pero eso de querer hacer trabajo nomás para vender y vender, no lo veo correcto.

Ahorita está surgiendo todo un movimiento que utiliza a la frontera como fuente de inspiración, como el lugar en el que se encuentran la cultura popular mexicana con toda su carga folclórica y religiosa, y las imágenes del consumismo anglosajón. Sin embargo, esto no es nada nuevo. Tú ya lo hacías hace 15 años. ¿Estabas consciente de ello?

Sucedía. Digo, el contexto de la ciudad me influía de una manera natural. Yo siempre me he expresado libremente. Decir, ahora está el "pop art" y ponerse a hacer "pop art," o ahora está este movimiento equis y participar en él, para mí es algo muy natural.

¿Qué fuentes de inspiración reconoces a lo largo de tu vida, además del folclor mexicano y de algunos artistas que conociste en Europa?

Pues hubo artistas de otras épocas que me influyeron más. Creo haber leído bastante la Historia del arte de Pijuan y Cosío, que no nomás era de pintura y escultura, sino que incluía joyería, tazas, cerámicas, etc. No puedes creer que haya tanto arte. Y luego también me influyeron las visitas a las iglesias, a los castillos de Europa. Las iglesias en España y México, Tonanzintla, por ejemplo. Son cosas que no puedes olvidar.

Los íconos religiosos que has utilizado en tu obra, ¿los usas de manera devocional o satírica?

Hay mucha sátira. Son conceptos completamente formados por la represión social.

¿Cómo ha sido tu relación con la crítica?

Muy buena. A veces me echaba este Wilson de Los Angeles Times. Me echaba divertidísimo. Me cala ro' bien. Pero la mejor crítica que recibí fue la de Alfred Frankenstein del San Francisco Chronicle que dijo: "Serrano is the greatest artist that came from Mexico since the times of Moctezuma", o algo por el estilo.

¿Tú crees que tu obra haya tenido más impacto en Estados Unidos que en México?

En México he exhibido muy poco. En Puerto Vallarta,



en Tijuana y en la capital. Pero el ambiente en México es muy snob.

Cuando yo viví en la ciudad de México, había 3 ó 4 galerías. Ahora hay como 100. Dice un pintor amigo mío que se vende muy bien, con todo y que hay crisis económica. Es que en México nomás hay o mucha pobreza o mucha riqueza, y la mediocridad está en el medio. Los que tienen más problemas son los comerciantes pequeños, que son los que pagan y pagan impuestos. El rico es el político, el traficante, el hotelero. Estos señores sí que compran.

Por lo pronto, yo no quiero exhibir en la ciudad de México, hasta dentro de uno o dos años, pero exposición en grande, en museo. No, si Toledo me dijo, "donde tú quieras, manito, en Bellas Artes, en el Tamayo". Todo a su tiempo. En México me conocen por referencias, pero no por el trabajo, porque no he llevado mucho. Para poner una exhibición, como he vendido todo, me tomaría por lo menos unos dos años para tener unas 30 piezas.

Y qué me dices de los viejos coleccionistas de tu obra. ¿Que no la prestarían?

Muchos no, porque resulta que cuando tuve la exposición en Aspen, llevé como 35 obras prestadas de diferentes coleccionistas, y yo, pues, no sé manejar muy bien. Entonces era ir nomás a recogerlas en troque y llevarlas a la galería, pero fíjate nomás, era yo solo manejando y un puto perro enseguida de mí. Estaba nevando, y luego las carreteras en Colorado, por la sierra, pues son peligrosas. Tuve un accidente. Se atravesaron unos corderos. Me salí del camino, y se rompieron casi la mayoría de las esculturas: por eso nadie me las quería prestar después.

¿Cuántas esculturas se rompieron?

La mayoría. Como unas 20. Y me estuve como 6 meses tratando de repararlas y, pues, quedé mal con los coleccionistas. Cuando tuve la exposición en San Francisco, les volví a pedir prestada mi obra y unos dijeron "no, porque todavía están raspadas". Entonces me puse a chambear mucho para llenar el espacio del museo. Puta, es un museo gigantesco. Cuando lo vi dije: "¡hijo mano!" Pero como en un año ya tenía unas 20 esculturas. Me llevé como a 5 muchachos que me ayudaron a cortar y lijar. Yo nomás les diseñaba y "haz esto y talla lo otro", y así se pudo hacer.

¿Recuerdas algún incidente durante la inauguración de dicha exhibición?

Éramos como 8 los que íbamos a la exposición en San Francisco. Llegamos media hora antes de que abriera la exposición y estábamos todos barbones, todos dados al catre. Teníamos meses de estar chambeando sin dormir, pisteano todo el día. Le dije al director: "oiga, estamos todos sin rasurar", y él

me dijo, "mira, le voy a decir a la secretaria. Al cabo ella vive aquí cerquita, para que se vayan a bañar a su casa. Ella les va a tener todo preparado, las toallas, etc." Nos fuimos corriendo. La casa estaba cruzando el Golden Gate Park. Llegamos, tocamos y nos abrió una viejita. Entonces le dijimos: "venimos del museo y tenemos que bañarnos". "Pasen", y salimos corriendo todos al museo. Al día siguiente, la secretaria nos preguntó, "¿por qué no fueron a bañarse a la casa?, y le respondí: "claro que fuimos". Ella nos respondió: "no, si los estuvo esperando mi hija", y ahí fue cuando nos dimos cuenta de que nos habíamos metido a la casa equivocada.

¿Cómo ves el ambiente de Tijuana como un lugar para crear, para hacer pintura y escultura?

Se me hace muy positivo, pero a mí no me gusta. Después de haber vivido en lugares hermosos, Tijuana no me gusta, pero es excitante la energía que hay. Hay gente de todo México, y luego está el turismo. Estamos en seguida del país más poderoso del mundo, y toda esa influencia se te mete en la cabeza. O sea que no existe ninguna razón para que aquí no haya grandes artistas.

Yo creo que la frontera está despertando, digo, la gente que ha llegado aquí, lo ha hecho por la oportunidad que les ofrece la frontera. O sea que, el que sabe hacerla, pues, la hace bien. A mí Tijuana me abrió los ojos desde hace muchos años. Mi esposa, por ejemplo (la pintora Daniela Gallois), llegó aquí pintando de manera muy abstracta y de repente comenzó a agarrar la onda de México, y ahora no la sacas de aquí ni a patadas. Es francesa.

"Yo siempre creí que el artista es fundamentalmente individualista y que tiene que ser solitario como los grandes artistas. En cierto sentido eso se traduce en la forma en la que me expreso y como vivo..."

De todos los lugares donde has vivido, ¿qué lugar te ha sentado mejor?

París, definitivamente. Mira, viví mucho tiempo en Holanda, en el sur de Francia, en Alemania y en España. Estos países son muy hermosos, más Holanda que es muy socialista, un socialismo democrático, pero la gente es muy triste y chupa mucho. Es buena la gente, pero es triste el ambiente. Y en París no. Es otra cosa, una ciudad muy completa. Es mi ciudad.

Si ahorita tuvieras la oportunidad de hacer lo que se te pega la gana, ¿qué harías?

No sé. Quiero irme a un lugar que se llama Salvador en Bahía, Brasil. Es un centro popular folclórico y musical. Dicen que está mejor que cualquier parte del mundo. Un amigo que se fue para allá, me dijo que es cosa de surrealistas, que hacen música con todo, y que hay mucho pintor de esos primitivos. Me gustaría darme una vuelta. Dicen que es una cosa tan honrada, tan simple, que no tiene nada que ver con las grandes ciudades que se sienten "centros culturales".

¿Crees que de tanto viajar te hayas vuelto más "mexicano"?

Quizás. Ya ves Toledo. Él fue a París y no lo influyó nada francés. Al contrario, se vino más identificado con su país, más mexicano y juichiteca. Hasta Tamayo le tenía miedo. Cuando llegaba Toledo a su casa, inmediatamente volteaba sus cuadros para que Toledo no viera los cochineros que estaba haciendo.

Además de Toledo, ¿qué otros pintores mexicanos admiras?

Alejandro Colunga. Él es de Guadalajara, pintorazo. Yo creo que él y Toledo son los que se la llevan. Otro es Zalatiel, un gran pintor también, y está Massiel. Estuvimos en San Carlos juntos.

¿Qué me dices de los pintores norteamericanos?

Pues en Estados Unidos hay muchos que me gustan y hay otros que me caen de a madre. Tuve una exposición con Rauschenberg. ¡Qué sangrón, pesado y malo! Nunca me gustó su pintura. Estuvimos los 2 en la misma galería en Aspen. Nos pidieron que diéramos unas conferencias. A mí me dieron 160 dólares por las conferencias.

No pues, en Estados Unidos hay muchos artistas que me gustan. Están Oldenberg, Fritz Older y Andy Warhol. Nueva York es un centro de arte muy...

¿Has estado en Nueva York?

Sí, pero me la pasé mal, porque andaba buscando trabajo para quedarme y no lo encontré. Me quedé en el Hotel Chelsea, que era de Warhol.

¿Lees muchas revistas de arte?

Antes era yo muy aficionado a comprar revistas y saber qué estaba pasando, pero me afectaba mucho la influencia de los artistas. Te dejan un hueco en la cabeza. Cuando estás solo, nomás debes pensar en tu energía y en tus propias capacidades. Como te dije, la mejor influencia que tuve fue la cosa popular

folclórica. Con eso para mí era más que suficiente. El trabajo que se hace en los pueblitos es más trascendental que la obra contemporánea de galería. Yo nunca quise meterme en eso. No quería dejarme influir. Por eso mi obra salió muy original.

Voy a empezar otra vez a leer revistas, porque es bueno saber qué chingados se está haciendo. Lo que está muy bonito en Estados Unidos es la nueva arquitectura. Qué fregonada están haciendo estos cuates. Pero me da miedo. Es que es brutal de proporciones... (pausa prolongada).

¿Qué edad tienes?

Cuarenta y seis. Todavía me quedan muchos años de trabajo, y ya es tiempo de que se me quite esta locura de la bohemia.



Esta entrevista realizada por Guillermo Gómez-Peña para *La Opinión* de Los Angeles, se publica en nuestra revista como un homenaje a Benjamín Serrano (1939-1988), pintor tijuanense recientemente fallecido, cuya obra y trayectoria artística son un positivo orgullo para la cultura regional.

EL FUNDAMENTO DE UNA DISIDENCIA: DEL IDEAL ARCAICO AL VERSO CONTINGENTE

(Sobre la Poesía de José Javier Villarreal)

Son el abandono, la rapiña y la usura
el platillo fuerte en esta mesa.

J.J.V.

EN uno de sus artículos de crítica, Ramón López Velarde hablaba del advenimiento de una nueva estética que estaría libre de los dictados del mundo exterior, y que, obedeciendo a la curvatura propia del tiempo del poeta, habría de articularse en un verso que él llamó **contingente**. ¿Un tiempo del poeta? Habría que decir mejor sus tiempos múltiples y siempre sesgados de la historia. Esta heterogeneidad última del poeta, en la que se cifraría el blason de su autenticidad en tanto escritor, y que le permite construir un territorio no dominado por los valores de la existencia gregaria, cristaliza en el relativismo de un verso que se vuelve impredecible, indeterminable, y que no obedece a otra ley que la de su propia respiración.

No es esta evocación de López Velarde un gesto arbitrario. Como uno de los fundadores de nuestra modernidad literaria, algunos de los textos de López Velarde siguen ejerciendo un saludable influjo entre nuestros jóvenes escritores. La idea de un **verso contingente**, podría decirse, sintetiza una manera de entender el trabajo poético que sigue siendo válida en nuestros días. Como permanece dentro de nuestro horizonte, del mismo modo, el trenzado específico que une en un mismo texto la historia familiar y la historia trascendental, los motivos externos, costumbris-

tas, fieles a las peculiaridades de lo exterior, y el sentido íntimo, irreductible, que aporta el espíritu del poeta en su afán por apartarse de la **prosa** del mundo. Es lo propio de este espíritu, como se sabe, evitar la pesadumbre de la Historia, a la que se identifica con la caída y la degradación, y evocar en cambio los acontecimientos de la "pequeña historia", de la historia minúscula, en la que los paisajes familiares y los paisajes secretos de la subjetividad habrán de convivir libres de los imperativos de la heteronomía mundana. "El viejo pozo", uno de los poemas más representativos de López Velarde, ilustra esta oscilación en la que el rechazo a la intrusión de la historia con mayúscula que en este caso es sinónimo de saqueo, se equilibra con la representación de una historia familiar que habrá de ser el marco para que se articule la historia invisible, la trascendental, la de las emociones del poeta, la de sus sueños de consumación y de abismo. "El viejo pozo", en efecto, es "un compendio de ilusión y de históricas pequeñeces." Pero es también la gran boca, la boca tirana, el gran abismo en que el poeta quisiera convertirse para que en él se despeñara la estrella ideal, la más atesorada, la que acaricia transido de imposibles lo que hay de más auténtico en su subjetividad.

El libro de José Javier Villarreal, *Mar del norte*¹, es un ejemplo de la vigencia del modelo que acabo de describir. Un modelo indeterminista en cuanto a la cadencia, aunque dramático en la selección de los temas. Si bien hace mucho que dejaron de existir los Gargantúas del verso contra los que despotricaba López Velarde, no es menos cierto que ahora los peligros de la poetización tienen que ver con los estereotipos, con el agotamiento de las potencias creadoras y con la experimentación carente de contenidos. Ante el insulso regodeo en el acabamiento del impulso poético, que paradójicamente alienta en algunas de las tentativas recientes de poetas establecidos, ante la experimentación a menudo desprovista de sustancia que conocemos por los delirios de los discursivistas, ante el inane recaer en las facilidades de un bucolismo que todo lo apuesta en favor de la inmediatez del efecto estético, al que le bastaría con trasponer la belleza cosificada de la naturaleza para obtener sus resultados más altos, libros como el de José Javier Villarreal abren una ventana de refrescantes perspectivas. Su verso, contingente como lo quería López Velarde, no intenta responder sino a las alteraciones de su tiempo interior; frente a la gran historia, a la que recusa, responde con la atención a las históricas pequeñeces de las que hablaba el bardo zacatecano. Por supuesto, sin ningún ánimo restauracionista. Soy yo el que ha traído a cuento a López Velarde. Aunque es evidente que Villarreal lo conoce bien, las huellas visibles en su libro remiten a Ezra Pound, a Elizabeth Bishop, a W. B. Yeats, a Auden, a los trovadores medievales y a algunos maestros del Siglo de Oro español.

Ajeno a toda grandilocuencia, atento a las mínimas victorias que a veces se esconden tras la apariencia del fracaso, Villarreal toma de Pound la recusación global del reino de la usura que ha instaurado el capitalismo, así como el gesto épico con el que se sobrepone a las limitaciones de la existencia común. Su libro, dividido en dos grandes partes, va de menos a más. Los primeros poemas, podría decirse, disimulan el extremo rigor con el que ha sido tramado el volumen. Parecen pertenecer, por la inmediatez de sus referencias geográficas, al orbe de un exteriorismo al que el escritor trataría de insuflarle una vibración anímica, sin que se sepa bien para dónde tira ese impulso. En la "Elegía frente al mar", por ejemplo, se encuentran estas líneas:

**En esta casa de cuartos vacíos
donde las palomas son apenas un recuerdo
contemplo el cadáver de mis días,
la ruina polvorienta de mis sueños.**



La vacuidad y la ruina. Esto es: los lugares comunes, sin otra chispa particular. En "Tijuana", sabemos que: "Esta ciudad se levanta sobre el sudor y los sueños de nuestros padres, / sobre el cuerpo violado de la muchacha y la mano siempre dispuesta del asesino." En vano trataremos de ubicar la referencia intrasferible. El que busque detalle y verdad tendrá que decepcionarse. Tijuana, la ciudad, se desdibuja en el último aletazo, que era también nuestra última esperanza de encontrar concreción: "Es la mujer que pasó sin verte, la que no te recuerda, / esa que constantemente disfrayas, pero a quien siempre le escribes tus versos". Acáso la interioridad es demasiado interior. El paisaje se desdibuja, se vuelve un estado de ánimo, como el mar de "Canción de noviembre." Cito dos de sus líneas para indicar este grado de interiorización: "El mar entonces es una furia que se desparrama, / un golpe bajo a mitad de la madrugada..."

Más que el paisaje en sí, a pesar a veces de la pura dotación de los títulos (como en el poema "Rosarito-Tijuana"), destaca la silueta de unos jóvenes heridos por la rabia del mundo en que viven: "Los muchachos toda la noche, frente al mar, jugaron a ser naufragos, / ángeles castrados por la rabia de sus padres". Ahí se impone, de nuevo, la ciudad interior, a la vez que se anuncian los primeros rasgos de una épica subjetivizada que más tarde será el emblema de la disidencia del poeta frente a la sociedad: "Durante la noche construimos ciudades inmensas, / castillos derruidos por el llanto de la mañana, / fuimos los guerreros, los hombres altos de la noche."

Cadencia y decadencia. El verso contingente parece existir sólo para que se materialice un estado de yecto, una caída del hombre que prefigura el derrotismo y sin embargo termina resistiéndolo. Esto no es todavía enteramente claro en esta parte del libro. El sujeto poético ha contemplado la danza de los muertos. Ha escuchado el canto de las sirenas y su "infinita tristeza". Ha visto crecer el mar encabronado que se le escapa de las manos. Ha odiado hasta la última parte de su cuerpo y sabe de "el hambre, el dolor que nos abre los ojos buscando el cielo." ¿Se trata acaso de la cuota de usura poética que hay que pagar para iniciar una poetización más auténtica? Al rasgar sus vestiduras y contar, una por una, sus heridas corpóreas, ¿no prepara el poeta el advenimiento de un lugar diferente, de una zona poética en la que el rasgo individual habrá de adquirir una dimensión emblemática?



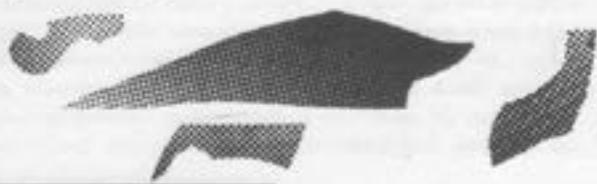
Al fin: ¿Qué clase de acontecimiento es el poema? ¿Qué clase de contingencia es la que ha de aflorar en el verso que se asume como contingente?

"Historia", el poema con el que se cierra la primera sección de *Mar del norte*, nos enfrenta de pronto con este problema. Por primera vez en el libro, tal y como se había visto en "El viejo pozo" de López Velarde, la historia familiar y la historia trascendental, esto es, la historia íntima del poeta, se trenzan en una unidad de tipo superior. Se diría que para que el poema lograra constituirse en unidad productiva era necesario que a su vez instituyera en su interior los rasgos de una productividad. Que la relación entre sujeto y objeto estuviera mediada por un modo de producción que al pertenecer al ámbito paterno ayudara a definir los lugares y los destinos de los personajes involucrados. El texto lo logra a la perfección. El primer sujeto, en realidad objeto, pues lo construye la mirada evocadora del escritor que imagina la historia y la presenta como real, es la figura de la madre. No hay duda, la vemos a través de una lente nostálgica: "Vuelves a caminar por la tierra que te sintió de niña", así comienza el poema. Y así continúa: "Esa mañana cambiaste las rosas del florero, / abriste la ventana para que un viento, que tan sólo tú conocías, tocara tu cuerpo, / hinchara las cortinas de tu cuarto e izara las banderas de tus ojos." Se trata, evidentemente, de una reconstrucción. El poeta, el hijo, todavía no ha nacido. La madre-niña es pues un "compendio de fantasía." Es el hijo el que se adelanta a su propio nacimiento para fijar el rostro de su madre. Así lo dice: "Yo te esperaba en la terraza, sentado, jugando con tus recuerdos, / componiendo el color de tus ojos, la luz de tus manos, / tú pasabas de largo sin verme,..." Pero en esta producción no está solo. Está también la producción del padre, esto es, del abuelo del escritor. El ámbito evocador de la nostalgia, las trizaduras en el rostro que tal evocación prefigura, son complementadas por una producción absolutamente material. Estamos en los viñedos del abuelo. Sabemos que los campos se llenan de gente extraña entre septiembre y octubre. Lo adivinamos: son los peones, son los asalariados. El texto se cuida bien de señalar su extranjería y de evitar cualquier mención a las máquinas introducidas por el capitalismo. Ahora sabemos por qué: el ámbito patriarcal, dentro del imaginario del escritor, está necesariamente fuera de la prosa del mundo. Es un ámbito semifeudal. Una zona arcaizante. El único mecanismo admisible, si así se le puede llamar, lo formarán las hogueras que evitan la congelación de las viñas durante el

invierno. La elipsis refuerza este sentido, que el texto anota en cursivas: *el invierno sólo heló unas cuantas matas, y eso porque no se prendieron las hogueras a tiempo*. La nostalgia es un acontecimiento irremediable. Luego, la madre deberá abandonar el círculo feudal. Su padre la inscribirá en una escuela americana, la Saint Mary Grammar School. Insólito universo disciplinario que une el aprendizaje de la gramática con la virginidad de la Virgen. Otra coagulación de la nostalgia: "Tus mañanas de infancia quedaron entre faldas y blusas del colegio, / junto a tus medallas y diplomas de buena conducta."



Como el abismo que invocaba López Velarde, el poema debe concluir con la fatalidad. Pero será una fatalidad engendrada por la contingencia y que refuerza la contingencia. Primero la catástrofe, la soledad, el dolor, vividos aquí como lo irremediable; para terminar, el miedo nocturno que paraliza el rostro de la madre y no la deja responder al llamado angustioso de ese hijo que todavía no nacía pero que ya estaba instalado ahí, en el corazón de la noche, en el centro de una desolación de la que extrae su fortaleza: "Alguien lloraba a tus espaldas, / pero la noche fue el miedo que no te dejó volver el rostro."



La contingencia de ese llanto del escritor que se figura como hijo nonato, extrema libertad de un deseo que fabrica su ámbito silencioso, no deja de apuntar hacia un lugar invisible desde el que el poeta ejerce sus poderes imaginarios. Ese lugar, como alcanza a adivinarse, es el viñedo patriarcal, último bastión que esta historia preserva ante lo inevitable. Terreno de contingencia que resiste, sin poder resistir, sabiendo que acabará por doblegarse, otro modelo productivo. La contingencia poética busca su asiento necesario, y lo encuentra. De esta feudalidad asumida surge la poderosa energía que le permitirá al poeta denunciar la corrupción, la inmoralidad, la usura, en fin, que se ha posesionado de nuestro mundo. Al fabricar sus raíces en el suelo del abuelo materno, el poeta tendrá unos ojos hambrientos con los que habrá de mirar la *pedra azul* de uno de sus poemas. Unos ojos que no se conformarán sino con el infinito.



La segunda parte del libro vuelve más nítida esta recusación de la historia contemporánea. Esta recusación de la limitación que supone el imperio de la burguesía. Compuesta de "Jaculatorias", "Homenajes" y una "Addenda", esta parte deja ver una cierta obsesión retratística. Casi todos los textos toman a un personaje y trabajan su imagen. Este personaje, por lo demás, suele ser un poeta, trátase de Pound o de Góngora, de Villón o de Ibn Gavirol. Pero, y esto es sintomático, será otro poema con el escueto título de "Historia", como ya había sucedido en la primera parte, el que dará la clave para captar el sentido del conjunto. ¿Y qué nos cuenta esta "Historia" que no acepta calificativos, y que en su desnudez



acaso quiere insinuar lo que hay en ella de ejemplar, de valedero para todos? Nada más ni nada menos que la caída del orden feudal. En doce apretados versos se nos cuenta la *historia*: "Un día despertamos bajo el cielo de la derrota, / vimos nuestros blasones quebrados, nuestras mujeres violadas y nuestros reinos perdidos." Un formidable epígrafe de Lope de Vega nos indica que esta derrota de los señores es el fundamento del ser del poeta. O sea, que la victoria del orden burgués conlleva necesariamente la ruina de los poetas, que desde ese momento se vuelven expulsados o forajidos. Aunque quizá esto no es lo más importante, sino su forma de aceptarlo y de sacar fuerzas de su marginación. Volver el estigma en la base de un nuevo poderío. En esa dirección apuntan los versos de Lope: *caer de un cielo y ser demonio en pena / y de serlo jamás arrepentirse*. El poeta, ¿un demonio en pena? Sí, ¿por qué no? ¿No es esta justamente la idea que entre nosotros sostuvo Jorge Cuesta, cuando hablaba de la naturaleza demoníaca de la poesía? Agréguese, a esto, la contumacia de su condición. Porque, siéndolo, jamás habrá de arrepentirse.

El mejor ejemplo de esta contumacia, que vuelve incorruptible el cuerpo del poeta y lo permite atravesar los siglos y sostener ante nosotros el signo de su disidencia, es para mí la "Balada a la memoria de François Villón." Lo dice el poema: "Hoy, a veinte de abril de 1470, un cadáver germina, / nace firme como rama de encino, combó pechos de doncella." Han colgado a Villón. Este es el acontecimiento primario. Este es el acontecimiento que suscita la historia trascendental. En lo trascendente, como se sabe, la otra historia se detiene:

Ahora el pueblo contempla la obra de la justicia:
 los vientres hinchados, las caras
 amarrotadas, y esa
 mujer que llora con el rostro embozado.
 Todos los artefactos se han detenido, todas
 las
 maquinarias han parado su marcha...

Ahí está, colgando, el cuerpo de Villón. "Lo han dejado como una señal, como un punto de referencia, -agrega el poema- pero en ese aliento hecho piedra, en ese cuello quebrado acecha el último de los arcángeles..." Y todavía más, inesperadamente: la voz de mando. La voz de los



expulsados. Y, con ella, "el odio de una batalla que aún no se ha perdido." O sea: bárbara burguesía, instauradora de la usura, no creas que ya venciste. No pienses que el tiempo juega de tu parte. Haces mal en sentirte tan segura. Tan impune. Tan llena de eternidad. Los poetas y sus cómplices, los marginados, como lo sugiere el libro de José Javier Villarreal, no han dicho todavía su última palabra.

La contingencia del verso, incluso en los pasajes en que parece renunciar a ella por la vía de la morosa repetición, de la insistencia que instala la inmovilidad, el sosiego, o bien por la vía de una gradación que produce el delicado efecto de un *fade out*, funciona extrañamente como una apelación al lector. El verso se acerca a la prosa para ejercer mejor su inesperado coletazo en la conciencia de los testigos: "Pound hablaba de ciertas zorras que en las praderas/ se tropezaban, golpeaban, descalabraban contra las duras lápidas." ¿Quién nos dice que no hemos sido nosotros, por nuestra vez, los que nos hemos tropezado, golpeado, descalabrado? ¿Quién nos asegura que no somos esas zorras del poema que se rompieron la crisma al chocar con las lápidas? Junto al tiempo de la confusión, o de la caza incruenta, frente al banquete de los que comen encima de cadáveres, el silencio, el contrapunto específicamente poético, el signo de la interioridad del artista, que pone distancias frente a la historia carnicera para conservar la integridad de su canto: "sobre las piedras la filosa escarcha, el silencio de los ángeles." Esbozado el paisaje, definidos los elementos de esta situación en la que se transparente la barbarie que otros llaman mundo civilizado, el verso acude, para terminar, a los efectos de una disolución que acaso nos concilia con la existencia natural:

El viento sopla muy despacio, muy lento
sobre la hierba
de las praderas
la brisa remueve pasiones que se quedan
estáticas por
el pánico
y las zorras filosas persiguen a la liebre,
alargan la
carrera hasta las costas,
donde no se detienen, donde no se paran,
donde no
rehúyen su marcha, donde se pierden de
vista.

Enamorado de la feudalidad arcaica, sonámbulo de sus propios recuerdos, acudiendo a las fuentes de donde surge la crítica de la modernidad, pero sin dejar de ser fiel a las cadencias del mundo contemporáneo, de las que está perfectamente compenetrado, José Javier Villarreal ha escrito uno de los libros más rigurosos y más indispensables de los últimos lustros. La idealidad caballeresca de un Villón o de un Pound, por lo que se ve, sigue siendo el signo más que propicio de la novísima rebelión poética que encuentra en la mondadura irregular del mundo, en su trizadura azarosa e irrevocable, las íntimas razones de la necesidad de su escritura.

Evodio Escalante. Editor y crítico literario. Ha dirigido publicaciones nacionales y colabora en los principales suplementos culturales del país. Autor de *José Revueltas: Una literatura del lado moridor*.



NOTAS

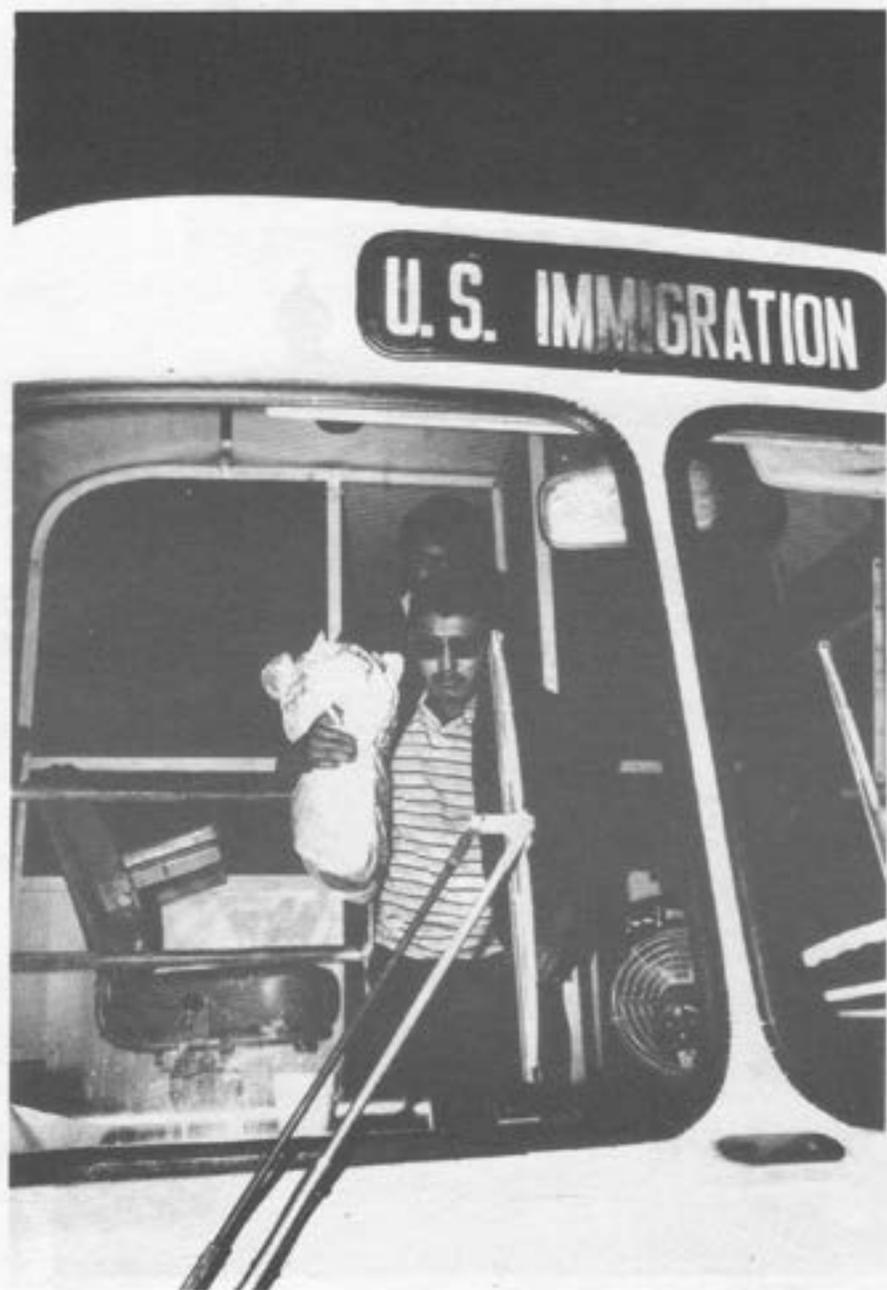
1. *Mar del norte*. México, Joaquín Mortiz, 1988 (Premio de Poesía Aguascalientes, 1987), 80 págs.
2. Véase a este respecto su ensayo "Los fantasmas de la pasión", en el número monográfico dedicado a López Velarde de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 208, abril de 1988, págs. 44-45.

HERÓN ALEMÁN
EN MEMORIA



INDOCUMENTADOS DE LA FRONTERA NORTE. 1987
HERÓN ALEMÁN | IMAGEN LATINA

EN MEMORIA



*INDOCUMENTADOS DE LA FRONTERA NORTE. 1987
HERÓN ALEMÁN / IMAGEN LATINA*

EN MEMORIA



*INDOCUMENTADOS DE LA FRONTERA NORTE. 1987
HERÓN ALEMÁN | IMAGEN LATINA*

EN MEMORIA



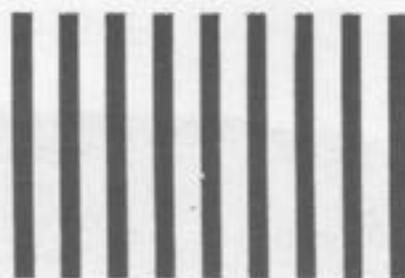
*INDOCUMENTADOS DE LA FRONTERA NORTE. 1987
HERÓN ALEMÁN | IMAGEN LATINA*



Gabriel Trujillo

CINE Y VIDEO EN BAJA CALIFORNIA

BREVÍSIMA RELACIÓN



EN la frontera norte de México pocas han sido las experiencias cinematográficas que han dejado una marca, un producto visible en forma de un filme o un video realizado en esta región del país antes de 1980. Si buscamos en la época de oro del cine hollywoodense -que abarca los años veinte y treinta de este siglo- veremos que la frontera no pasa de ser un set cinematográfico apropiado para producciones de segunda clase. Sin embargo, hay que considerar que es en los años veinte, en el sexenio (1923-1929) en que el General Abelardo L. Rodríguez gobernó el Distrito Norte de la Baja California, cuando se hicieron los intentos más serios y fructíferos por crear una industria cinematográfica fronteriza, sobre todo en Sonora y Baja California, feudos particulares del grupo sonoreense que se encontraba, vía Obregón, Calles y Rodríguez, en la cúspide de su poder político.

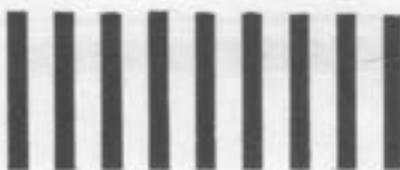
Ciertamente, una década antes, durante el gobierno del Coronel Esteban Cantú, se realizaron documentales de promoción política en favor de este caudillo militar, como lo señala el historiador Aurelio de Los Reyes:

"En mayo de 1917, la Secretaría de Guerra, por acuerdo de Carranza, filmó su toma de posesión de la Presidencia y otros actos oficiales. Algunos gobernadores siguieron los lineamientos y contrataron camarógrafos para que mostraran las bellezas naturales de sus estados y los actos de sus gobiernos; tal es el caso de los gobernadores de Yucatán, Sinaloa y Baja California Norte".

Para los años veinte, este interés por el cine como instrumento de propaganda política o de promoción turística llevó a que el empresario teatral (dueño del Cine Iris de Mexicali), el señor Rafael Corella, sonoreense el mismo y nacido en Guaymas en 1883, se propusiera dar a conocer las bellezas y atractivos turísticos del Distrito Norte de la Baja California en un documental que produjo con sus propios recursos y que llevó por título **Baja California**. Se desconoce quién dirigió esta película, pero se sabe que fueron Roberto A. Turnbull y John Silver los encargados de la fotografía. También se sabe que su filmación principió el 16 de septiembre de 1925 y que tuvo como escenarios principales las incipientes ciudades de Mexicali y Tijuana.

Baja California (1925) fue exhibida numerosas veces en Estados Unidos, especialmente en las ciudades fronterizas del sur de California, para animar a los norteamericanos a venir y conocer esta parte de nuestra península y disfrutar de sus bares, casinos, casas de juego, campos de golf y playas "románticas y solitarias". Como lo afirman Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, Rafael Corella "emprendió la producción y distribución de una serie de filmes pro-patria, orientados a contrarrestar la propaganda antimexicana y la mala imagen de nuestro país promovida por algunos sectores norteamericanos".

Con fines parecidos, dos años más tarde, Rafael





Corella produjo *Raza de bronce* (1927), ya no un documental sino una película argumental bajo la dirección de Guillermo Calles, quien se había caracterizado por hacer un cine nacionalista donde se reivindicaban los valores del mexicano frente a la avalancha de filmes hollywoodenses que proclamaban lo contrario. Guillermo Calles ya había filmado en Sonora y en Los Angeles y su trabajo era considerado técnicamente a la altura de los mejores directores del cine mudo de su época. *Raza de bronce*, su tercera película, tuvo como argumentista a Alfonso Tovar y como intérprete al propio Calles, quien se había iniciado en el cine haciendo papeles de villano y piel roja. La película fue filmada enteramente en Mexicali y, como señalan Dávalos Orozco y Vázquez Bernal, "da a conocer una región completamente ignorada aquí: Mexicali, conociéndose los magníficos edificios que posee y el adelanto evidente que disfruta".

Sin embargo, las producciones de Rafael Corella no hicieron verano. No se logró la consolidación de una industria cinematográfica fronteriza, pues como Aurelio de Los Reyes lo dice:

"a partir de 1920 se vivió de esperanzas, poniendo entusiasmo e ilusiones en cada película producida. Pocas veces fueron hechas sistemáticamente, la mayoría fueron esfuerzos aislados, sueños de románticos que terminaron en la felicidad de un ruidoso estreno y un fracaso económico".

Corella mismo dedicaría el resto de su vida a sus salas de cine que había construido en Sonora y Baja California.

La importancia de Rafael Corella radica en haber sido un pionero en la producción cinematográfica en nuestro país. Cuando él produjo *Baja California*, en 1925, ese año no se filmaron más de una docena de películas mexicanas. Y esta visión del cine como un medio para expresar el sentir regionalista del bajacaliforniano, debe mucho al deseo de contraponer una visión ingenuamente nacionalista a la visión no tan ingenua que los norteamericanos pregonaban acerca del carácter taimado y traicionero de los mexicanos fronterizos. Corella pudo llevar a cabo sus proyectos porque contaba con facilidad para proveerse del equipo técnico y humano necesario y por la cercanía con Hollywood: de ahí consiguió fotógrafos, guionistas, camarógrafos, actores y directores. Pero ahora puestos, si eran mexicanos, al servicio de un cine que sentían más suyo porque expresaba una actitud opuesta a la que tenían que desarrollar allá del otro lado, en los ficticios escenarios de un México made in USA.

Después de este intento, los empresarios bajacalifornianos dejaron a un lado la producción cinematográfica. Para las décadas siguientes el cine fronterizo sólo existió en las producciones hollywoodenses que venían a filmar sus escenas más exóticas en los casinos de Tijuana, Mexicali o Ensenada. Por otra parte, los gobiernos posteriores únicamente utilizaron el cine a nivel de documental o reportaje de sus respectivos logros. En los años setenta, nuevos empresarios construyeron un pueblo del oeste para que fuera set cinematográfico para westerns norteamericanos en el

rancho "Las Juntas" en el Municipio de Tecate, que a pesar de que tuvo una vida efímera, atrajo a productores de televisión que filmaron algún episodio de sus seriales o alguna película para este medio de comunicación.

II

Y entre tanto ¿qué sucedía en la frontera, específicamente en Baja California, en términos de cine y de video? los antecedentes inmediatos son escasos: *Calafia* de Jorge Esma en los años setenta bien pudo ser el punto de partida del cine bajacaliforniano si hubiera sido terminada por su autor¹. En realidad el cine fronterizo se inició como video y gracias al esfuerzo de Sergio Ortiz, que convenció a las autoridades de la UABC de que éste era un medio adecuado para dar a conocer los proyectos de investigación que la propia institución llevaba a cabo.

Fue así como surgieron producciones como *Palmas de Cantú* (1982) y *Vestigios* (1983) y cuya temática era la antropología de la península; o *Tres mil kilómetros al norte* (1984) *Irregulares* (1985) sobre movimientos migratorios; o *Feos y curiosos* (1986) sobre minorías sociales como los punks. Todos estos videos son documentales que tiene como punto de partida investigaciones realizadas por la UABC y El Colegio de la Frontera Norte.

En 1985, Sergio Ortiz incursionó en la ficción a través de una realización híbrida (mitad documental, mitad ficción), titulada *Ruinas de la antigua California*, un video de casi dos horas de duración dividido en dos partes de 57 minutos cada una. Este trabajo buscaba dar a conocer la empresa colonizadora de los misioneros jesuitas en la Baja California. El documental abarcaba todo el periodo misional (de 1697 o 1849), pero la ficción se centraba en la llegada de Juan María Salvatierra en 1697, y en la fundación de la Misión de Loreto, los cambios de vida de los indígenas, sus constantes rebeliones, y concluye con la muerte de Salvatierra en 1717.

La segunda ficción llevada a cabo por Sergio Ortiz fue *El dragón en el desierto* (1986), que narra a partir de las aventuras de unos jóvenes chinos en el Valle de Mexicali, la conformación y desarrollo de la comunidad china en esta ciudad fronteriza y sus aportaciones (benéficas o no) a la misma.

En ambos, los resultados no fueron los esperados, la lección era obvia e implicaba un reto colectivo: para crear videos (ya no se diga cine) de ficción era necesaria antes que nada, la creación y consolidación de un grupo de profesionales en las distintas actividades que implica este tipo de trabajo: actores, escenógrafos, maquillistas, directores escénicos, encargados de vestuario, iluminadores, guionistas, etc. Y para obtenerlo era necesario una mayor capacidad económica que la conseguida hasta entonces para tales producciones. Era, pues, un objetivo a largo plazo el video de ficción, pero un objetivo deseable por su carga creativa, por sus resonancias visuales, por la fascinación que ya empezaba, con estas



primeras obras, a despertar entre los jóvenes fronterizos.

Y estas inquietudes nacían, igualmente, de la cultura visual que la aparición de un circuito de cine clubs en el estado proporcionaba. Circuito que permitía la exhibición de películas de otra manera inconseguibles y que eran, ante la basura que inundaba e inunda las carteleras comerciales, una educación no sentimental, pero sí intelectual, a través de las imágenes en movimiento de autores de diversas corrientes estéticas y distintas ideologías y nacionalidades.

III

A fines de 1985 se llevó a cabo el Primer Encuentro de Cine y Video en la Frontera, cuya sede fue la Ciudad de Tijuana. En esta reunión se hizo evidente que el hablar de cine o video fronterizo, se hablaba de trabajos hechos sobre la frontera o de la frontera, tanto de procedencia extranjera como nacional. Pero lo que brillaba por su ausencia eran creaciones visuales hechas por los propios fronterizos. La frontera era, así, una moda cultural, un tema casi inédito, una veta sin explorar que podía ser saqueada impunemente.

Ante ello, el siguiente encuentro, la Muestra de Cine y Video en la Frontera, efectuada en 1987, tuvo como principales objetivos darle una mayor articulación al circuito de cine clubs y mostrar los trabajos visuales que se han hecho y se hacen aquí, para poder apreciar cuáles han sido los resultados, qué aciertos y errores se atisban en estas producciones, qué caminos se están explorando y con qué grado de profesionalismo se realizan.

Lo notorio de esta muestra, también realizada en Tijuana, fue constatar que el futuro de estas actividades, en términos regionales tanto como nacionales, se halla en el video, y que éste, el video que se hace aquí, en la frontera, tiene tres caminos bien delimitados: el documental de promoción turística, el documental de índole sociológica y el video de ficción. Los dos primeros centran su atención en los atractivos naturales y/o en los fenómenos sociales (migración, maquila, chicanos, grupos juveniles, etc.) de esta zona del país. Sólo el video de ficción busca romper la estrechez de la temática fronteriza para acceder a un nivel imaginativo no necesariamente relacionado con el entorno vivencial de sus autores, sino con su propia creatividad.

En cuanto a los videos documentales de índole sociológica, la producción de la UABC en este rubro ha continuado en años recientes con trabajos relacionados con Baja California; ya sea la gesta agraria de los años treinta en el Valle de Mexicali o el contrastante panorama de nuestras ciudades fronterizas. A este esfuerzo institucional en pro del uso del video como un medio de comunicación de las diversas realidades que nos constituyen, se han sumado videastas de El Colegio de la Frontera (COLEF), quienes también han incursionado en esta temática con videos *Detrás de la raya* (1987), de Guadalupe Rivemar; *El mundo del*

Cañón Zapata (1987) de Gabriel Huerta; *Malaquías Montoya* (1987) de Eugenio Bermejillo; *Y tan cerca de Estados Unidos* (1988) de Norma Iglesias, entre otros.

Es necesario destacar, por último, que para los años noventa serán un factor de peso en el cine y/o video fronterizos las nuevas generaciones que egresen de las carreras de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Iberoamericana en Tijuana y de la Universidad Autónoma de Baja California en Mexicali, así como del Taller de Video de Sergio Ortiz, donde se reúnen alumnos de Ciencias de la Comunicación que tienen marcado interés por expresar sus inquietudes por este medio, y del cual ya han salido videos como *Cuando el juego termine* (1988), *¿Y ahora qué hago?* (1988), y *Nuevas narraciones de la cachora cromada* (1988).

El futuro se muestra, pues, como una mezcla de trabajo constante y ardua imaginación. De tal síntesis surgirán, probablemente, videos con mayor alcance en sus propuestas y con mayor capacidad técnica en su realización. Esperamos, entonces, que en tales obras lo profesional y lo creativo se amalgamen en un producto visual cada vez más perfeccionado y armónico en su qué decir y en su cómo decirlo, para que así el cine y el video fronterizos adquieran una madurez expresiva y un rango de calidad mayor que el hasta hoy alcanzado.

¹ En 1988, Esma reedita este trabajo inédito y le agrega escenas nuevas y lo da a conocer con el nombre de *Los soles de Baja California*.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Bernal, Celso, *Compendio Histórico-Biográfico de Mexicali*. Edición de autor, 3ra. edición, 1983.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*. Trillas, serie Linterna Mágica, núm. 10, 1987.

García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano*. México, Martín Casillas-SEP, colección Memoria y Olvido: Imágenes de México, núm. 9, 1982.

Magallón, Maurilio, *Breves apuntes sobre Mexicali y sus condiciones comerciales*. Calxico, tipográfica "El Monitor", 1922.

los bárbaros ilustrados

“o la división del norte de jóvenes poetas”

José Vicente Anaya

HOY día, sólo un ignorante puede corcar y darle crédito al chascarrillo de Vasconcelos que rezaba, más o menos, “En el norte de México se acaba la cultura y empieza la carne asada.”

Lo primero que queda de manifiesto, es el craso error de darle al término **cultura** un significado que parte de la ideología eurocentrista (no sólo ya decadente, sino puesta en duda por europeos destacados como Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Hermann Hesse, Carl Jung, etc.), ideología que presupone un excelente (si no es que perfecto) modelo de “civilización” a seguir. Sin entrar a la discusión de otros vericuetos de confundir **cultura** con erudición o cúmulo de información. Lo anterior queda saldado en estudios de finales del siglo pasado y las primeras décadas de éste, entre estudiosos que van de Wittfoghel a Claude Lévi Strauss. En el pensamiento moderno, **cultura** es todo lo que hace un pueblo y lo define como tal: religión, música, idioma, vestimenta, hábitos alimenticios, etc. Por consiguiente, la **cultura** no puede empezar ni terminar en ninguna frontera geográfica, ni hay pueblos con mayor o menor cultura. Toda la América prehispánica fue un territorio que albergó muchas culturas. Al norte de lo que hoy es México se ubicaron, y dejaron importantes consecuencias históricas, culturas como la apache, comanche, tarahumara, pai-pai, killwa, pima, yaqui, mayo, huichola, zacateca, etcétera.

Otro error garrafal parte de la ignorancia de lo que los mismos nahuas (o aztecas, si se quiere) pensaban de los chichimecas del norte; ya que, bien agradecidos y

honrados, sabedores de que descendían de “allá arriba”, se referían a la zona norteña como el territorio de los **chichimecas divinos**.

Las ruinas arqueológicas de la ciudad llamada “Casas Grandes” (al norte de Chihuahua), construida con mucha anticipación a las ciudades pétreas de Mesoamérica, demuestran que su modelo urbano fue repetido por éstas. Se induce que los chichimecas del norte tuvieron capacidad para construir grandes centros urbanos con edificios de piedra, ¿fue el azar o la inteligencia quien decidió la vida nómada? ¿Por qué la cosmogonía sobre el génesis de los apaches o los rarámuris, encierra tanta belleza, poesía y sabia visión de la vida, como la encontramos en el **Popol Vuh** o en la **Biblia**? Aunque todavía nadie haya descifrado los signos en las pinturas rupestres de Baja California o en las estelas de piedra al norte de Sonora, éstas son un vestigio que atestiguan la inteligencia de seres humanos.

O la historia se equivoca y todo ha sucedido al revés. Entonces, de ser así, diremos que ahora la carne asada (por alguna buena razón, quiero creer) ha invadido a la **Ciudad de los Volkswagen**, y es así que la encontramos en todo tipo de restaurantes, desde las populares y proles fondas hasta las agringadas **Steak Houses** para las clases sociales que no sufren la inflación en nuestra querida y ahumada metrópoli.

Quienes recetan el chascarrillo vasconceliano, para quedarse en la mofa, deben también ignorar que en el norte de México nacieron escritores

como fray Servando Teresa de Mier, Ramos Arizpe, Ramón López Velarde, Porfirio Parra, Manuel José Othón, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquiza, Alfonso Reyes, Enriqueta Ochoa, José Fuentes Mares, Edmundo Valadés, y otros.

Y en el presente nos encontramos con algo muy novedoso, se trata de una verdadera irrupción de artistas norteños en el panorama cultural de la nación.

Los bárbaros ilustrados o la división del norte de jóvenes poetas¹

“**DESPERTARÁ** la Tierra por el norte y por el poniente”, profetizó el sacerdote maya en el **Chilam Balam** de Chumayel. No existe ninguna intención de mesianismo político en esta cita, es el registro de un asunto mítico que parece cumplirse en la literatura, y sobre todo en poesía. Visto así, ubicamos a la poesía en su carácter originario, y no es gratuito que muchos poetas jóvenes del norte lo hayan buscado en ritos y leyendas de apaches, tarahumaras, huicholes, mayos, yaquis, seris, pai-pais, etc.; y, por supuesto, en otras tradiciones como el corrido, las imágenes contrastantes mar-desierto, el lenguaje coloquial norteño, cierta modernidad urbana paradójicamente atrasada, y varias formas de disposición al rompimiento.

Es notable, en muchos de estos poetas, una asimilación superadora (quiero decir: no imitativa) de la poesía moderna estadounidense desde pre-beatniks hasta poetas del rock,

semejante a la importancia que tuvieron los poetas franceses del siglo pasado (decadentes, parnasianos, malditos -según se les llamó-) para los modernistas de México y Latinoamérica. Lo dicho no caracteriza a todos los poetas norteños, ni exclusivamente, pero sí a muchos que están logrando revigorizar el lenguaje poético con giros, temas y actitudes que no se ven en la poesía inmediata anterior de nuestro país. Es un hecho obvio que estos jóvenes también se han formado en la poesía mexicana, la de habla hispánica en general, y la de otros idiomas.

La clasificación de "los bárbaros del norte", en nuestro país, viene desde tiempos pre-hispánicos (al norte de Mesoamérica vivían los chichimecas, sinónimo con todas las implicaciones del término latino -bárbaro-). Es curiosa la coincidencia de esto en otros tiempos y continentes, por ejemplo: los bárbaros del norte de Roma eran los germanos; y los del norte de China, los mongoles. Ambos grupos despreciados con aquel mote terminaron siendo "bárbaros ilustrados". El refinamiento y la sabiduría que alcanzó China bajo las dinastías mongoles es un hecho registrado en la historia, y en las *Memorias* de Marco Polo. El norte de México, por supuesto, es México, y a toda la fisonomía que ha formado la cultura en aquella gran franja bárbara, se suma la dignidad cultural de mayas, nahuas, zapotecos, purépechas, etc. en quienes también nos reconocemos por herencia de nuestra nacionalidad. Entre la realidad y el mito, la mayoría de los norteños tenemos nuestro origen entre los últimos aventureros de la Conquista y los nómadas nativos, grupos que se combatieron o unieron porque no tenían nada material que perder; otros pobladores importantes del norte son los aventureros modernos, los emigrantes que llegan del sur con intenciones de mejores trabajos (en México o en Estados Unidos), las familias que se quedaron a vivir se "anortañaron".

De los nómadas prehispánicos, la historiadora María Elena Galaviz dice: "Siempre irreductibles y bárbaros, los chichimecas prefirieron la muerte a la esclavitud, y no fueron suficientes varios siglos para arran-

carles sus hábitos y sus costumbres, ni su orgullo de raza innato y recio, que les hacía considerarse iguales o quizá superiores a los conquistadores..." Y ya ni hablamos de los empeños tozudos de los evangelizadores que contaban los cactus del desierto, ni de los laicos que rascaban el oro de arroyos y riachuelos. Los encuentros y desencuentros de nativos y conquistadores son más complejos, implican batallas de orgullo y hasta vergonzantes, pero aquí sólo interesa que se relacionaron para conformar el norte actual, y aún los norteños sin herencia sanguínea con los "pieles rojas" muchas cosas conservan de ellos.

Lo anterior está lejos de concluir en un chovinismo ramplón, se trata de apuntes sobre los antecedentes de los escritores norteños, sin contar que en el norte también hay marcadas diferencias, por ejemplo: entre las zonas desérticas de Sonora y Chihuahua y las zonas tropicales de Sinaloa y Tamaulipas. Tomemos estas notas como una mera aproximación, por lo demás ligera, al contexto en que ha surgido un número muy considerable de poetas y prosistas en los últimos años: los bárbaros ilustrados o la división del norte de la literatura. Se trata de un fenómeno nuevo en la cultura mexicana, pues nunca antes se había generado tal cantidad y calidad en la literatura del norte, esto no quiere decir que los norteños estuvieran ausentes en la producción artística.

La producción artística que hoy se aprecia de los norteños comenzó hace unos 15 años, cuando empezaron a destacar escritores y artistas plásticos nacidos en la década de 1940 (o de un poco antes). Al paso del tiempo cundieron las ediciones marginales, algunas con poco o nada de apoyo institucional, por ejemplo: "La Neurona Glu-Glu", "La Iguana de Mar", "La Cachora", "Aguamala", "Palabras Sin Arrugas", "Acequia", "Inéditos", "Alta Pimería", "Grandes de Trigo", "La Marmita Alucinada", "El Coyote Viajador", "Cuadernos de Siana", "El Último Vuelo", "Hojas", "Amerindia", "Serie Sol", "Los Juglares", "Equus", "La Cocina", "Aleph", "Jitanjáfora", "Nod", y muchas más.

La ayuda de las universidades norteñas a sus jóvenes escritores ha sido parca, casi de caridad, y en algunos casos nula (por lo demás, sus programas de ediciones son muy limitados); y las editoriales de los gobiernos de los estados se han mostrado igual o francamente apáticas -hay una mínima excepción en Baja California, Sonora y Nuevo León-. Otras universidades del sur han publicado a más jóvenes norteños que las del norte, como las de Puebla, Zacatecas y el Estado de México. El apoyo de las instituciones federales, como SEP-Programa Cultural de las Fronteras, también es insuficiente; se ha reducido a organizar algunos encuentros o foros con propuestas que quedan en el aire, una antología de jóvenes y unos cuantos libros más, sin contar con que los escritores norteños tienen muchas reservas sobre las personas que han designado para estas labores, sobre todo porque han sido continuadoras del autoritarismo centralista predispuerto a una serie de errores y arbitrariedades. Si muchos jóvenes escritores norteños no tienen todo el apoyo y el reconocimiento que merecen, esto no ha impedido que la producción artística continúe, pues el arte nunca está a expensas de esos caprichos. Un hecho indiscutible, contundente, es la existencia de un florecimiento de la literatura en el norte de nuestro país.

En síntesis: el norte de México tiene características peculiares y ahí se está gestando, como no se había visto, un florecimiento artístico (pues no se reduce sólo a la poesía). Sin embargo, el norte no existe, tiene que ser reinventado, y esta labor la están asumiendo sus artistas. La realidad se hace más real reinventada en el arte.

¹ Este texto forma parte de la presentación de jóvenes poetas del norte de México, que se publicó en la revista *Encuentro* en 1986.

José Vicente Anaya. Poeta, editor y antologador. Entre sus obras se encuentran, Los Valles solitarios nemorosos, Hikuri, Del cielo cayeron gruesos. Traductor de Reflexiones sobre la muerte de Mishima de Henry Miller y eficaz divulgador del cuento chino.

frontera norte: el asalto de la barbarie filmica

Carlos Fabián Sarabia

DECIR frontera norte ha significado en el mejor de los casos el "lugar común" frecuentado por los estereotipos. Ningún tema o género ha sido tan castigado y vulgarizado por el cine mexicano como el fronterizo. El bracerismo, el contrabando, la prostitución, son problemas sociales no exclusivos de esta zona, pero sí cualitativamente singulares con respecto a otras del país, problemas que merecen un trato más serio y no el endilgado de nota roja, práctica esta común por los mercaderes de la industria cinematográfica nacional.

1936 es la referencia cronológica de la aparición de la primera película sonora sobre la frontera, y es al final de la década de los 30's con películas como *Adiós mi chaparrita* (René Cardona, 1939) donde se irá configurando lo que resultará a la postre el (melo) drama de los indocumentados mexicanos, tarea a la que contribuirán decididamente los grotescos filmes de cabareteras y hampones orolianos.

Después de cinco décadas, el panorama cinematográfico sobre la frontera norte no ha variado mucho, al contrario, se ha venido degradando a una situación que resulta intolerable. Si León Moussinae no erraba en llamar "la edad ingrata del cine" al primer medio siglo de su existencia (1895-1945), otro tanto podríamos decir nosotros sobre cinco décadas del "género fronterizo" (1938-1988), cuya zona de desastre pocas veces ha sido abordada con un planteamiento serio o una explicación sociológica. *Espaldas Mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) y *Raíces de Sangre* (Jesús Treviño, 1976) son para decirlo con palabras de Jorge Ayala Blanco "rara avis".²

En los años 80, lejos de evolucionar la visión maniqueista sobre la frontera norte, se ha marcado aún más en el cine el dogma del lugar de perdición, de tierra de desarraigados irredentos, de pintoresco prostíbulo tan reiterado incluso por la literatura.



La frontera como punto geográfico de transición siempre ha existido, la migración es un fenómeno ajejo harto conocido. Por qué se asustan los Estados Unidos de una supuesta "invasión silenciosa" proveniente del sur, si son ellos mismos los beneficiarios inmediatos de tan tergiversado problema, hay una razón de apariencias con trasfondo político. No hay duda. Por otra parte el espejismo del "american way of life" es una tentación constante para miles de mexi-



canos que viven un proceso de depauperación sistemático, víctimas de la "corrosión de la modernidad que los afecta pero no los incluye"⁴ (parafraseando a Monsiváis). En este sentido la migración a otras tierras con mejores oportunidades de vida es una aspiración legítima. En este contexto se ubica *La ilegal* (Arturo Ripstein, 1979), este es un caso que ilustra la dramática situación de la industria filmica mexicana, donde más por motivos de chambismo que por convicción, Ripstein, cineasta irregular, pues tiene mejores momentos en *Cadena perpetua* (1978) y en *El lugar sin límites* (1977) accede a realizar esta cinta donde una ilegal (Lucía Méndez) protagoniza en tierra adversa una trama poco convincente. Autosecuestra a su hijo, y en el vaivén de los vericuetos legaloides ¡zas! aunque la excepción no haga la regla, el león no es como lo pintan y las autoridades norteamericanas condescienden al perdón y el melodrama se resuelve con un corolario feliz.

Con *La ilegal* Ripstein marcó la pauta de la transición de una década a otra que dio continuidad a los filmes sobre migración: *Mamá Solita* (Delgado, 1980), *Las Bracerías* (Durán, 1980), entre otras.

Aunque la jaula sea de oro, no deja de ser prisión

Otro aspecto del "género fronterizo" que ha venido siendo sobreexplotado es el referente al narcotráfico. Contemplado por Estados Unidos como problema de seguridad nacional, que ha motivado la satanización del país de las barras y las estrellas contra los principales productores de droga, que en malévola cruzada atentan contra la "indefensa" juventud norteamericana, y que en el caso particular de México (en fin, país kaskiano) es si no motivo de orgullo, si pretexto para la creación de ídolos nacionales (a falta de ellos cualquiera es bueno, ya que ni Televisa da consistencia a sus prefabricados de oropel). Así de la

noche a la mañana, Rafael Caro Quintero despertó después de un sueño intranquilo en su celda del reclusorio norte, convertido en ídolo nacional, mitificado en los corridos de narcos, de audaces envalentonados que violan la ley.

La serie de películas con esta temática generalmente "provenían en línea directa de *Frontera norte* (Oroná, 1953), donde el detective tijuano Dagoberto Rodríguez cedía el chantaje del sádico narcotraficante Víctor Parra y aprehendía a su propio hermano contrabandista Fernando Fernández para no herir moralmente a la madrecita de ambos; y ya tenían como hitos fundamentales la saga de *Camelia la texana* y la de los *Pistoleros famosos*".⁵

De la vasta producción de este tipo de películas cabe mencionar el delirante bodrio *Lola la trillera* (Raúl Fernández, 1984), cuyo exagerado éxito comercial va en relación inversa a su calidad cinematográfica; en una suerte de Rambo femenino Lola (Rosa Gloria Chagoyán), en un rapto más de venganza que de justicia se da a la tarea de escarmentar a los narcotraficantes que capitaneados por Leoncio Cárdenas (Milton Rodríguez) dieron muerte a su padre (Miguel Manzano). En un país donde la lucha contra el narcotráfico por agentes federales malencarados ha sido poco efectiva para contrarrestarlo, mucho menos para erradicarlo, este resulta un inverosímil subthriller en donde Raúl Fernández monta un ingenuo escaparate más con el velado fin de exhibir los atributos físicos de su esposa.

Así en este limitado y elemental plano se mueven los argumentos de estas películas de pésima factura, cuyo principal mercado después de atiborrar de basura las salas nacionales es el de exportación a la comunidad hispana de Estados Unidos.

Desde otra perspectiva diferente que intuye que aquí, en la frontera

está pasando algo digno de registrarse en celuloide, el cine estadounidense ha (re)creado los ya gastados escenarios. Si Ritchie Valens (Loui Philips Diamond) asume inesperadamente a su iniciación sexual tendrá que apresurarse a llegar a los cabaretuchos de mala muerte de la zona norte en Tijuana, (Luis Valdez, *La Bamba*, 1987).



Otro de los filmes de cortésia hollywoodense que vendría al caso mencionar es *The Border* (Tony Richardson, 1981) en donde el guarda fronterizo Charlie (Jack Nicholson) en un momento de revelación se olvida de los valores de su sociedad y concentra su compasión en la ilegal María (Elpidia Carrillo) y su joven hermano, rescata al hijo de ésta que le había sido arrebatado trágicamente y él mismo cruza la frontera a través

del Río Grande para traérselo a salvo. En otra ocasión, en *Borderline*, otro agente (Charles Bronson) cruzaría con muy diferente motivo la frontera de Tijuana, y con la resuelta dureza que lo caracteriza hará cumplir la ley.

Como puede apreciarse, la frontera norte es un campo fértil donde los temas de cabarets, narcotráfico e indocumentados son abordados tanto por el cine mexicano como por el norteamericano. No es que estos temas no sean material digno de llevarse a la pantalla, al contrario, el problema real sobre la calidad de la producción del cine nacional subsistirá mientras sean productores mercaderes como el Góero Castro y su secuela los que lleven las directrices a seguir.

Tal vez si se contrarrestara esto se daría un paso significativo para terminar con "la edad ingrata del género fronterizo", y así después de un sórdido crepúsculo pudiéramos arribar a un "alba con nubecitas" que dignificara un poco los atropellos cometidos contra el cine.

NOTAS

1. Norma Iglesias, *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. Tijuana, CEFNOMEX, 1985, pág. 8 (Cuadernos)
2. George Sadoul, *Las maravillas del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, pág. 242 (Breviarios).
3. Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*. México, Posada, 1987.
4. Carlos Monsiváis, *Entrada Libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México, ERA, 1988, pág. 162.
5. Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*. México, Posada, 1987, pág. 148.

a critique of america: revista de San Diego

Carlos Martín

EN un contexto social definido por la inmovilidad político-cultural de sus actores, como es el caso del condado de San Diego, California, *A Critique of America* cumple un papel importante en la investigación y difusión de la cultura política occidental.

Si tomamos en cuenta que San Diego tiene un estilo de vida caracterizado por la pasividad de sus habitantes, de los cuales -por ejemplo- sólo el 30% participa en elecciones y de éste menos de la mitad milita en partidos políticos; en una ciudad habitada por ancianos y *marines*, cuya conciencia crítica ha sido petrificada por el napalm y el uranio; es sorprendente que se publique aquí una revista de talla internacional, cuyo contenido y diseño constituyen propuestas alternativas para la industria editorial de la región.

Con un tiraje de 100 mil ejemplares cada dos meses, *A Critique of America* difunde puntos de vista de destacados especialistas estadounidenses en áreas como la crítica literaria, el análisis político, crítica del Arte (arquitectura, música, plástica, danza, teatro) y la crítica social. A través de sus artículos, la editorial refleja un espíritu de apertura propio de revistas comprometidas con la realidad y sus múltiples posibilidades de cambio.

Pero existe un compromiso primordial. A doce números de edad y dos años de trabajo, su editor Alden Mills señala: "...más de 300 mil lectores de *A Critique of America* son prueba de que las revistas sin contenido no son las únicas que pueden tener éxito en este negocio. Nuestro éxito comercial será resultado de un amplio mercado de lectores... ya que antepone el interés del lector al del anunciante..."

Si interpreto estas líneas en forma adecuada, no se trata de una agencia de publicidad convertida en editora de un medio más: *A Critique of America* es un proyecto definido de revista cuyo principal compromiso es proporcionar material de calidad al lector, con la plena seguridad de que a un mayor número de lectores, corresponderá un mayor ingreso por publicidad en cada ejemplar.

Un análisis somero del contenido de la mayoría de los medios impresos

que se publican en la región nos indicaría claramente a qué intereses atiende cada uno: los del patrocinador, ya sea el anunciante comercial o el patrón (político-empresario con una trinchera de papel desde la que "repele" los ataques del enemigo).

En ese sentido, el panorama editorial-periodístico de Tijuana muestra un gran atraso ya que, salvo excepciones, casi ninguno de los periódicos y revistas que aquí se publican se preocupan realmente por el lector: el anunciante es el que cuenta o "el que paga manda". Periódicos oficialistas que tratan al lector como menor de edad no sólo ocultando información sino alterando la "verdad" noticiosa; revistas de "temporalidad" definida que dependen de la generosidad de los políticos en el poder; semanarios de un tono contestatario más parecido al amarillo, que pretenden orientar a la ultrajada opinión pública con la vacuidad propia del berrinche. En fin, una prensa regional que no respeta la necesidad vital del ciudadano de estar informado.

Si a este contexto, ciertamente binacional ya que no es privativo de los medios tijuanaes (véase *San Diego Union*, *Chula Vista Star News*, etc.), le agregamos que no existe una cultura de servicio a la comunidad (difusión de información útil para sobrevivir en nuestra ajetreteada cotidianidad) la existencia de un foro como *A Critique of America* se vuelve todavía más importante.

Sus editores reconocen, junto con sus lectores, que no es una revista perfecta, que cada número es sólo un peldaño para escalar al siguiente... y es claro que dedican todo su tiempo para lograr un "siguiente número" mejor.



un mito enlatado

José Luis Gutiérrez

ENTRE las cosas, que como parte de un ritual se practican durante las sesiones de café a la salida del cine, están las lamentaciones cuyo dramatismo, oculta ciertos mitos en que se sustenta la cinefilia.

Nada me había hecho sospechar siquiera que pudiera discutirse la permanencia del ritual, cuando hace unos días asistí al Ken para ver *Aria*. Mientras esperaba en la fila para comprar los boletos me sentí afortunado de poder ver una película que, lo más seguro, no exhibirían en México y que a mí me interesaba por lo que después explicaré. Luego, durante la proyección de los "trailers" (léase avances), una claridad del tercer tipo, que aunque duró sólo un instante, me permitió vislumbrar "la neta": el indiscutible mito de la escasez de material visible en la región, comenzó a resquebrajarse: se anunciaba una cantidad de filmes que obligaba a una, a veces, dolorosa elección, aún en el caso de que pudiéramos asistir diariamente a una sesión de cine. De manera que si veía *Aria*, como lo hice, irremediablemente me perdería cuando menos dos de las tres películas programadas en las otras salas del circuito Landmark Theatres.

Me voy a permitir un paréntesis para dar cuenta del "agapo".¹ En el Cove se estaba proyectando *High Season*, comedia dirigida por Clare Peploe, y anunciaba para pronto *Mr. Noth*, (el debut de otro Huston, Danny); el Guild presentaba *Wings*, la más reciente fantasía sentimental de Wim Wenders, antes de cambiarle por *Da*, (Matt Clark); mientras que en el Park se podía ver *Los Modernos*, De Alan Rudolph, y prometía para un par de días después, *Pascali' Island*. Yo estaba, ya lo había dicho, en el Ken, que como todos sabemos cambia sus funciones dobles, con pocas excepciones, diariamente, y cuyo cercano futuro entonces, incluía, entre muchas más el ciclo Nuevo Cine Japonés; el ciclo dedicado a Divine;

Ese oscuro objeto del deseo de Buñuel; *Sin Aliento* y *Alphaville* de Godard; *El tercer hombre*, de Reed; *Five Corners* de Tony Bill; *Repulsión* (Polanski); *Colors* de Dennis Hopper, y *La última danza de Salomé*, de Ken Russell, quien dirige uno de los cuentos que componen *Aria*. Aquí quiero confesar que la razón que me movió a ver esta última es que dos de los cuentos (uno de ellos el dirigido por Russell) fueron fotografiados por mi querido hermano Luis G. Beristáin, joven talento mexicano, desaprovechado por la industria nacional, cuyo anterior trabajo en *Caravaggio* (Derek Jarman), obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín. También *Caravaggio* pude verla en una de estas salas programadas por el American Film Institute.

Total que al final de la función me sentí con suficientes argumentos para una exaltada sesión cinematográfica ritual, de viernes en la noche.

En estas cavilaciones me distraje, lo suficiente, para que alguien pusiera en mi mano unos papeles mimeografiados, dando cuenta de la programación, del mismo calibre, en La Jolla



Museum of Contemporary Art, con un ciclo de Nuevo Cine Argentino, (si no muy nuevo sí desconocido); un ciclo con los clásicos de Hitchcock y un Festival de Cine de Animación, para miércoles y domingos.

Ya no era posible soslayar el fenómeno: enseguida eché mano al *Reader*, la segunda sección obviamente, la de espectáculos, y como buscando, dicen, se encuentra, como las cuentas de un collar fueron hilándose aquellas perlas cinematográficas: En el Auditorio Mandeville de la UCSD (Universidad de California en San Diego), en el California Theatre, los ciclos clásicos presentados en la Biblioteca Pública (en el centro de San Diego), las funciones en el Museo del Hombre, en el de Historia Natural, en el Reuben H. Fleet, en el Spreckels Pavillón, estos últimos en el Balboa Park. Esto para citar lo que podríamos llamar centros culturales, pero en las otras salas (las comerciales) se proyectaban cosas como *Moonstruck*, *Who Framed Roger Rabbit*, *Bambi* y *Willow* que había que ver ¿qué no?

No tardó mucho el lado negativo de mi espíritu en recordarme que me encontraba en San Diego, a quince millas de la frontera, media hora de viaje. Una vez aceptado el pescozón, otro relámpago vino en mi auxilio: más tiempo invierte algún cinéfilo de Ensenada (que los hay) o de Mexicali para venir a Tijuana en busca de algún bocadillo de Muestra o Foro Internacional, o los rockeros que vamos a L.A. o las señoras de compras, o los que, en el D.F., asisten a las salas de la UNAM o la cineteca, etc. En pocas palabras, si se trata de conservar los mitos del ritual sin filo local adelante. Pero si se trata de ver cine y estar más o menos al día se puede. Todo esto sin mencionar los video-clubes, que son tema para varias cuartillas más jugosas.

1. Citadas en el devaluado estilo del cine de autor. "Of course".

a la diestra mano de las indias, de Ignacio del Río

Federico Campbell

ANTES de la llegada de Hernán Cortés a la península en 1535 ya había habido por lo menos un desembarco: el del piloto Fortún Jiménez, que encabezó un motín a bordo de *La Concepción* en el que perdió la vida el capitán de la nave, Diego Becerra.

Muerto Jiménez por los nativos del lugar, los sobrevivientes regresan a Nueva Galicia (Guadalajara) y difundieron la especie de que en la "isla" recién descubierta se hallaban abundantes placeres perleros. Ya circulaban en aquella época leyendas y mitos indígenas sobre California, "isla de gran tamaño" que la imaginación de entonces ubicaba en el Océano Índico, al sur del actual Pakistán, al oeste de la India.

Fantasia sexual de los marineros, ilusión que obraba como manutención del deseo y que excitaba a los navegantes; California fue nombrada por primera vez (pocos años antes de la caída de México-Tenochtitlan) en una novela de caballería, *Las Sergas de Esplandián*, de Garcí Ordoñez de Montalvo: "Sabed que a la diestra mano de las Indias hubo una isla llamada California, muy llegada al paraíso terrenal, la cual fue poblada de mujeres negras, sin que algún varón entre ellas hubiese..."

En su cuarta carta de relación, del 15 de octubre de 1524, Cortés recogía lo que aseguraban "los señores de la provincia de Ciguatán... afirman mucho haber una isla cercana a las costas de Colima, toda poblada de mujeres, sin varón alguno y que en ciertos momentos van de la tierra



firme hombres con los cuales han acceso, y las que quedan preñadas si paren mujeres las guardan y, si hombres, los echan de su compañía".

Este es el tema del historiador Ignacio del Río en *A la diestra mano de las Indias*, el libro de 121 cuartillas



(publicado por el Gobierno de Baja California Sur) que acaba de concluir y que versa asimismo sobre los antecedentes de la penetración misionera jesuítica en la península, sobre cómo y por qué una empresa de carácter político fue encomendada a religiosos que tenían mando de tropas y se encargaban también, de hecho, de la administración civil.

El texto, dice Ignacio del Río, se le había quedado un poco en el tintero cuando redactó *Conquista y aculturación en la California Jesuítica (1697-1768)*, publicado por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

A la diestra mano de las Indias es un relato "sencillo en su forma y estructura... No me cohibe en lo más mínimo llamarlo relato ni reconocer que su estilo es llano, fácil, y que en muy amplia medida su contenido es descriptivo", dice Del Río en el preámbulo. Que sea relato "no implica que en el texto resulte ajeno al interés de proponer una explicación de los procesos que refiere. Yo tengo para mí que el historiador narra para poder explicar y que sin la referencia al acontecer fáctico queda en el aire y aún se torna engañosa toda intención explicativa.

Planteando una preocupación parecida a la que existe en el periodismo mexicano -preferencia o desdén por la información frente al análisis editorial, desprecio por el regodeo en la anécdota, respeto por el reportaje antes que por el colum-

nismo y la opinión-, Ignacio del Río quiere reivindicar expresamente el recurso del relato y la descripción. Proceder así, para el efecto de "historiar" un proceso dado, "no es en modo alguno ocioso".

Al contrario: "Hacerlo parece muy necesario en estos tiempos en que, con una reacción extrema y un poco tardía ante el positivismo histórico decimonónico, han tendido a proliferar ciertas actitudes de desdén hacia la historia que se construye con base en el paciente trabajo de archivo y que no renuncia a describir las realidades que trata de explicar... Tal ingenuo desdén se apareja a menudo con una exaltación desmesurada de la instancia teórica o de la propuesta -no aplicación metodológica. Resultado de esas actitudes, cuando se traducen en textos de historia es el ensayismo teorizante, tan pocas veces esclarecedor y tan frecuentemente difusor de proposiciones inútiles", escribe.

No niega Ignacio del Río la importancia de la formulación teórica ni la necesidad del método; desmerece más bien de la pretensión de explicar un proceso fáctico sin hacer de él más referencia que la puramente especulativa. Los historiadores "analíticos" se trepan en la abstracción y dan por supuesto que los datos están allí, en la historia narrativa.

"La historia navega entre el humanismo y la ciencia, pero su posibilidad de ser un saber científico no se cumple reduciéndola a una explicación teórica, totalmente divorciada del referente histórico concreto. Tampoco se consigue rigor en un estudio por la vía del mero artificio terminológico, de las palabras domingueras, de la desaforada conceptual, de los nuevos vocablos que se acuñan sólo para sustituir el lenguaje común, fácilmente comprensible, y revestir el discurso de dignidad académica", dice.



Al optar por el lenguaje de la tribu, el especialista en la Baja California de los siglos XVI y XVII se desespera ante la "la balumba de conceptos y nociones" que terminan en textos ininteligibles, en una serie de galimatías que sorprenden y confunden al lector.

Y pone como ejemplo "La acumulación originaria en la Nueva España", de Gilberto Argüello: "...hemos postulado que la Colonia no tenía a una sola y uniforme estructura típica, sino que era la síntesis dialéctica de diversas estructuras atípicas (intraestructuras)



combinadas y conjugadas inarmónica y desigualmente dentro de todo pluriparticular de esencia asiático-feudo-colonial hasta mediados del siglo XVI".

Frente a este tipo de análisis críptico, casi cifrado, "en el que es difícil adivinar dónde quedó la bolita del objeto de estudio", la historia que relata, que narra -explica Del Río parece menos desencaminada, justamente por ser más ilustrativa, y puede ser más amena.

Con todo, la forma del relato no deja de ser explicativa. "La manera como relatamos algo constituye siempre un modo de explicarlo... El historiador ha de hacer siempre una narración intencionada y, para formarla, su trabajo previo tiene que ser no sólo técnicamente correcto sino también orientado por una continua actividad reflexiva. El relato que tiene por objeto la explicación histórica se construye precisamente para lograr ésta, de ahí que ni su contenido ni su forma sean gratuitos".

No sabe Ignacio del Río si **la diestra mano de las Indias** convencerá como explicación a sus posibles lectores. "Digo, sí, que procuré documentarme con la necesaria amplitud y construir un texto en el que la forma de un tanto suelta no desvirtuara el tenor de los documentos ni riñera con el rigor del análisis. Sé bien que el tema ha sido tratado por otros investigadores, así que no reclamo más originalidad que la que merezca mi versión de un asunto bien conocido".

En una época en que el novelista suele trabajar como historiador - Fernando del Paso, Leonardo Sciascia, Mario Vargas Llosa, Gore Vidal, Umberto Eco-, Ignacio del Río plantea las industrias y andanzas del oficio de escribir desde la perspectiva del historiador, la antigua reflexión, desde tiempos de Herodoto, sobre historia y novela.

la frontera conflictiva

José Negrete Mata

SI algo ha caracterizado la relación entre Estados Unidos y México es el conflicto, nos dice Oscar J. Martínez en su nuevo libro *Troublesome Border*, (Tucson, The University of Arizona Press, 1988), en el cual propone "estudiar la historia de la frontera desde varias perspectivas y delinear aquellos problemas que confronta la sociedad fronteriza actualmente".

Norteamericanos y mexicanos, desde sus respectivos centros, han visto siempre a la frontera como fuente de conflictos. Pero lo cierto es que las fronteras son problemáticas por su propia naturaleza, especialmente aquellas que están lejanas del centro, ya que "generan independencia, rebelión, desvinculación cultural, desorden y aún disminución de la legalidad".

En el caso particular de la frontera de México y Estados Unidos, sus problemas tienen como antecedente remoto la ambición de las potencias europeas que trataban de establecerse en el nuevo continente a como diese lugar. Con la independencia, México heredó de España la vasta tarea de defender su extensa frontera y, de manera particular, defenderse del expansionismo de Estados Unidos, cuya ambición era llegar al mismísimo Istmo de Tehuantepec, si no lo hubieran impedido la resistencia opuesta por los mexicanos y las propias voces de un sector de Estados Unidos, quienes calificaban estas pretensiones como "política de conquista", pero también por otro tipo de oposición, ésta surgido del más profundo racismo, que "expresaba

ansiedad ante la perspectiva de extender la ciudadanía estadounidense a mexicanos de piel oscura...".

Consumada la anexión del territorio mexicano, aparecieron otro tipo de problemas, como aquéllos derivados de la imprecisión en la línea divisoria (algunos de los cuales tardaron cien años en solucionarse, como el del Chamizal). Pero más importante aún, es que no se definió claramente qué pasaría con la gente que quedó en esa parte del territorio arrebatado a México: indios y mexicanos.



Los indios, especialmente los de esta región, como se sabe, siempre resistieron con fiereza la dominación de españoles, primero, luego de mexicanos y finalmente de estadounidenses. Todos ellos hicieron la guerra -y diezmaron- a los indígenas, quienes repentinamente se encontraron que vivían en una "frontera", producto de tratados en donde ellos no intervinieron.

De 450 diferentes pueblos en contacto con blancos sólo quedan alrededor de 25 en la frontera mexicano-norteamericana (unos 80 mil en la parte mexicana y cerca de 44 mil en la estadounidense), y sus condiciones, en Estados Unidos, denotan "pocos signos de acción positiva hacia un futuro progreso". Pero las condiciones de los indios de la frontera mexicana son todavía peores: "imposibilitados para vivir en su propia tierra, muchos de ellos pululan por las calles de Ciudad Juárez vendiendo chicles o pidiendo limosna, al acecho de los policías, quienes los alejan de la vista de los turistas norteamericanos".

Curiosamente, sin embargo, la frontera también sirvió para escapar de la persecución, según refiere el autor, como en el caso de los indios yaquis y kikapoos. Los primeros, se refugiaron en gran número en Estados Unidos y los segundos, en México. En la actualidad, ambos grupos, "no han doblegado el ethos de la resistencia". Por su parte, la situación de los mexicanos, aunque no igual a la de los indios, no estuvo exenta de violencia y problemas. Muchos de los cuales todavía padecen.

Desde la separación de Texas y la guerra con Estados Unidos, los mexicanos en Estados Unidos siempre se encontraron en un dilema, presionados en un lado por los conquistadores blancos y, en el otro, ante una frontera que legal y simbólicamente los desunía de sus raíces mexicanas.

Este dilema se encuentra reflejado en la experiencia de los tejanos, aquellos mexicanos que tuvieron que elegir cuando el movimiento de independencia de Texas, entre la neutralidad, la rebelión o la lealtad a México. Pero ni la neutralidad ni la unión a cualquiera de los dos bandos los libró del infortunio como minoría. La historia personal de Juan Seguin representa este torbellino de sentimientos: luchador al lado de los independentistas de Texas, llegó a ser alcalde de San Antonio, puesto al que luego renunció por el mal trato a sus compatriotas de origen. Posteriormente se unió a los mexicanos en la guerra contra Texas, su estado natal, al que finalmente regresó a morir...

Variaciones de esta misma ambivalencia han turbado a la mayoría de los mexicano-estadunidenses hasta la fecha. Muchos de ellos han luchado por su aceptación en la sociedad dominante, al precio de negar su herencia. En estas circunstancias, muchos mexicoamericanos buscaron establecer distancia entre ellos y sus raíces mexicanas, particularmente cuando interactuaban con anglos, descubriendo que así recibían mejor trato en la sociedad dominante. Así comenzó la práctica de hacerse pasar por "español", intentando europeizar su ascendencia. Posteriormente, otros términos como "latino" y más recientemente "hispano" son usados como sustitutos de mexicano.

En contraste, jóvenes activistas de los años sesenta se autodenominaron chicanos, y orgullosamente se proclamaron descendientes de los aztecas y seguidores de Pancho Villa y Zapata. Los chicanos sintieron la fuerte necesidad, después de décadas de rechazo en Estados Unidos, de identificarse con sus raíces indígenas mexicanas y mostrar como sus orígenes eran tan buenos, si no es que superiores a las de los Blancos Anglosajones Protestantes. Sin



embargo, también descubrieron en la realidad contemporánea mexicana ciertas situaciones que los perturbaban profundamente: las condiciones de los pobres en México eran mucho más opresivas que en Estados Unidos.

Han habido otros dilemas relacionados con la frontera, que han tenido que enfrentar los chicanos durante su larga lucha por llegar a ser participantes plenos en la sociedad americana. Uno de ellos, es la actitud que deben tomar respecto de los compatriotas que inmigran a Estados Unidos. Como resultado del proceso en que ellos mismos se ven envueltos, los chicanos de hoy sienten profunda simpatía con los mexicanos pobres que cruzan la frontera. Sin embargo, muchos de ellos, tal como otros sectores de la sociedad americana, se han cuestionado si llegó ya el punto de saturación respecto a la inmigración. Esto se refleja principalmente en la posición de los sindicatos, compuestos y dirigidos por mexicoamericanos, contraria a la existencia de los tarjetas verdes, y favorables a cerrar la frontera al tráfico de indocumentados. En particular, es en las capas de trabajadores donde el rechazo a los inmigrantes es alto, como se ha comprobado en las encuestas de opinión. La razón, al parecer, es que con la entrada de estos nuevos trabajadores la competencia por el trabajo se presenta más fuerte.

Así, en medio de este conjunto de dilemas, se va desarrollando la historia que con gran acierto nos narra Oscar J. Martínez, en este libro, que sin duda será de gran apoyo para quienes quieren saber -en una obra breve, pero profunda- acerca de la frontera norte.

Oscar J. Martínez, *Troublesome Border*. Tucson, Arizona, University of Arizona Press, 1988.

MARCELA Y EL REY (AL FIN JUNTOS),

LIBRO DE CROSTHWAITE



Fue publicado recientemente, por la Joan Boldó i Climent Editores, el libro del escritor tijuanaense Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el Rey (al fin juntos)*. Este volumen agrupa un conjunto de cuentos que Crosthwaite ha escrito en los últimos años. Es indudable que esta publicación nacional hará posible una difusión más extendida de su material. A continuación transcribimos la presentación de la casa editora.

"En *Marcela y el Rey (al fin juntos)*, Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962) recrea un ambiente (el de la frontera norte de nuestro país), pero sin acogerse a las rigideces del realismo más llano; fija en nuestra memoria, a través de los siempre bienvenidos y escasos resortes de la ternura y el humor, personajes cuya marginalidad mas nos conmueve en la medida que la entendemos como una analogía de nuestra propia angustia o desvalimiento; todo sin rozar el esquema o el melodrama, sin caer en una retórica particular o acartonada. Tal vez por eso en varios cuentos del volumen los protagonistas principales sean, por su edad o su inocencia, niños: reales o imaginarios, solos, deseos de rebasar el abandono o el autoritarismo que nuestra estructura familiar -es decir, cultural- les depara, para acceder así al mundo de la imaginación o del sueño, al de las cándidas utopías que para ningún niño son un secreto y para la mayor parte de los adultos resultan una tímida nostalgia. Por eso, también, se dibujan en el libro parejas que se unen y se abandonan en medio de un mundo que intuyen o reconocen no organizado para la espontaneidad.

Aquí el fuego (que arrasa tiendas, casa y edificios), los ancianos (inventados e inocentes verdugos de gatos callejeros), el *rock* (como una constante música de fondo), los personajes históricos (devueltos, contraideológicamente, al firme terreno de lo cotidiano), los borrachos vagabundos (silenciosos ironistas, pacientes víctimas de la avaricia y el despotismo urbano), las ciudades (quizá sólo Tijuana) podrían motivarnos alguna reflexión acerca de lo que se da en llamar contracultura o de la fuerte carga crítica que los textos poseen. Ello sería, de seguro, una limitante, un recurso, una convención apoyada en otras. Para el caso de *Marcela y el Rey (al fin juntos)*, como para el de cualquier obra con semejante calidad, pocas consideraciones cuentan; nada mejor que asomarnos a sus relatos y dejarnos sorprender, abandonarnos al entusiasmo y las conmociones que nos proponen. Que más."



Lo más selecto y actual en
prendas de vestir,
accesorios de piel, relojes
y perfumeria exclusiva

GRUPO
SARA
MAXIMA

SARA/ Centro y Plaza Río.

MAXIM/ Revolución 605. RENEE/ Revolución 910.

VIVA
BAJA!



EN PLAZA DEL MAR...



idonde la Pirámide se encuentra!

Km 64 1/2 Carretera Tijuana Ensenada

Reservaciones

Tijuana 85 91 52 y 58

Rosarito 2 08 90



GLORIA CAMPOBELLO
ESCUELA DE DANZA

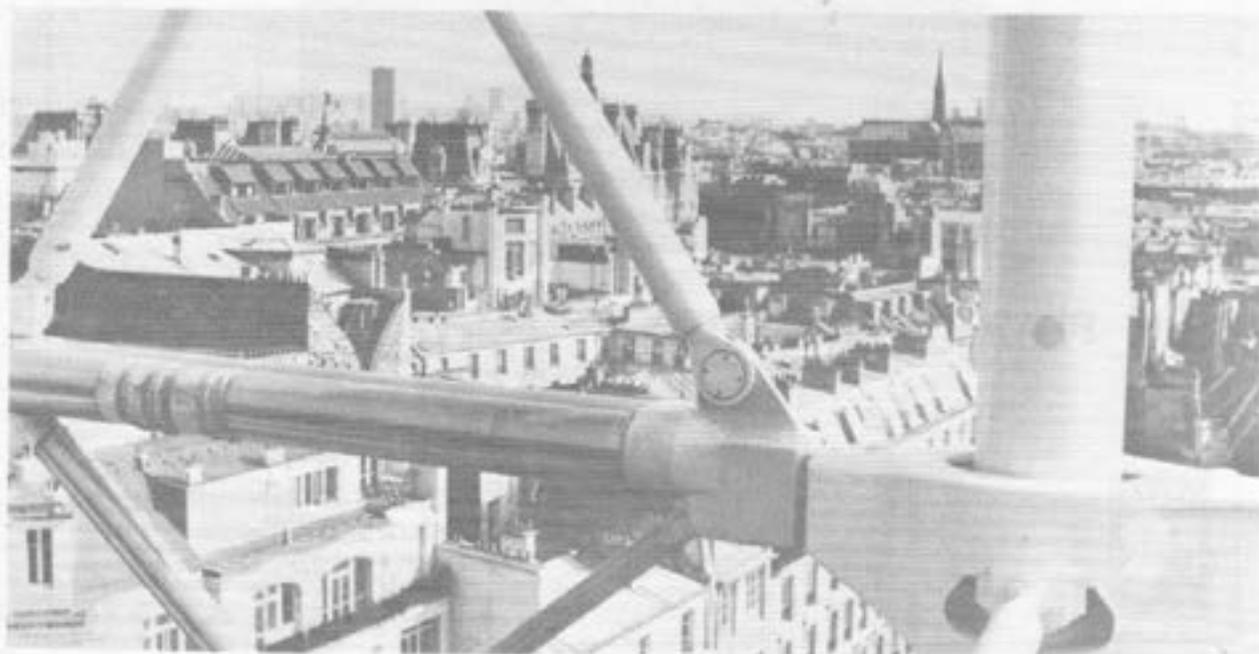


Boulevard Fundadores 312 Col. Juárez. Tijuana, B.C. Tel. 84 26 07
INCORPORADA A LA SEBS

UNA PUERTA HACIA EUROPA

FRANCE Culture

ACADEMIA DE IDIOMAS
FRANCS PORTUGUES ALEMAN INGLES
JAPONES ESPAÑOL ITALIANO
CLUB CULTURAL



FRANCE CULTURE, S.C. Esteban Cantú esq. Gob. Ibarra, Col. Cacho. Tijuana, B.C.
Tel. 85 92 22

CULTURA

NORTE

Año 2, Volumen 1, Número 8, Agosto-October, 1988

PROGRAMA CULTURAL DE LAS FRONTERAS

**Las culturas
de frontera**

**Cuenteros
en Torreón**

**Entrevistas
con chicanos**

**Las alófitas
en Sonora**



¡YA SALIÓ!



la ranura del ojo
revista trimestral



DIVIERTETE BAJO EL SOL
BAILA BAJO LAS ESTRELLAS
EN UN CLUB EXCEPCIONAL

DESDE 1940

TIENDA EL VAQUERO

CONTAMOS CON ARTICULOS DE
VAQUEROS Y DE CHARRERIA

- * BOTAS
- * CHAMARRAS
- * FRENO Y HEBILLAS DE PLATA
- * CINTOS DE PIEL
- * CURIOSIDADES MEXICANAS



Entre calle 4a. y Revolución Tijuana, B.C.

PUBLICACIONES RECIENTES DE EL COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE

A la brava ése de José Manuel Valenzuela, es un libro que registra el universo de la contracultura juvenil en el contexto urbano. El volumen es el resultado de un minucioso trabajo de investigación de campo realizado por el autor en diversas ciudades de México, especialmente en el norte del país. Por sus páginas desfilan los testimonios de los modos de vida, jerga idiomática y valores de una generación de jóvenes a la defensiva. Constituye una contribución de innegable valor a nuestro conocimiento sobre los movimientos juveniles de México.



Mujer y literatura chicana y mexicana: culturas en contacto, de Aralia López, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (compiladoras). Conjunto de ensayos presentados en un foro literario binacional realizado en Tijuana. Los temas analizados se refieren a la obra de escritoras chicanas y mexicanas, las condicionantes sociales de su labor y la problemática que circunda la relación muchas veces conflictiva entre mujer y literatura. Los textos indagan sobre la naturaleza de la escritura de las mujeres: su vinculación con el medio social, las recurrencias temáticas y las tendencias observables de su desarrollo.

Departamento de Publicaciones
Abelardo L. Rodríguez núm. 21
Zona del Río, 22320,
Tijuana, B. C.



esquina baja

(publicación trimestral)

1989

Reciba 4 números por
\$ 16 000.00

Envíe \$ 4000.00, extra para suscripciones fuera de Tijuana.

Envíe 15 U.S. dólares para suscripciones fuera de la República Mexicana.

Nombre _____
Domicilio _____
Ciudad _____ CP _____
Estado _____ País _____

Asociación Cultural Río Rita, AC

RPC AC8871009

Envíenos su orden de suscripción y cheque a :

Asociación Cultural Río Rita, AC
Av Revolución 744 Centro Tijuana, BC
CP 22000 México
Tel (66) 859984

Desco recibir información de :

Eventos _____

Publicidad en *esquina baja* _____

Distribución de *esquina baja* _____

Otros _____



PUBLICIDAD

en

esquina baja

Informes:

Elizabeth Hernández
CLIP publicidad
Av Revolución 744 Centro
Tijuana, BC México
Tel (66) 855745

SEP

CANAL
11
TELEVISION



CHICANOS

Sábados: 21:00 hrs.

Una serie de televisión
sobre temas sociales y culturales
de las comunidades mexicoamericanas
en las ciudades de Estados Unidos

SEP



Programa
cultural de
las fronteras

PROYECTOS
ESTRATEGICOS/SEP

UC-MEXUS

RADIO-TELEVISION
DE OAXACA

I

ANIVERSARIO
esquina baja



Asociación Cultural Río Rita, AC
Tijuana, BC México
1989

