

Francisco Javier Hernández Quezada

Entornos y periferias

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA





Universidad Autónoma de Baja California

Dr. Juan Manuel Ocegueda Hernández
Rector

Dr. Alfonso Vega López
Secretario general

Dra. Blanca Rosa García Rivera
Vicerrectora Campus Ensenada

Dr. Ángel Norzagaray Norzagaray
Vicerrector Campus Mexicali

Dra. María Eugenia Pérez Morales
Vicerrectora Campus Tijuana

Dr. Hugo Edgardo Méndez Fierros
Secretario de Rectoría e Imagen Institucional





Universidad Autónoma de Baja California





Esta investigación fue dictaminada por pares académicos

Hernández Quezada, Javier, 1973-

Entornos y periferias / Francisco Javier Hernández Quezada. - -
Mexicali, Baja California : Universidad Autónoma de Baja
California, 2016.

143 p. ; 21 cm. -- (Selección Anual para el Libro Universitario)

ISBN: 978-607-607-350-6

1. Estilo literario. 2. Escritura creativa. 3. Literatura - - Historia
y crítica. I. Universidad Autónoma de Baja California. II. t. III. s.

PN203 H47 2016

©D.R. 2016 Francisco Javier Hernández Quezada

Las características de esta publicación son propiedad de la
Universidad Autónoma de Baja California.

Departamento de Editorial. Av. Reforma 1375.

Col. Nueva. C.P. 21100. Mexicali, Baja California, México.

Teléfono: (686) 552-1056.

Correo electrónico: editorial@uabc.edu.mx

www.uabc.mx

ISBN 978-607-607-350-6

Coordinación editorial: Laura Figueroa Lizárraga.

Diseño de portada: José Guadalupe Martínez Alvarado.

Formación: Laura Gabriela Blanco Curiel.

Edición: Francisco Bernal.





Francisco Javier Hernández Quezada

Entornos y periferias

Selección Anual para el Libro Universitario







Adviértase, de paso, que siempre es posible inventar rasgos que en un momento dado puedan parecer entropifugos. Siempre se puede inventar un concepto que cuadre sólo a tal o cual clase de gente. Pero la entropifuguidad de un concepto en este sentido generalmente sólo será rentable si responde a una noción razonablemente natural, que se dé ya en la sociedad en cuestión, no si se engendra artificialmente para un propósito determinado. Así pues, se puede decir que si un rasgo está distribuido irregularmente por la sociedad es muy probable que se convierta en foco de problemas.

Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*.

—¿Por dónde quiere su Majestad que comience?
—Comienza por el comienzo —le dijo el Rey, con toda gravedad—; continúa con la continuación y finaliza en el final. Y luego párate.
Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*.







NOTA INTRODUCTORIA

Algunas partes y primeras versiones de *Entornos y periferias* fueron publicadas hace varios años en las revistas divulgativas y suplementos culturales *Tijuana Metro*, *Bitácora Semanal*, *Tierra Adentro*, *Crítica* y *El Ángel* del periódico *Reforma*. Otras han permanecido inéditas hasta la fecha, o han sido presentadas parcialmente en diversos foros de discusión en donde los temas de estudio han sido el arte y la cultura regionales.

Por tal razón, es importante aclarar que este libro-*archivo* carece de planteamientos teórico-metodológicos que agrupen los fragmentos de la reflexión, y concreten el diseño inflexible de una hipótesis operacional. Plegable y heterodoxo (más bien), gira en torno a cuatro núcleos semánticos que aparecen íntimamente ligados entre sí, e instauran los criterios parciales de la lectura que se realizó: me refiero a los de región (norte mexicano), península (Baja California), ciudad (Tijuana) e identidad (subjetividad); en sentido estricto, dichos núcleos han permitido la incorporación de temáticas no literarias o que, en teoría, se alejan del asunto central, que es el de la escritura creativa en esta latitud.





FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA

Consciente, en principio, de las *limitaciones* de *Entornos y periferias*, me consuelo no obstante con haber ideado un texto heterodoxo que responde a las necesidades personales de comprender las variables sugerentes de una expresión literaria-visual, próxima y relacional.





I







región.

(Del lat. *regiō*, -*ōnis*).

1. f. Porción de territorio determinada por caracteres étnicos o circunstancias especiales de clima, producción, topografía, administración, gobierno, etcétera.

2. f. Cada una de las grandes divisiones territoriales de una nación, definida por características geográficas e histórico-sociales, y que puede dividirse a su vez en provincias, departamentos, etcétera.

3. f. Todo espacio que se imagina ser de mucha capacidad.

4. f. Según la filosofía antigua, espacio que ocupaba cada uno de los cuatro elementos.

5. f. *Zool.* Cada una de las partes en que se considera dividido al exterior el cuerpo de los animales, con el fin de determinar el sitio, extensión y relaciones de los diferentes órganos. *Región frontal, mamaria, epigástrica.*

~ **aérea.**

1. f. Cada una de las partes en que se divide un territorio nacional, a efectos de mando de las fuerzas aéreas y de dirección de los aeropuertos.

~ **militar.**

1. f. Cada una de las partes en que se divide un territorio nacional, a efectos de mando de las fuerzas terrestres.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

≈







Históricamente hablando, resulta significativo el trabajo literario que diversos autores de la frontera norte han realizado en los últimos años, y el cual ha contribuido a que la escritura artística en nuestro país alcance nuevos estadios de expresión. Sin temor a equivocarnos, admitamos pues que semejante labor ha traído consigo una situación *novedosa*, en el sentido de que asistimos a la consolidación de un registro simbólico, que si bien ha *pasado* por el centro del país en términos de su *empaquetado y distribución*, también lo ha obviado, lo ha dejado de lado, más allá de que tal *distanciamiento* signifique o no algún tipo de sacrificio o de exclusión. Por lo mismo, lejos han quedado los tiempos en que, en materia literaria y creativa, el centro tenía un papel determinante, precisamente 1) al definir —o pretender definir— los esquemas estéticos de una *producción*; 2) también, al proponer un concepto canónico del arte, explicado a partir de la idea de lo nacional cuando tal idea era, básicamente, algo que se reiteraba, o mejor dicho, se representaba de modo tangencial, dejando de lado los contrastes culturales de un territorio





inmenso y de difícil administración;¹ y 3) al ponderar exigencias críticas, puesto que resultaba lugar común cuestionar las labores creativas de quienes estando lejos de la capital y de su zona metropolitana escribían indiferentes a los embates simplificadores de la modernidad o, de plano, se aferraban a modelos creativos en desuso y superados desde tiempo atrás.

Signo de los tiempos, por tanto: el asimilar que los *cambios* vienen del norte; el que en ese lugar, tan diferente, los usos cotidianos del idioma se transforman, dando pie a múltiples maneras de nombrar la realidad en la que millones de personas viven, y definen los procesos permanentes-cotidianos de su devenir; una realidad, por lo demás, dinámica, cambiante, heterogénea, que desdibuja los trazos *oficiales* de la nación.² Si no, piénsese en lo que a estas alturas significan para el sistema literario del país las prosas *agrestes* de Daniel Sada (Mexicali, 1953-México, D.F., 2011), de Eduardo Antonio Parra (León, 1965), de David Toscana (Monterrey, 1961), de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962), de Carlos Velázquez (Coahuila, 1978): prosas, todas ellas, renovadoras,

¹ “En el mundo contemporáneo prevalece una paradójica centralidad de las fronteras culturales. Los crecientes procesos de globalización han difuminado algunas fronteras nacionales, pero también han potenciado la visibilidad y el sentido estratégico de las fronteras socioculturales, como ocurre con la frontera entre México y Estados Unidos, que es inclusive la frontera latinoamericana con el ‘el Norte’. Al mismo tiempo, observamos un incremento de la polarización social y el crecimiento de los procesos migratorios, especialmente hacia Estados Unidos, con lo cual la migración y las diásporas contemporáneas juegan un papel importante en la definición de los vínculos interculturales” (Valenzuela Arce, 2012, p. 201).

² “en un cuarto de siglo, el eje narrativo de la literatura mexicana se desplazó hacia el norte, hacia la frontera y la escritura de la gran novela urbana, la suma total sobre la Ciudad de México, pasó a segundo término como ambición literaria. Impera el desierto como tópico mítico y narradores como Jesús Gardea [...], Daniel Sada, Eduardo Antonio Parra, no sólo descubrieron una geografía y la poblaron sino levantaron una escenografía” (Domínguez, 2011).





inventivas, que ensanchan las posibilidades estéticas del idioma con la certeza de que los aspectos que presentados engloban fundamentos reales y no los que, contraproducentes, limitan su comprensión.³

Subrayémoslo, entonces: la literatura del norte llegó para quedarse y transformar la concepción de un *corpus* polisémico y complejo que refiere, sin más, diferentes modos de vida y sociabilidad; mejor: diferentes precisiones lingüísticas que, en muchos casos, revelan eso que se ha de entender como la “evocación residual de una sensación [...] la síntesis de una morfología sonora singular, un devenir inteligible del ruido, proferido no primordialmente para la designación de los objetos, sino para la realización expresiva de los vínculos” (Mier Garza, 2010, pp. 13-16).

Supuesto lo anterior, la *provincia* ya no es sólo asunto geográfico sino también mental; algo que se expresa en el seno de las metrópolis y en sus periferias más distantes. Porque, en efecto, la *ciudad* está en todos lados,⁴ la ciudad física y virtual,

³ “El complejo espacio cultural y geopolítico del territorio mexicano que designa la noción de *norte* ha sido confundido, con mayor énfasis desde las últimas tres décadas, con la mitología de la frontera y sus correspondientes fetiches: la migración, la violencia transhistórica, el narcotráfico y la marginalidad más endémica y representativa de los saldos negativos del proceso de modernización y globalización del país. Cada uno de estos fenómenos ha sido naturalizado y hecho consubstancial a la región norte y su corredor fronterizo” (Mahieux & Zavala, 2012, p. 9).

⁴ “En los distintos foros y publicaciones en que se analiza la problemática cultura y territorio, la cultura aparece por lo general ligada a la ciudad, a lo urbano. Los autores del Plan Cultural de Barcelona 1998 afirman que ‘la vida urbana es generadora de cultura por definición. Ciudad y cultura: dos caras de la misma moneda, la cultura se concibe como tejido de relaciones sociales y, al mismo tiempo, como producto’. [...] Si bien es cierto que en las ciudades se toman decisiones fundamentales y se encuentran factores de poder, no es menos cierto que en toda América Latina existe un componente rural que no responde a la impronta urbana, y su análisis no puede hacerse dentro de tales paradigmas. [...] Por eso resulta





en la cual interactuamos con nuevos colectivos y en la cual reciclamos productos simbólicos que fortalecen una expresión dependiente del canje y de la comunicación. Considerado esto, es un hecho que la determinación nacional de la expresión literaria entra en crisis cuando el razonamiento centralista se ve rebasado por la naturaleza del(os) cambio(s) histórico(s) del pasado y presente siglo, pero también por lo que hace algunos años mencionaba Antonio Cornejo Polar al hablar de la organicidad de una expresión estética y sus concepciones, y afirmar, atinadamente, que aquélla depende “más de la crítica que de la propia literatura”, es decir, de una labor organizativa que revela “vínculos, [que] los interpreta, y hasta propone y formula otros cuya legitimidad es fundamentalmente teórica” (Cornejo Polar, 1987, pp. 124-125).

Si tomamos en cuenta estos cambios de carácter social, cabe entender, de fijo, la importancia que reviste el Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border Of Words: un certamen único en su tipo porque, en esencia, parte del supuesto transformacional, esto es: del criterio que concibe que algo ha ocurrido no sólo en el ámbito de la literatura mexicana, sino a la par, y de modo radical, en el de la cultura nacional (o ¿posnacional?).

A este respecto, en otro trabajo he apuntado la siguiente reflexión que explica la singularidad de un premio diseñado para dar cabida, desde el punto de vista institucional, a las demandas binacionales de una sociedad expansiva:

interesante el planteamiento de la ciudad como proyecto —como imaginario— que sostiene Armando Silva (2001) y supera la noción geográfica de lo urbano” (Ariel Olmos, 2004, pp. 97-98)





Es evidente que la creación del Premio Binacional de Novela Joven *Frontera de Palabras/Border of Words* obedeció al desarrollo de un conjunto de tendencias literarias que no se *podían* obviar por lo que implicaban. Y es que, sugestivas, tales expresiones manifestaban esa creatividad diferente que se alejaba de los esquemas de la *tradición* y esbozaba otros retos en función de sus modelos; otros fundamentos cuyas directrices apuntaban a lo mismo: acabar con el centralismo del país y los criterios imperantes en materia estética. Convocado [...] por el Programa Editorial Tierra Adentro y el Centro Cultural Tijuana en el año 2001, el certamen buscaba atender semejante situación, dado el auge de escritores que reclamaban un espacio institucional, el cual garantizara lo básico: la difusión y comercialización de sus obras, y la *confirmación* de éstas en el marco de un cambio generacional. [...] De ahí que nos parezca que lo más interesante de este premio haya sido el que respondiera a las circunstancias del momento histórico, precisamente para: 1) evidenciar la calidad de la literatura que se hacía lejos del centro y del sur mexicanos; y 2) confirmar la madurez de una expresión *diversa*, que no se sujetaba a las tendencias definidas por la historiografía literaria, tan dada a la limitación. Análogamente, lo que hacía atractivo a este premio era que no estaba dirigido —en exclusiva— a los escritores residentes en alguno de los estados fronterizos: como habría de entenderse, el premio también estaba dirigido a aquellos que vivían en la unión americana y que, por diversos motivos, querían dar a conocer su trabajo en el “otro lado” (Hernández Quezada & Gutiérrez, 2013, pp. 82-84).

La reflexión anterior obliga a comprender que, forzosamente, las definiciones de lo nacional, a partir de la expresión





literaria, empiezan a transformarse, sino es que se han transformado ya; que, dado este cambio, las variables en juego se modifican al surgir nuevas modalidades de significación que se deben entender como tales: a saber, como la manifestación diversa de una expansión lingüística-literaria que no está sujeta a las delimitaciones de la geografía ni a las reglas del poder. Esta situación, es evidente, en su momento obligó al *establishment* cultural a divulgar aquello que sucedía más allá del territorio nacional, y a entender que, sugerentes, los fenómenos simbólicos explicaban el desarrollo de una creatividad *alterna*, o distinta, que se nutría de sistemas sociales en permanente oposición-tensión. En más de un sentido, a partir de tal hecho se detectó “el crecimiento exponencial de una literatura” que mantenía vínculos con el *corpus* de las letras mexicanas y con algunos de sus intereses, aunque vistos desde otra perspectiva: desde aquella que precisaba las diferencias y los contrastes notables de la región.

Dicho lo cual, la *otra* literatura mexicana que buscaba y busca promover el establishment cultural mediante el Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words, se debe entender como la muestra de una creatividad sin límites; o tal vez, para ser más preciso, de una creatividad que, a pesar de los límites y de las demarcaciones (sean geográficas, políticas o de cualquier otra índole), demuestra su capacidad de desborde, de sobrepase, dejando atrás la idea de que en el norte del país sólo se deben tratar determinados temas que atañen a la región y hacen del mismo

un significante vacío que con frecuencia se llena con dos voluntarismos críticos: o bien se le define como una zona programáti-





ca de resistencia y agencia cultural hibridizada ante paradigmas hegemónicos subalternizantes (las “entradas” y “salidas” de la modernidad de Néstor García Canclini); o pradójicamente se subrayan en él los excedentes negativos del imaginario neoliberal de la capital que al mismo tiempo se quieren formas de emancipación *a priori* (las tesis poscolonialistas de Walter Mignolo). (Mehieux & Zavala, 2012, p. 10).

Después de una década en vigor del certamen, es necesario preguntarnos varias cosas, entre ellas: ¿cuáles han sido los temas que se han abordado en las novelas ganadoras? y ¿cuáles, también, las variables de los mismos, considerando los planteamientos estéticos de sus creadores? A la vez, es relevante preguntarnos: ¿hasta qué punto la cuestión de que haya un condicionamiento geográfico —de carácter binacional—, promueve la extensión de una literatura *autóctona*, o en su caso, la asimilación de ésta a una tradición distinta que surge en otro país (Estados Unidos)? Asimismo, en ese sentido conviene que nos hagamos las preguntas: ¿son acaso tan distintos los escritores del norte del país de aquellos que crean en otras geografías?; y, de existir, ¿hasta qué punto la herencia chicana tiene algo que ver en el crecimiento de esta modalidad? En fin, me parece que el Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words plantea estas y otras interrogaciones, en términos de que se trata de un concurso internacional en donde se vislumbra la expansión de la literatura mexicana y, mayormente, de la cultura que la sustenta, o de la que forma parte de manera inicial.

≈





A continuación enlistaré algunas de las características más importantes de las obras ganadoras y, de ser posible, las aportaciones hechas a la literatura del país.

Gordas. Historia de una batalla (2002), de Isabel Velázquez (Ensenada, 1969), es una obra *redonda*, en tanto manifiesta la conciencia de los límites y su extrapolación; huelga insistir: la conciencia del contraste, sobre todo a nivel del yo, y de las determinaciones que tal diferenciación genera en el cuerpo de la mujer. Es verdad que, en este aspecto, su autora demuestra poco interés por acercarse al tema fronterizo en términos de lo espacial; vaya, que al concebir *Gordas. Historia de una batalla* la ensenadense no tiene en mente crear una historia ubicada en ninguna geografía particular o que —de inmediato, y de modo preciso— nos haga pensar en un lugar reconocible del territorio norteño-liminal. Con todo, su novela —si es que se puede denominar así— manifiesta una *concepción* fronteriza de las formas y los recursos utilizados, presentando de tal suerte los procedimientos heterodoxos de una literatura singular donde difícilmente haya puntos de comparación. Es un hecho, por tanto, que el texto evidencia una estructura experimental: una arquitectura arriesgada que, con frecuencia, nos hace pensar en las *limitaciones* del relato tradicional, precisamente al dar fe de las diferencias existentes en el uso del lenguaje, y de los formatos que permiten el desarrollo de una argumentación. Por otro lado, *Gordas. Historia de una batalla* es, a mi entender, uno de los trabajos más finos que se hayan escrito en México —y quizá en América Latina— respecto al tema de la obesidad: tema que resulta difícil de abordar si no se consideran sus implicaciones sociales, especialmente cuan-





do existe, en el imaginario cultural, un concepto mediatizado de las formas corporales y un significado obtuso y grosero en torno a la obesidad.

La segunda novela ganadora de este premio fue *Bajo el disfraz (los cantares prohibidos)* (2003), de Jesús Alvarado (Durango, 1969): obra que resume las concepciones literarias de un fenómeno social determinante en la vida del país (el narcotráfico), al tiempo que detalla la crisis de un sistema político que, entre otras cosas, obliga a los personajes a actuar de forma inesperada e inusual. Y ello es que su autor no se anda por las ramas de la celebración gratuita como muchos escritores que abusan de la representación del crimen; concentrado en el tema de la soledad, y en el de sus influjos colectivos, narra la violencia con dignidad, es decir: jamás abusa de los recursos del lenguaje denodado o satura la historia de situaciones escabrosas que minimicen el terrible problema en el que estamos metidos de un tiempo acá —en relación con el narcotráfico y la violencia— y el cual se ha desatado en diferentes estratos de la sociedad.

La obra de Alvarado es una obra bien escrita, y bien resuelta, en la que la muerte, el dolor, el sufrimiento, están ahí, en el centro mismo del relato, posibilitando una experiencia de trascendencia y reconversión.

Trabajos del reino (2003), de Yuri Herrera (Actopan, 1970), por su parte, es una obra que ha rebasado las expectativas del Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words. Publicada también en España —donde, en el año 2009 obtuvo el I Premio Otras Voces, Otros Ámbitos—, la obra retrata con destreza los hábitos del crimen organizado, insistiendo en los aspectos profundos que lo definen y determinan. El escritor Eduardo Antonio Parra, en tal dirección,





explica muy bien las cualidades de la novela tras afirmar que la obra se cubre “con el tamiz de la fábula” cuando aborda la “vida narca” y presenta, sabiamente, “cuadros más crudos que las crónicas periodísticas”; insiste el escritor:

[*Trabajos del reino* es] una novela [...] de lectura ágil, dividida en fragmentos pequeños, donde el autor no se pierde en descripciones exhaustivas ni en procedimientos delincuenciales, sino procura centrarse en los significados ocultos y en la psicología de los arquetipos que conforman su galería de personajes. Según los cánones de la forma narrativa que eligió, Herrera [demuestra que] aparte del realismo, hay otras maneras de narrar el narcotráfico en México (Parra, 2005).

Trabajos del reino, por su factura impecable (y por su sensibilidad artística), es uno de los textos más importantes publicados en los últimos años, lo cual es mucho decir, en el entendido de que hablamos de una primera novela cuya calidad estriba en el abordaje de un asunto problemático que, tal vez, en otras manos se hubiera convertido en mero pretexto para la crítica o lamentación. En contra de esta *constante*, exitosa por lo demás, la obra habla por sí sola e indaga en el significado preciso de muchos de los dilemas de la actualidad: la corrupción, la violencia, la trata de personas, entro otros.

Susurros bajo el agua (2005), de Moisés Zamora (Zapopan, 1979), es la cuarta ganadora del certamen; y algo debe decirse: de principio a fin se trata de una novela semiautobiográfica o cuasitestimonial, lo que significa —*grosso modo*— que muchas de las anécdotas narradas alguna vez tuvieron lugar, y otras son producto de la imaginación o de la fantasía individual. Notablemente, la novela se define asimismo, por otras variables, como la





de la homosexualidad: tema que el escritor *amplifica* a conciencia a fin de solventar una historia de encuentros y desencuentros que alteran el *bios* del yo-narrador. El resultado, al final, redundando en la plasmación de una trayectoria vital, entendida como la suma de los recuerdos personales y las proyecciones creativas de un sujeto dinámico que evalúa el tiempo del ayer para, pongámoslo de este modo, comprenderlo y, en la medida de lo posible, modificarlo en cuanto a su representación.

Un detalle, tan sólo, que precisa los alcances del texto: *Susurros bajo el agua*, como la mayoría de los relatos que han ganado el premio, es un trabajo inicial, en el que se observan las virtudes y los defectos de un narrador en ciernes que debe salir adelante con lo que tiene, o domina, incluidas las afectaciones y aspavientos que, seguramente, muchos no dudarían en eliminar.

La quinta novela ganadora del certamen es *Los cuervos* (2006), del chihuahuense César Silva Márquez (Ciudad Juárez, 1974): escritor que corre el riesgo de evocar la violencia en que vivimos a partir de la confección de una historia que, *per se*, pertenece al género de terror. No obstante, es importante afirmar que en ningún momento, tal apuesta demerita el planteamiento del autor, consistente en dar fe del caos y de su lógica habitual; o mejor dicho, de los problemas que genera y las frustraciones que incuba, toda vez que para él —como creador— lo importante no es escribir una historia realista y verosímil del sufrimiento padecido en Ciudad Juárez y en buena parte del país. Al contrario, el cometido de Silva Márquez es claro, y se patentiza en la labor de mostrar el horror en estado puro, apelando a la realidad, pero sobre cualquier otra cuestión, valiéndose de la inventiva: recurso que el escritor utiliza con frialdad y precisión.





Próximo a Roberto Bolaño (Chile, 1953-España, 2003) con su célebre *2666* (2004), Silva Márquez explica el deterioro de nuestra realidad de *modo colateral*: o sea, apoyándose en la creación literaria, en la imaginación, con el objeto de abordar diferentes aspectos y situaciones denegadas libremente y sin poner en riesgo la postura mantenida ante las contingencias del mundo material. Escritor, por ende, que jamás tergiversa los problemas: Silva Márquez habla de la violencia en sentido *profundo*, aspecto que me hace pensar no sólo en la situación en la que se halla México, sino también el resto del mundo.

En su sexta entrega el Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words fue para *Lodo en tierra santa* (2007), de Álvaro Sandoval (Culiacán, 1977); obra extraordinaria, donde las haya, que tiene como tema principal la migración, pero que igualmente se concentra en múltiples aspectos de la vida nortea, incluidos los influjos lastimeros del clima. Amén de ello, la novela se destaca por otro aspecto que considero importante: aludo a su manejo del lenguaje, del que he escrito lo siguiente:

En general *Lodo en tierra santa* es una apuesta mayor que no se deja resumir con facilidad, pues baste considerar la concepción literaria que plantea para entender que estamos ante una de las obras más exigentes, formalmente hablando, que han surgido en los últimos años. Porque ese es y no otro el logro principal de *Lodo en tierra santa*: el planteamiento de un estilo literario que a Salgado le ubicará, estamos seguros, entre los escritores de su generación que mejor se *escuchan* al capturar los ecos de una oralidad manifiesta, ya de por sí insinuante (la jerga *culichi*). Esta propuesta, luego, no supone que Salgado se dedique





a captar las voces del pueblo, o las maneras en que la gente del noroeste utiliza el lenguaje; específicamente hablando, el trabajo que ejecuta es revelador, debido a que se ubica en la misma perspectiva de los grandes autores que han reelaborado el habla nacional en el momento de contar sus historias. De este modo, debe entenderse la labor de Salgado como escritor inventivo, como escritor cabal; pero al mismo tiempo como escritor sonoro, como escritor *vivo* que apuesta por la plasmación de una fonética transcultural. Cercano entonces a las estrategias narrativas de escritores como Juan Rulfo o Daniel Sada, Salgado reconstruye una visión de la realidad que, antes que verse, se *escucha* (Hernández Quezada & Gutiérrez, 2013, pp. 95-96).

Julio Pesina (Ciudad Victoria, 1973) fue el séptimo ganador del premio con la novela *Culpable de nada* (2008): obra que registra los cambios de vida generados en los tiempos modernos luego de la aparición, súbita, de nuevas tecnologías que suplen a los seres humanos o que, en el mejor de los casos, los convierten en personajes secundarios inmersos en la monotonía del caos interior. De hecho, esto explica el por qué, Pesina, se concentra en la reflexión de la práctica sexual y, en sendos pasajes de la obra, describe los usos y costumbres de los individuos al echar mano de diversos artefactos eróticos mediante los cuales palian su soledad:

Tiene en su lecho a un hombre [un dildo] que, si no estuviera haciéndole el amor [...] vestiría esmoquin y bebería vino tinto, champaña quizá; su piel dorada emanaría el inconfundible halo vaporoso de un *Chanel pour homme*, la misma loción que, está segura, usaba su antiguo jefe. Este hombre, a diferencia de su ex jefe, no fumaría cigarrillos, ni siquiera los más caros. No; el





cargaría una pipa, tendría las manos manicuradas y jugaría golf. Harry, lo podría llamar; sir Harry le parece un título sobrio y refinado (Pesina, 2008, pp. 15-17).

Es de notar que al autor la descripción de este erotismo le permite revelar las transformaciones de la intimidad en el tiempo actual. También que dicha descripción —visiones apocalípticas aparte— le deja concretar una idea: la de que la sociabilidad humana se ha modificado a tal punto que la norma a experimentar es la carencia de contacto, la privación del vínculo social en tanto exclusión de los demás.

Algunas de las últimas novelas ganadoras del Premio de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words han sido *Travesti* (2009), de Carlos Reyes Ávila (Torreón, 1976); *Circa 94* (2010), de Fran Ilich (Tijuana, 1975) y *Prosa lavada* (2011), de Julio César Pérez Cruz (Ciudad Obregón, 1982).

De la primera, *Travesti*, indico que al igual que *Gordas*, dilucida sobre el cuerpo y los límites, debido a que al autor le llama la atención el tema de la diferencia. O planteado de otra forma: el tema de la confrontación, del examen de las *formas* según los conceptos de lo prohibido y marginal. De esta suerte, Reyes Ávila nos presenta una intensa novela que lleva al límite la relación física del hombre con el hombre; el vínculo establecido cuando uno de los dos encarna los roles de la normalidad y, el otro, por consiguiente, los de su antónimo. En todo caso, el planteamiento de Reyes Ávila es puntual, y lo explica así:

La hipertelia es un rasgo característico del barroco. Cuando un travesti se “viste” para ligar, para gustar, frecuentemente se encuentra y se descubre incapaz de detener esa “dulce locura” de





pintarse, de dibujarse, de corregirse, de construirse detallada y minuciosamente, de inventarse otro cuerpo. La acción rebasa el objetivo, y el resultado mismo rebasa los límites de la tolerabilidad. [...] Esta femineidad más allá de lo femenino es lo que conocemos como hipertelia, y es lo que delata a un travesti. Es lo que hace que aquello que había empezado como la negación de su sexo se convierta en una perturbante exhibición (Reyes Ávila, 2009, p. 40).

En *Circa 94* Ilich plasma una atmósfera cultural; en más de un sentido, hablamos de la recreación de una época, ya ida y, por lo tanto, reconocible y *transformable* según los devaneos de la rememoración (la década de los noventa del siglo pasado). El lugar evocado, por cierto, no es otro sino la región Tijuana-San Diego: demarcación simbólica en la que los cruces se dan en dos sentidos, y en la que los referentes generacionales (la música, por ejemplo) carecen siempre, o casi siempre, de *documentación*. Lo cierto es que Ilich —vocero de la tribu— refiere la praxis cotidiana, y en su fuero interno lo que le interesa es plasmar las experiencias, los contactos y subterfugios de una generación vinculada con el *exterior* a través de la tecnología y el acceso a un sinfín de referentes desprovistos de referencialidad nacional. En su caso, bien puede decirse que las fronteras no existen, y si existen deben desdibujarse, pues sólo de esa manera se alcanzará la plenitud. Las palabras que vierte en el capítulo “51. Los sueños son solo sueños” resumen lo que quiero plantear:

La cosa era saber lo que seguiría y adelantarnos a ello. Algo era cierto, debíamos tomar la vida paso a paso, vivirla un segundo





por segundo cada segundo y no jugar con tiempos subjetivos: *fast forwards* y *rewinds*. No entrar en abismos interminables de tiempo durante breves instantes [...] La mía pudo ser una vida enteramente desperdiciada, pero eso sería algo que nunca permitiría, que nunca permitiré. Sólo se vive una vez, yo viviría más de lo permitido. Esa era mi intención. Odiaba los límites, ¿qué otra cosa podía hacer que pasarme los semáforos en rojo y transgredir todas las leyes? Sólo hacía lo que debía, y eso me divertía (Ilich, 2010, p. 232).

Por su parte, *Prosa lavada* es una historia donde la violencia es el *leitmotiv* tras el que se esconde el sinsentido y la arbitrariedad. Su autor, Pérez Cruz, en todo caso, inventa poco, ya que lo relatado tiene que ver con la realidad y las tragedias cotidianas. Nuevamente, como en la obra antes mencionada, Tijuana es el lugar elegido para ubicar una serie de acontecimientos azarosos y efusivos que nos hablan del grado de degradación al que el crimen organizado ha llegado. Desde luego, en *Prosa lavada* ocurre lo *peor*, dado que Pérez Cruz no quiere endulzar los fenómenos habituales relacionados con la violencia. Su objetivo parece ser, más bien, concebir una obra literaria que registre la lógica del presente, el caos en el que estamos atrapados una vez que el poder de la autoridad ha desaparecido y, en su lugar, ha surgido otro que impide el desarrollo colectivo de la vida civil.

El crítico Humberto Félix Berumen, en el “Prólogo” escrito a su otra novela *Dany Tanimura* (2011), resume las características del estilo de Pérez Cruz, planteando lo que hemos indicado antes en el sentido de que el acercamiento al tema de la violencia, amén de poseer sus “propios riesgos”, no se aleja de





los tópicos consabidos ni [de] la presencia de los estereotipos más socorridos, gracias principalmente a la información periódica, televisiva o cinematográfica. [...] ahí están, y en otros, varios de los [esquemas] del subgénero en cuestión [la narconovela]: los personajes caracterizados conforme a la imagen estereotipada del narcotraficante, los asesinos a mansalva y sin que haya en ello conmiseración alguna de por medio, las atmósferas opresivas y que no desmienten el perfil violento de los protagonistas, el contexto social que se explica por sí mismo, las escenas que repiten otras tantas parecidas y sin notables variaciones. En fin, nuevo costumbrismo narrativo de los tiempos y situaciones que malamente nos fueron tocando en suerte (Félix Berumen, 2011, p. 8).

De más está insistir en que un premio como éste, creado para impulsar la narrativa escrita en el norte de nuestro país, y en el sur de Estados Unidos, trae consigo una serie de reflexiones que no debemos dejar pasar. Entre las principales —y ya comentadas al inicio del presente texto—, se encuentra la cuestión de que es frecuente y reiterada la oferta de obras literarias no dependientes de la Capital y de su beneplácito. Hablo de obras, de textos prosaicos y poéticos, en general, concebidos en el norte y cuya meta es atender dicho espacio; de obras, igualmente realizadas lejos del *centro* del país, o en el extranjero, y las cuales aluden a cuestiones propias de la frontera, a circunstancias que sólo se comprenden si se toman en cuenta los aspectos geográficos. Una literatura diferente, que aparece fuera de los circuitos tradicionales de distribución y que llama la atención de muchos especialistas quienes, logran ver, en este *corpus* singular, la evidencia del cambio que ha tenido lugar.





El Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words, es consecuencia directa de las transformaciones sociales y culturales que se han suscitado en los últimos años, y su contribución al conocimiento de las obras ganadoras no ha sido menor ni ha pasado desapercibida; en cierto modo, ha posibilitado que algunas de estas obras no sólo sean conocidas y reconocidas en el país, sino también en el *exterior*; y lo más importante, que subrayo: han contribuido a que el norte mexicano y el sur estadounidense sean vistos y considerados como una *región* literaria, como una *región* hasta cierto punto autónoma que desatiende limitaciones impositivas provenientes de la capital.

≈

En los últimos años, muchos escritores mexicanos se han dedicado a la promoción de una literatura *personal*, que se aparta de los temas costumbristas; de una literatura singular que, al tiempo que refresca indicadores de la tradición, engloba situaciones *descontextualizadas* y/o novedosas cuyas referencias, disímiles, se basan en las mitologías del yo.

En algunos casos, indico, resalta la acción estratégica de “partir de cero”, si es que semejante tarea se puede lograr (Mario Bellatín; México, D.F., 1960); en otros, el planteamiento de *atrevimientos* formales que alguna vez fueron objeto del desprecio y la incompreensión generalizados (*Paisajes del limbo. Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*; 2001, Mario González Suárez [México, D.F., 1964]); en otros, a su vez, la adicción a modelos *universales* que hacen de la marginalidad un tema a indagar (Guillermo Fadanelli [México, D.F., 1963]); o





bien manifiestos posvanguardistas y premios de por medio, el criterio modélico-exportable que *utiliza* la literatura para contar algo más, siempre con el ideal a cuestas de la difusión y con el consabido respeto a esa fórmula que garantiza el maridaje de la trama y la meditación (el *crack*).

A simple vista, la consigna artística parece ser una, o al menos se dirige en una sola dirección si tomamos en cuenta los argumentos que se han dado al respecto y establecen la idea de que la literatura mexicana se debe renovar, toda vez que el canon hace mucho tiempo que se instituyó y se requieren medidas extremas para ampliar los márgenes de la expresividad; de una, mencionemos, que sólo se consolidará si los escritores se alejan del tópico nacional y se den a la tarea de cuestionar la reseña de personajes coloridos, el registro de jergas vernáculas o la descripción pormenorizada de entornos simbólicos de fácil y sencilla identificación.

A la par, existe una promoción de escritores que hacen caso omiso de lo anterior, y que en buena medida son conscientes del lugar en el que les tocó vivir. Hablo de una promoción *desprejuiciada*, carente de complejos creativos al abordar tal o cual cuestión de índole *nacional*, pues saben que la universalidad del mensaje poco tiene que ver con la recreación de un espacio, o con la alusión a un tema mayor, determinante en los destinos de la humanidad. Efectivamente, es notorio que autores importantes como Enrique Serna (México, D.F., 1959); Rosa Beltrán (México, D.F., 1960); David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Martín Solares (Tamaulipas, 1970), etcétera, sacan ventaja del vínculo que mantienen con el referente nacional y, sin embargo, lejos están de ser tildados de “ladrones de lo pintoresco” (Cuesta, 1991, p. 274), o de ser meros repetidores de los *trau-*





mas que suceden en el país y que mucho entusiasmo causan en aquellos lectores que viven en el extranjero e imaginan, por añadidura, que la literatura nacional está destinada a ser una especie de expresión tremendista del color local; apuntémoslo así, una especie de literatura ínfima, que responde a los influjos violentos del contexto regional y consigna los esfuerzos narrativos de quien mira en su derredor y entresaca datos impactantes que sacian el morbo de la *Civilización*.

Así, creo que la obra *Del valor del miedo* (2001), de Pedro Antonio Molina (Nicaragua, 1962), encaja en la propuesta de ser una creación referencial donde el entorno, en sentido externo, *favorece* el discernimiento de la narración; o mejor dicho, el discernimiento de sus significados, vistos como partes integrales de una pieza realista que, en efecto, habla del mundo, de sus problemas, pero también de algo más: de aquello que sucede en el universo privado de la representación, y evita que una novela como ésta se convierta en algo así como en una fantasía anodina e insustancial, puesta al servicio de la concientización. De ahí que, sin más, el autor de *Del valor del miedo* vincule a sus personajes con el drama del universo material, evidenciando el uso de espacios reconocibles, al tiempo que dejando de lado aquellos propósitos redentores que buscan la ruptura paradigmática del sujeto, o que, si no, radiografían los males del país.

Esto, en definitiva, precisa los alcances de un texto vívido, que se centra en los aspectos nodales de la narración; también de un texto causal, que así como se avoca al rescate de una situación anecdótica, producto de las circunstancias anómalas del país, se aleja de esa vocación enciclopédica, característica de los volúmenes sapienciales estilo Carlos Fuentes (Panamá, 1928-México, D.F., 2012), o Fernando del Paso (México, D.F.,





1935), y la cual consiste en la indagación profusa del sustrato cultural y el establecimiento de signos distintivos que condicionen la actuación del yo.

Semejante propuesta, desde luego, brilla por su ausencia en *Del valor del miedo*: situación que garantiza que el relato se deje leer como uno verista, en el que las figuras literarias actúan y se desenvuelven con normalidad, esto es: sin rebasar los límites que les han sido impuestos, ni mucho menos asumir la voz cantante de un autor monológico abocado a desestructurar la historia que concibió. Esta propuesta, de igual suerte, si explica algo, es que en *Del valor del miedo* Molina controla sus elementos a más no poder, en el entendido de que las pretensiones que tiene se relacionan con las de presentar un escenario general, el cual abarca desde el norte del país, “Allá estaban los grandes edificios con letreros luminosos [...] Acá, casas de uno, dos o tres pisos, cuando mucho” (Molina, 2001, p. 11), hasta la Ciudad de México: “Arribé a ella y noté que aquí estaba la verdadera frontera, que ya les habíamos cedido a los yanquis un pedazo más de tierra” (Molina, 2001, p. 26), y a la vez, tales pretensiones con las de entretejer una historia violenta, que muestra las caídas del ser en un contexto preciso, digno de comentarse: el contexto *fronterizo*: espacio *nómada* que incentiva los contactos entre los sujetos del drama, y que habilita la reflexión de que en *Del valor del miedo* se parte de la premisa de que México —desde hace tiempo— perdió su *centro*, de que sus ciudadanos —sin importar la clase social a la que pertenezcan—, se hallan *escindidos*, ajenos al dolor de los demás, o si no, carentes de esa fortaleza y vigor personales que les permitiría alterar la lógica de la realidad en que viven y se desenvuelven con los demás.





Conviene mencionar, por ello, que *Del valor del miedo* es la crónica efectiva de un fracaso; es decir, de una caída individual, en términos de que León, uno de los personajes del texto, sabe que incorporarse a algún movimiento armado en estos tiempos, es absurdo, máxime si se toman en cuenta situaciones irreversibles-concretas como las de *envejecer*, día tras día, “a la velocidad de un MIG” (Molina, 2001, p. 60), y captar que la única salida existente, en tan terrible ocaso, conduce a los confines de la soledad.

Ahora bien, *Del valor del miedo* no sólo propone la radiografía de un personaje trágico, que insiste en llevar a cabo sus planes: a la par, este recorrido interior expresa la evolución de otro desadaptado (el patético, irrisorio y deleznable Noel), quien, en principio, carecerá de ideales definidos para posteriormente asumir una posición crítica frente a los males cotidianos-*fronterizos*, que aquejan a la sociedad, y tomar medidas extremas contra aquellos que viven cerca de él, y no obstante carecen de vínculos efectivos que motiven su redención. El planteamiento, en ese sentido, redundante en la idea de que la *frontera* nos alcanzó desde hace tiempo, simbólicamente hablando, y ello impide la valoración correcta de la otredad, de la diferencia que implica la aceptación.

A simple vista, el planteamiento de tal conflicto le permite a Molina concebir una trama vertiginosa, por cuanto que León y Noel (palíndromos coyunturales) se encuentran “al borde” y “al acecho”, “arriba” y “abajo”, “a fuego lento” y “al rojo vivo” (Molina, 2001, pp. 7, 25, 59, 82, 101), lo que significa que ambos personajes participan de situaciones *fronterizas*; que ambos personajes son constitutivos en función del contraste que encarnan y los hace formar parte de un universo precario,





en el que el desarrollo de cada *trayectoria* se refiere con crudeza e intensidad. El resultado luego, de este procedimiento, se concreta en la plasmación de una historia *colindante*, en donde fácilmente se aprecia cómo los destinos se *cruzan*, y cómo los obstáculos que antes existían, desde el punto de vista material, se vuelven más notorios, impidiendo el desarrollo del orden y la civilidad. Así, sabemos que León regresa a su patria *ilegalmente*, encabezando una invasión desde Estados Unidos (“con menos hombres que la del Che a Bolivia” [Molina, 2001, p. 9]); y que Noel es un “coyón” al que todo le causa pavor, para transformarse después en una suerte de superhombre, que inhibe a los demás (“¡Qué Superman ni que ocho cuartos! Ábranla que aquí les va su Doomsday” [Molina, 2001, p. 58]), violentando el entorno en el que se desarrolla y entra en contacto con los demás: léase, perros callejeros, prostitutas vejadas y exguerilleros que se estrellan contra la pared.

En general, ¿qué deja la lectura de esta obra?

Respondo: la sensación de que hay textos que funcionan como instrumentos de tortura, porque revelan la violencia a la que estamos expuestos. A la vez, la sensación de que este narrador habrá de sorprendernos en el futuro con obras que expongan la fractura del sujeto, esa novelística endemoniada que profundiza en los problemas humanos y que, lejos de ofrecer soluciones peregrinas, exhibe las taras colectivas de nuestro devenir.

≈

A partir de que Juan Rulfo (Sayula, 1917-México, D.F., 1986) abordara magistralmente en su cuento “Macario” las





cavilaciones del yo marginal-*confuso*, los escritores mexicanos descubrieron que este arquetipo facilitaba, entre otras cosas, la descripción perturbada del entorno; la descripción inestable del contexto, concebido como escenario caótico del sujeto y como espacio de una movilidad social cuyos márgenes potenciaban la posibilidad de que el narrador vinculara los tiempos de la Historia con los de la ficción. Insistamos: al captar los dejos inestables de *una* percepción —dada, por lo demás, a valoraciones inciertas de la realidad— Rulfo demostraba que la confusión era una piedra nodal: una piedra de toque para referir situaciones cambiantes, mudables, desequilibradas, las mismas que, en su desarrollo, afectaban la estabilidad del individuo y del cuerpo social, y le permitían como autor insistir en los mecanismos de esa simbiosis innegable en la que resonaban los ecos de una realidad exterior (Calderón Noguera, 2010).

De algún modo, tal es el principio que Élmer Mendoza (Sinaloa, 1949) convalida tras narrar las peripecias de David Valenzuela, alias el Sandy, en lo que a la postre vino a ser su segunda entrega novelística: *El amante de Janis Joplin* (2001): obra que resume la visión satírica de un país —y más, concretamente, de un territorio—, a través de la confección y análisis vital del personaje más problemático que pueda existir, al menos hasta la fecha: el antihéroe; sabemos: ser contradictorio, en ocasiones dialógico, cuyo proceder está determinado por factores diversos, entre ellos, el peso del origen y la participación constante-inevitable en desventuras de carácter prosaico que marcan los rumbos de su experiencia personal.

Como punto de partida, importa destacar que la historia picaresca del Sandy resume varios aspectos. En principio, indico,





el exabrupto del narrador intimista, que ha cruzado cables de alta tensión al proferir los percances de un ente menor cuyo objetivo principal es salvaguardar su identidad en el marco social de un entorno conflictivo, derivado de las luchas que mantienen diferentes grupos de poder vinculados con el narco; es decir, de las luchas fraticidas que definen la dinámica del devenir cotidiano de una realidad espacial, y condicionan la actuación de los sujetos que ahí se desenvuelven y carecen, no obstante, de respaldos para actuar de acuerdo con sus propósitos y esquemas de vida, y de acuerdo con “los significados temáticos y semánticos” que les corresponden y potencian su “protoimagen” (Bajtín, 1998, p. 158); consideremos, por ende, en semejante tenor, la concepción de un antihéroe accidental, el cual, por diferentes motivos, se halla atrapado en ese conflicto que pone en crisis los esquemas personales de un *procedimiento*: hablo de aquellos que se relacionan con la “infantilización de la vida”, característica del “ser ingenuo [y] soñador que aspira al placer y al descanso” (Yáñez Félix, 2014, p. 295) funcional.

De igual forma, hay que señalar que en esta suerte de *summa* tragicómica se profiere la publicidad del argot norteno, los efectos de la narcocultura y, sobre todo, los fragmentos de un discurso amoroso, que raya, por momentos, en la fabulación. Y es que *El amante de Janis Joplin*, en función de este aspecto, es la historia de una relación pasional que se desata sin control, y por ello se constituye en una especie de experiencia mítica, casi religiosa, motivada por las andanzas de un personaje *menor* que, así como se adentra en el mundo del hampa, se hace un hueco en el corazón de una mujer sugestiva, o que, por lo menos, se distingue de las demás por su fama y reconocimiento internacional: hablo de la cantante estadounidense Janis Joplin,





suerte de antídoto contra el mal, que conduce al placer extremo y desdibuja los poderes carnales de otras hembras que desfilan por la vida del Sandy, como Rebeca, a quien le importa un bledo la incontinencia sexual y, según el narrador, todas las noches le mueve “la cadera suavemente [a este personaje], sin ninguna premura, con sensualidad suficiente para volver loco a cualquiera” (Mendoza, 2001, p. 88); o Carlota Amalia, quien al bailar sin inhibición, se deja “llevar llevar llevar” haciendo que el Sandy se arquee y consiga “la cúspide cuando [está] a punto de quebrarle el espinazo” (Mendoza, 2001, p. 14).

Nuevamente, en esta novela se concreta una historia cómica, a ratos burlesca, a ratos mordaz, que explicita las cualidades de Mendoza en tanto escritor sardónico, seducido por la lógica llamativa-espectacular del contexto, pero sobre todo por la lógica heterodoxa de la narración, en particular por aquella que le permite contar historias chuscas donde se impone el punto de vista del carnaval y, por ende, la apreciación caótica de la realidad; de este modo, sugiero que *El amante de Janis Japlin* es una novela sobre el narco, con los elementos característicos que conocemos, al tiempo que sobre algo extraño, o mejor dicho atípico, si pensamos en el marco falocéntrico de la narrativa nacional: me refiero al tema de la pérdida de la virginidad; o más concretamente, al tema de la castidad masculina, luego de que el personaje de este *roller coaster* intimara por primera vez con la cantante de “Little Girl Blue” y por ese motivo fuera presa de una obsesión que lo lleva a despreciar, con todas las fuerzas de que es capaz, a las mujeres que alguna vez conoció. Por eso, para el Sandy, Janis Joplin es “lo máximo, el regalo que Dios le estaba debiendo, la compensación divina por haberlo hecho tan peculiar” (Mendoza, 2000, p. 137); en pocas palabras: el





complemento existencial que simboliza el triunfo del deseo en el momento preciso en que el protagonista evade “la tortuosa realidad del mundo por medio de la luz y [la presencia del] sonido” (Yáñez Félix, 2014, p. 298) musical.

Por otra parte, es importante comentar que, además de esta prédica de la virginidad (y de sus implicaciones torales), el autor de *Un asesino solitario* (1999) se da a la tarea de proponer el desquiciamiento del antihéroe, una vez que éste ha salido adelante con los medios disponibles y descubre que su meta no es otra sino experimentar lo sagrado, o sea: aquello que ha dejado de existir (el *affair* Janis Joplin) y, sin embargo, determina el curso del universo en que está inmerso y se relaciona con los demás: sus congéneres. Por eso, en algún momento de la obra, Mendoza habla de que el Sandy sana sus penas cada vez que recuerda este icono de la contracultura, y que su existencia es una pesadilla infernal de la que pronto, muy pronto, despertará para ir en busca de esa mujer-símbolo que le brinda las pautas necesarias para escapar de la precariedad.

Al mismo tiempo, conviene precisar que *El amante de Janis Joplin* es el registro profuso de una geografía territorial. Como ya lo apuntaba anteriormente, a este sinaloense el noroeste del país le brinda la posibilidad de recuperar las jergas del terruño, los usos personales del lenguaje, los modismos que se recrean, en un intento por legitimar los modos expresivos de esta región y a su vez ampliar los sentidos discursivos de una literatura nacional, que, a lo largo de la historia, parece haber estado sometida a los designios simbólicos de la Capital. De tal suerte, al igual que escritores como Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite o Rafa Saavedra (Tijuana, 1968-2013), Mendoza resemantiza los dejos nativos-culichis de una oralidad; esto es:





exacerba la fonética y el imaginario de una zona cultural, a fin de ponderar los criterios de esa estética emergente que surge en la provincia y demuestra su singularidad.

Por supuesto, en dicha labor Mendoza sabe a lo que juega (a lo que aspira), situación que explica que, en su literatura, importe la precisión diferencial de un estilo, y la utilización permanente del cruce idiomático como rasgo de hibridez y tensión cultural entre clases y grupos sociales afincados en el noroeste del país.

En resumen: el logro novelístico de Mendoza consiste en que las imágenes que brinda del yo marginal están lejos de ser burlescas, o satíricas, no así las de la sociedad que retrata y presenta en su dramática sordidez; una sociedad golpeada por la violencia y la corrupción, que definitivamente genera, al interior de este universo, una cultura singular, una cultura diferente, la cual, de acuerdo con Günther Maihold y Rosa María Sauter de Maihold, opera como “fusión de temporalidades, experiencias y sentidos”, donde priva el valor de la “lealtad”, la “religión y la familia” (Maihold & Sauter de Maihold, 2012, p. 65).

Dicho lo anterior, señalemos que el Sandy es: 1) esa figura protagónica en torno a la cual se desencadenan los acontecimientos referidos, y 2) la excusa para destacar una visión corrosiva del entorno, en el que nada funciona con propiedad, o si funciona se haya influido por los procesos sociales derivados del nexo criminalidad-sistema.

En general, pensamos que la violencia de algunos pasajes y la dialogicidad intransigente del Sandy son lo más logrado de *El amante de Janis Joplin*. Es decir, aquello que descubrimos cuando Mendoza desconfía hasta de sí mismo para narrar las consecuencias del caos. Agreguemos: las consecuencias de la





disolución, punto de partida de la ruptura, del dolor, del espacio precario, sin salidas; en una palabra: del espacio disfuncional, sujeto a la percepción valorativa del ente que busca el camino de su libertad.

≈

No estoy seguro si *La reina del sur* (2002), de Arturo Pérez-Reverte (España, 1951), sea la obra más ambiciosa que se haya escrito sobre el narco en nuestra lengua, sobre todo desde el punto de vista del mercado y de la *rentabilidad*. Pero de lo que sí estoy seguro —¡bastante seguro!— es de algo en particular, y es del hecho de que esta historia, que gira en torno a las vicisitudes existenciales de Teresa Mendoza —alias *La Mexicana*—, es una de las más prejuiciosas que se han publicado hasta la fecha y más daño le han ocasionado a la *imagen* internacional de un país. A diferencia, pues, de otras novelas que corren con mejor suerte al abordar la misma temática (pienso por ejemplo en esa carnavalización culichi que es *El amante de Janis Joplin*, de Élmer Mendoza, o en esa homoliteratura dantesca que es *La virgen de los sicarios* [1994], de Fernando Vallejo [Colombia, 1942]), *La reina del sur* es una obra fallida, por no escribir frustrada; una obra ¿incumplida?, debido a una serie de aspectos mal concebidos desde el principio y que no hacen sino opacar lo que en realidad es o pudo haber sido una aportación fundamental a la narcoliteratura; aludo a la emasculación-feminización del protagonista o, planteado en otros términos: a su *rompimiento* de género en el esfuerzo que demuestra claramente por expandir los alcances formales de una representación.





En virtud de este aspecto, considero que *La reina del sur* es una obra elemental, a la que no la salva nadie, ni siquiera los amigos *influyentes* de Pérez-Reverte. ¿La razón? Su maniqueísmo... su maniqueísmo *prima facie* que es deshonesto e inmoral; que es *distanciador* en cuanto a las premisas que refiere e impiden comprender el cariz de una situación (el problema del narco), y en cuanto a los efectos que genera en el discurso predecible de un país (México), el cual es objeto de una fijación. (“No quería que un pinche gachupín cabrón que viene a México de turista, hace una foto y se toma un tequila escribiera esta novela”, Pérez-Reverte *dixit* [Haw, 2002]).

A menos que esté equivocado o haya leído otro libro, descubro que las connotaciones de *La reina del sur* son claras. Y esto porque, en principio, nos hallamos ante una novela exportable-turística a la que interesa contar una historia violenta, con su dosis extrema de persecuciones y asesinatos a sangre fría, pero también a la que le interesa hablar de *un* país que facilita varias cosas, entre ellas: la puesta en marcha de una estética *inferior*, más preocupada por el estereotipo y el establecimiento pueril de un baremo, útil para medir los alcances de la “personalidad” (Bajtín, 1998, p. 22).

Es por ello que, sintetizando, Pérez-Reverte pretende que los lectores conozcan-entiendan su visión de México, a fin de que: 1) comprendan sin reparos lo interesante que resulta como Nación, y 2) asimilen el porqué del narco, el porqué de sus hábitos y prácticas en un contexto singular, mayormente turbio y carente de control: el del noroeste nacional, especie de territorio maldito en el que impera la fiesta de las balas y se descubre, a leguas, un universo bastante singular, que se “manifiesta prácticamente en todos los elementos que componen a una cultu-





ra [...] y, lo más importante, se ha apoderado del imaginario colectivo de la mayor parte de la población rural y citadina” (Sánchez Godoy, 2009, p. 79) de la región y del país.

Sin profundizar en este punto, señalo solamente que en *La reina del sur* se evidencia una perspectiva manida de México, que es producto del esquematismo de una interpretación *espectacular*-binarista, la cual reduce la significación de los hechos y promueve la idea de que existen países *contrastantes*, los mismos que dan pie a historias como éstas en las que se ventilan los males del mundo y se recalca el poder de un *esencia* estratégica, capaz de modular los hábitos del yo.

Semejante acercamiento, por ende, si redundando en algo, es en la concepción periodística-*turística* de un hecho y, faltaba más, en el idilio forzado de un autor que “quiere” mucho a México, pero que desgraciadamente debe *encubrir* el malestar que le provoca luego de vislumbrar que en él impera la lógica del caos y de la corrupción. Hablo, en suma, de la vieja y obsesiva relación amor-odio que diversos escritores europeos han mantenido con nuestro país, y que los ha llevado a plantear simplificaciones etnocéntricas como las de que México es un territorio surrealista (la frase de André Bretón ya es un lugar común, por eso nos guardamos las comillas), o a inventar mitologías personales que los convierten en representantes plenipotenciarios del mismo en el exterior.

Una vez más, digámoslo con claridad: en *La reina del sur* no se salva nada, puesto que desde el arranque la motivación discursiva que expresa es clara y se reduce a la concreción de una historia truculenta y tendenciosa; de una historia sectaria en donde se insiste en el planteamiento elemental de que los mexicanos, o más específicamente hablando, los sinaloenses, le





rinden culto a Malverde, toman tequila como si se tratara de agua *Evian* o hacen de la AK 45 una extensión de la sensibilidad. Y es que, huelga insistir, Pérez-Reverte esconde su maniqueísmo *mañosamente* tras hablar de que en España la gente, aunque “más ruda de modales”, jamás se faja a “plomazos”, o señalar que el narco mexicano es menos “sombrio y siniestro” que el colombiano, ya que no tiene el “alma podrida” (Haw, 2002).

Lejos de verdad de todo chauvinismo, comprendo que hablar bien o mal de un país es anecdótico, y más si se hace en una novela como esta: es decir, en una novela *precaria*, que aporta *poco* a la comprensión de los hombres y las mujeres, y mucho al programa discursivo de un autor-*turista* que utiliza la estructura narrativa para manifestar su visión de la realidad. De ahí que convenga traer a colación, en casos como estos, las agudas palabras de Nietzsche, quien comentaba lapidariamente que “Debería considerarse a todo escritor como un malhechor que en muy contados casos merece perdón y gracia. Este sería un remedio contra la invasión de los libros” (Nietzsche, 1974, p. 151); “remedio” en sí que se comprende —que se acepta— a partir de un contexto castigado por los embates de la modernidad y de su complemento comercial: el mercado.

Conviene tomar en cuenta la idea anterior porque, ¿cómo decirlo?, me da la impresión de que Pérez-Reverte, con *La reina del sur*, está lejos de querer aparecer como alguien que desconoce su oficio, o que trabaja sus temas con ligereza, publicando exclusivamente *best sellers* de aeropuerto y folletines de fácil digestión; escritor consciente de su entorno; preciso: Pérez-Reverte conoce al dedillo las prácticas del campo artístico-cultural, por lo que sabe muy bien cómo sacarles el mejor provecho y establecer los fundamentos de su propia libertad como autor de novelas bien construidas desde el punto de vista





argumental. El problema, no obstante, es que en esta novela el creador de *El club Dumas* (1993) no logra desprenderse de su severidad al juzgar lo *bueno* y lo *malo*, hecho que indiscutiblemente lo lleva a plantear reduccionismos como los de que los mexicanos poseemos enorme capacidad “para combinar violencia y ternura, luces y sombras, belleza y miseria” (Haw, 2002) (!)... Insistimos: reduccionismos, porque la ambigüedad no es exclusividad de ninguna nación; reduccionismos, porque el cliché jamás funciona como alusión referencial.

En mi opinión, esta postura no sería del todo grave si el escritor hubiera concebido un narrador que se dedicara a manifestar plenamente sus fobias sin pensar en las consecuencias que pudieran tener; un narrador *colérico*, dispuesto a echar pes-tes sobre el país, tal como lo hicieron sus (nuestros) ancestros cuando este país todavía no era este país. Pero no, esto jamás sucede, pues el escritor se contiene, quiere quedar bien con todos, quiere hablar de las “normas de orgullo y dignidad” del pueblo mexicano ya que “históricamente [aclara Pérez-Reverte] este ha sido un pueblo muy “puteadado” (Haw, 2002).

Comparado con otros escritores extranjeros que han hablado de México y no han sido nada complacientes, salvo con su propia obra, Pérez-Reverte presenta una lectura *colonial* que nos “respeta”, una lectura que parte del criterio de entender los mitos como relatos de verdad.

Sinaloa, Teresa Mendoza, Los Tigres del Norte, el caló (mejor dicho, el abuso de la palabra “chilo”), y lo que gusten agregar: *La reina del sur* es un descalabro de 542 páginas.

≈





Es evidente que la expresión literaria en el norte mexicano no se entiende sin el recurso activo de la oralidad, toda vez que dicho recurso se vincula con el significado del texto escrito, con la intención general que lo rige al ser concebido como parte de un todo dinámico e integrador. Desde luego, precisar tal relación implica preguntarse sobre el vínculo entre el habla y la escritura o, planteado de otra manera, sobre la naturaleza que determina ese vínculo en el entendido de que hay que dejar de lado particiones dicotómicas que deniegan un hecho fundamental: me refiero a la “concepción discursiva” del emisor (Pérez Álvarez, 2010, p. 101). Esto, finalmente, supone entender que si bien lo oral es diferente de lo escrito y de cualquier otro tipo de medio comunicacional, ambos recursos *tecnológicos* forman parte de una relación determinada por la actividad discursiva del sujeto, quien, al final de cuentas, decide cómo utilizar el lenguaje, desde qué perspectiva construir un texto, cómo enlazar sus relaciones, etcétera.

En efecto, soy de la idea de que abordar el tema de la morfosintaxis del discurso hablado, con respecto de la literatura del norte, obliga a cualquiera a considerar los aspectos puntuales de una manifestación oral, cuya concreción depende de muchos factores, pues, al decir de Walter J. Ong, cuando se analiza semejante manifestación se descubre, por ejemplo, que el ritmo y la prosodia juegan un papel fundamental tras motivar tanto el desarrollo de la memoria como el “proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano” (Ong, 1987, p. 41). De esta suerte, asegura el autor, es necesario partir del hecho de que el discurso hablado, en realidad manifiesta una serie de características del pensamiento y la expresión orales, las mismas que se concretan en el texto escrito y determinan, repetimos, su significación.





¿De qué manera, luego, la palabra hablada tiene eco en la palabra escrita? ¿Cómo se da ese nexo, si es que se da, entre algo que aparentemente es acumulativo antes que subordinado, redundante y copioso, y eso que no se altera con el paso de los años, eso que permanece fijo a pesar de los cambios sociales que se generan y modifican la interpretación?

En el caso de la literatura del norte, declaraba, el vínculo entre la oralidad y la escritura supone considerar la historia de esa huella fonológica que es la voz, o lo que es lo mismo, su presencia recurrente en una línea temporal donde, en ocasiones, el paradigma imperante ha definido su protagonismo y, de modo contrario, su marginalidad. Sin duda alguna, al aludir a esto, me refiero a la idea de que el autor plasma en sus escritos una morfosintaxis del discurso hablado con el objeto de imitar el eco externo del yo, el cúmulo de palabras funcionales que explicitan la tendencia del hablante cuando nombra el ámbito de la realidad. Así, la incorporación de los “rasgos” determinantes del discurso oral facilita que el texto literario revele la *expresividad* del habla, sobre todo si precisa señales de contacto, autocorrecciones del emisor, autoafirmaciones, interjecciones, fenómenos de atenuación, duplicaciones, atribuciones al interlocutor, cambios de sentido, exageraciones o excesos, énfasis e insistencias, reducciones y alargamientos de palabras, elipsis, frases hechas, entre un sinfín de recursos psicodinámicos (Vigara Tauste, 1992). Por consiguiente, no está demás sugerir que el uso de la palabra hablada, en el texto literario, suponga esa “impregnación ajena al cuerpo” que, de acuerdo con Raymundo Mier Garza, colige la “evocación residual de una sensación [...] la síntesis de una morfología sonora singular, un devenir inteligible del ruido, proferido no primordialmente para la de-





signación de los objetos, sino para la realización expresiva de los vínculos”; lo cual, insiste, conlleva entender que los “rasgos” orales *trastornan* lo escrito, le brindan un significado alterno, justamente en el momento de originar un “paisaje de fracturas y discontinuidades” (Mier Garza, 2010, pp. 13-16).

Históricamente hablando, esta morfosintaxis del discurso oral, plasmada en la obra literaria, ha respondido a diferentes necesidades. En un primer momento, muestra el distanciamiento de clase que existe entre aquel que domina el discurso escrito y aquel que lo desconoce, entre aquel que es dueño de la palabra y aquel que carece de la misma debido a su pertenencia grupal o ubicación social. Tal circunstancia, en efecto, permite que la representación literaria de los “rasgos” orales sean influidos por un orden estabilizador que somete la *diferencia* en aras de legitimar lo que, de modo brillante, Julio Ramos ha definido como el “saber decir”, esto es, el trabajo sobre la lengua que intenta subordinar el “extravío de la fantasía —de todo lo “espontáneo”, a tal efecto— a la regularidad de la razón” y establecer de ese modo una serie de normas lingüísticas, destinadas a corregir el problema de la *informalidad* y del caos (Ramos, 2003, p. 42).

Obviamente, en el proceso de ruptura y fragmentación de la institución literaria, a partir del siglo xx, el discurso hablado se convierte en un discurso productivo, dado que involucra la voz del otro, la voz del sujeto que, ahora, enuncia las cosas con mayor libertad, distanciándose por ello del esquema normativo y exponiendo la lógica de un discurso divergente, ajeno a los criterios tradicionales del “saber decir”. Casos ejemplares, en esa dirección, son las aportaciones de la novela de la revolución mexicana, de la narrativa vernácula y del indigenismo, donde





es frecuente encontrar referencias alusivas a los modos del habla de una determinada región, así como precisiones lingüísticas que refieren el vigor de la expresión popular. De igual modo, resaltan las aportaciones ulteriores de la denominada narrativa de la transculturación, en la que se da un uso creativo del habla y en la que, según explica Ángel Rama, las soluciones imitativas no hallan cabida ni continuidad (Rama, 1982).

En la actualidad, la lista de autores del norte que echan mano de los “rasgos” del lenguaje hablado es bastante larga y ello ejemplifica, en nuestra opinión, los cruces que se dan entre dos manifestaciones en apariencia intermitentes y desvinculadas.

≈

1. La obra narrativa de Daniel Sada es el ejemplo más conocido de una refundación estética del lenguaje, sobre todo si atendemos a la concepción heterodoxa que la rige y contribuye a ampliar las manifestaciones de *una* expresividad: aquella que prioriza la inventiva, por encima de la reproducción; aquella que solventa sus principios, en pos de denegar los del esquema general. Consideremos así, que, en el escenario cambiante-dinámico de la literatura nacional, la obra de Sada se convierte en una referencia especial, en la que, de inmediato, se detectan los rasgos característicos de esa “*estética de los confines*”, determinada, al decir de Javier Perucho, por manifestaciones simbólicas “que se desenvuelven entre los intersticios de los cánones dominantes, que están lejos de la metrópolis, de la institucionalización universitaria y de la mera cuota editorial” (Perucho, 2003, p. 7). A partir luego del uso de recursos varios (la lista es larga: logopea, metonimia, aposeópsis, ritmo, aliteración,





etcétera), entendamos que es fácil admitir que Sada, en su obra, deniega una propuesta *constreñida* de la narración, para apostar por aquella que, barroca, se vincula con las cadencias de la métrica y la oralidad (“prosa octasilábica”,⁵ la ha llamado Evodio Escalante). En otras palabras: planteo que el proceder literario de Sada estriba en una luxación discursiva-lingüística, en el sentido de concebir-ver la manifestación escrita como *posibilidad*, como uso consciente del lenguaje, capaz de modelar la expresión de un universo original, en el que cuentan los detalles anecdóticos, pero por encima de ellos los de índole formal.

En sí, el procedimiento estético del escritor se deja leer en función de tal esquema, y es por ello que cuando se habla de las aportaciones que hace, en el terreno artístico, frecuentemente se aluda a los visos de su fijación: el rescate, estratégico, de la oralidad; con lo cual busco indicar que Sada, esencialmente, efectúa una “recuperación” de la voz pero no en el sentido “antropológico, sino [en el] literario”, o sea, en el sentido de esa valoración “artística, producto de [la] atracción que lo popular ha mantenido en las esferas cultas” (Beltrán Félix, 2003, p. 134)

⁵ “Al incorporar una métrica octasilábica, no importa que disimulada bajo la apariencia falsamente homogénea de la prosa, lo que Sada se propone es encontrar un tono, una respiración, un punto de vista, un narrador, una serie de recursos formales, en suma, que coincidan —todo sería inútil si no se logra esta coincidencia— con la *sustancia* de sus temas. Su elección del corrido como paradigma más o menos oculto de todo lo que pretende hacer su prosa, responde menos a un capricho o a una elección arbitraria del artista que a una necesidad que surge del análisis mismo de los materiales empleados. Los temas, los personajes, las circunstancias, las atmósferas que construye en sus relatos, menos que surgir de una observación aguda y precisa de la realidad, la cual, por cierto, no falta, surgen de una relación eminentemente creativa con una tradición literaria de estirpe popular como lo es la tradición del corrido. He aquí lo que singulariza y otorga un lugar aparte, un lugar único, diría yo, al trabajo de este escritor dentro del contexto de la narrativa mexicana de nuestros días” (Escalante, 1993, p. 10).





y que ha facilitado, a lo largo de los años, el desarrollo de una literatura transcultural que funciona en oposición a la literatura monológica, respetuosa de los cauces, diversos, de la tradición; me refiero, finalmente, a los significados de una escritura híbrida, que se desenvuelve con entera libertad, y donde se detecta la gestión de un estilo “variopinto (diverso, multiforme, abigarrado)”, que incluye “fragmentos versificados y en su misma prosa [muestra] mucho ritmo que le [da] un color [y] una musicalidad muy personal” (Zaldívar Vallejo, 2012, p. 128).

Convengamos en admitir, por lo anterior, que Sada transforma el ejercicio prosístico en un ejercicio de “los confines”, que no sólo halla cabida en el nicho heterodoxo de la creación, sino también en el de la racionalidad: nicho que le garantiza la norma del control, del “saber decir” basado en la práctica consciente de un oficio, por no escribir de una especialización, y que, a la vez, le garantiza retorcer las formas habituales del acto comunicacional, hasta el punto de inventar un universo lingüístico de carácter personal-propio que ha sido, como sabemos, celebrado por muchos dadas las fisuras y rompimientos frecuentes que establece con las nociones pragmáticas de la narración. De ahí que insista en que la *maquinación* literaria de este escritor obedece a un criterio práctico, racional, en el que si bien se pondera la fabulación, con su lógica autónoma, precisa, radical, se subraya el aspecto estilístico, resultado de una concientización; a este respecto, tengamos presentes las palabras de Héctor Iván González, quien apunta que

Como miembro del Centro Mexicano de Escritores, joven aún, [Sada] pudo tratar con Salvador Elizondo (1932-2006) y Juan Rulfo (1917-1986); con ellos experimentó algo que sería cru-





cial en su vida: la autoconciencia de su escritura y la ambición de conformar una obra personal. A diferencia de muchos autores contemporáneos, Daniel tenía muy clara la idea de que, aunque escribían libros, no todos los autores tenían Obra. Esto lo comprometió radicalmente con su labor. De tal suerte que, a pesar de tener que desempeñar trabajos que no le agradaban, estaba imbuido, en cuerpo y alma, en su quehacer literario. Incluso se puede hablar de que practicó disciplinadamente algo que el escritor francés Gustave Flaubert (1821-1880) llamaba “ascetismo literario” (González, 2012, p. 15).

2. *Luces artificiales* (2002) es, en esencia, la propuesta trágica de un autor que desde hace varios lustros ha dado fe de su dominio del lenguaje y que, ahora, de la noche a la mañana, apuesta por contar una historia absurda, a ratos bufa, que desde mi perspectiva no termina de cuajar, y opaca las lecturas positivas que pudiéramos hacer de ésta en el plano del contenido y de la expresión.

En suma: reitero que jamás he puesto en entredicho las capacidades múltiples de Sada para incorporar los recursos plásticos del verso a la novela, ni mucho menos los de su oído privilegiado al captar la voz popular y hacer de esta, en especial, una palabra vivida, recompuesta, que impacta por su perfección. Asimismo (*Comme il faut*), comento que jamás he cuestionado su dominio —maestro— de la construcción dramática, ni su diligencia para la concepción de personajes complejos, los cuales, si los analizamos con calma, remiten a los de la mejor tradición de la literatura decimonónica, vista en lo particular como referente fundamental de un autor que conoce a la perfección las cualidades y virtudes de la misma. Sin lugar a dudas, pues (y





a esto quiero llegar), Sada es el escritor menos atrabancado del país, en términos de que *motu proprio* concibe la labor creativa como labor demandante, única, que reclama la entrega del yo, y para la que no basta ni es suficiente la mera utilización social del lenguaje, sino su reinención; de modo que es fácil comprender, si lo pensamos, el porqué de *Lampa vida* (1980) a *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999) las matemáticas (sí, ¡las matemáticas!) son el subtexto de su obra; o más bien planteado: que eso que comentaba anteriormente, relacionado con las bases de su formación, le haya permitido ser muy consciente del lenguaje, de las palabras, de los efectos que se generan si se le da la voz al personaje principal en un momento concreto, tras interactuar consigo mismo y los demás y ser consciente de lo que M. M. Bajtín denominó el “cuerpo interior” (Bajtín, 1998, 49).⁶

Con todo, debo insistir, la novela de Sada no está a la altura de otros de sus grandes libros... Sí, admito que el estilo, abigarrado, es perfecto; que la prosa, poliédrica, es subyugante...; empero, admito también que por más que trato de resaltar los méritos estilísticos-formales de *Luces artificiales*, y de hacerme a la idea de que con esta obra el más recalcitrante de los estilistas mexicanos inicia una nueva etapa como creador (la etapa urbana), descubro que hay algo que no me termina de convencer relacionado con el rebajamiento de los contenidos y su puesta al servicio de una causa exterior.

⁶ “El cuerpo interior, mi cuerpo como momento de mi autoconciencia, representa el conjunto de sensaciones orgánicas internas, de necesidades y deseos reunidos alrededor de un centro interior; mientras que el momento exterior [...] tiene carácter fragmentario y no alcanza independencia y plenitud y, al poseer siempre un equivalente interno, pertenece, gracias a éste, a la unidad interior” (Bajtín, 1998, p. 49).





FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA

Para decirlo en pocas palabras: en *Luces artificiales* —novela débil— impera aquello que Roland Barthes alguna vez llamó el “signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad” (Barthes, p. 1996, p. 13). Esto es: el despilfarro de la buena voluntad en detrimento de la complejidad.





II







península.

(Del lat. *paeninsula*).

1. f. Tierra cercada por el agua, y que sólo por una parte relativamente estrecha está unida y tiene comunicación con otra tierra de extensión mayor.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

≈







*En la actualidad me siento bastante solo al defender
la autonomía de la estética*

Harold Bloom, *El canon occidental*

Narradores bajacalifornianos del siglo XX (2001) es la explicación de una génesis: la de la novela peninsular; y tal explicación supone dar cuenta de una protoliteratura, de sus alcances y limitaciones. Sobre todo de esto: de sus limitaciones, pues Humberto Félix Berumen (La Estancia, 1956) plantea que las obras publicadas en Baja California, salvo contadas excepciones, se han distinguido por su poca o nula ¿calidad?, en términos de que se trata de una literatura que se mantuvo en estado larvario por mucho tiempo, y apenas, hasta hace algunos años —lógica de la globalización—, dio el salto hacia la profesionalización, o si no, hacia la mejora de sus tratamientos en el plano creativo de la expresividad. De ahí que *Narradores bajacalifornianos del siglo XX* sea el recuento de una literatura contrastante, determi-





nada por el entorno y que, comparada con otras manifestaciones regionales, deje mucho que desear, al menos si consideran algunos casos que valen por su aportación histórica, pero nada más. Sin embargo, de acuerdo con Félix Berumen, queda claro que lo anterior importa poco cuando la prioridad es entender el desarrollo artístico del estado y ordenar así los rasgos dispersos de esa genealogía que, más allá de los gustos y las preferencias, refiere la dinámica histórica de una escritura, los basamentos artísticos que la han sostenido y le han dado pauta para su desarrollo ulterior; Félix Berumen, en consecuencia, describe las fases de lo que llamaré el siglo I de la novela bajacaliforniana: un siglo que en muchos sentidos puede pasar desapercibido (los logros han sido nimios), para dar cuenta de eso que él ha denominado, en otras ocasiones, el archivo del imaginario colectivo; ese archivo que, en un sentido cabal, habla de nosotros mismos, de nuestras visiones del mundo, en el marco de un contexto social bastante particular: el del noroeste.

En función de lo anterior, *Narradores bajacalifornianos del siglo XX* intenta ser un catálogo de consulta, en cuanto que ordena y sistematiza las tradiciones artísticas que han existido, y establece la nómina de autores regionales que han de conformar nuestro canon. Félix Berumen, por ello, destaca los nombres de quienes han contribuido a que la novela sea una “limitación expresa” (Félix Berumen, 2001, p. 9) o, en sentido contrario, una posibilidad, es decir: una tentativa original por ampliar el sentido de la creatividad local y expandir los significados colectivos de lo nacional. De tal modo, nuestro crítico más denodado define una serie de aspectos poco considerados hasta la fecha, debido a que en este asunto no sólo se desconocen “cuántas y cuáles son las novelas que podrían considerarse como parte de





la narrativa bajacaliforniana, sino también cuál ha sido su desarrollo histórico y cuáles las características (tanto formales como temáticas) que la han distinguido” (Félix Berumen, 2001, p. 7).

Si bien ya contábamos con el trabajo de Luis Cortés Bargalló (Tijuana, 1952), *Baja California, piedra de serpiente. Prosa y poesía (siglos XVII-XX)*, publicado en esa cuasienciclopedia que fue la serie Letras de la República (1993), o con el ensayo de Gabriel Trujillo Muñoz (Mexicali, 1958) sobre el devenir de las letras regionales, *Literatura bajacaliforniana del siglo XX* (1997), creo que el texto de Félix Berumen se destaca sobremanera de los anteriores por ser un inventario más detallado y puntual; un inventario *total*, conformado a partir del trabajo continuo de un crítico serio, que, hasta la fecha, se ha concentrado en comprender y analizar las etapas de las letras estatales como ningún otro, y se ha empeñado en valorar tales aportaciones en su justa dimensión. El hecho, por ende, de especificar trayectorias, resaltar características y sintetizar contenidos de un *género malogrado* implica, en el caso de Félix Berumen, no sólo claridad de miras: implica también mucha enjundia y determinación.

Narradores bajacalifornianos del siglo XX está dividida en dos partes; la primera, que expone las aportaciones más destacadas de aquellas obras que por sus virtudes, o por sus defectos, han logrado definir el siglo I de la novelística estatal, de acuerdo con tres periodos:

- el que va de los años treinta a principios de los setenta: periodo que marca la aparición de las primeras obras y favorece la reiteración de una estética trasnochada y rancheril;
- el que abarca la década de los ochenta: década en la que surgen instituciones que favorecen el desarrollo cultural de la región;





- y por último, el tercer periodo, que se detecta desde los años noventa del siglo xx: etapa en la que surgen narradores cuya promoción (individual) es notable dentro y fuera del país.

La segunda parte del libro es una antología en la que se consignan los siguientes autores y sus obras: Hernán de la Roca (Fernando del Corral, ¿?): *Tijuana In* (1932); María Luisa Melo de Remes (Villarmosa, 1910-¿?): *La dulce patria* (1958); Narciso Genovese (Turín, Italia, 1911-Tijuana, 1991): *Yo he estado en Marte* (1958); Rubén Vizcaíno Valencia (Comala, 1919-Tijuana, 2004): *Tenía que matarlo* (1961); Joaquín Aguilar Robles (Hermosillo, 1896-Tijuana, 1991): *A las ocho me mataré* (1966); Luis de Basabe (México, D.F., 1920-Ensenada, 1996): *Senda de gatos* (1971); Miguel Ángel Millán Peraza (Mazatlán, 1918-Tijuana, 1982): *¡Mancha! Al olor de la sardina* (1972); Rosina Conde (Mexicali, 1954): *La Genara* (1998); Jorge Raúl López Hidalgo (San Martín Texmelucan, 1932-Tijuana, 1997): *El juego de un mito* (1991); Julieta González Irigoyen (Chihuahua, 1939): *Límite de sombras* (1989); Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962): *El gran preténder* (1992); Gabriel Trujillo (Mexicali, 1958): *Laberinto (As time goes by)* (1995); Marco Antonio Samaniego (Tijuana, 1965): *Donde las voces se guardan* (1993); Regina Swain (Monterrey, 1967): *Nadie, ni siquiera la lluvia* (1995); y Fran Ilich (Tijuana, 1975): *Metro-pop* (1997).

Habría que decir que Félix Berumen tiene el gran acierto de nombrar sin ambages las características de este género: poca producción de obras, repetición de formatos en desuso, linealidad como estrechez narrativa, fobia experimental, referencialidad discursiva, nula distribución, provincianismo mental,





ausencia de corpus, etcétera. Y, precisamente, son estas limitaciones las que contribuyen a que *Narradores bajacalifornianos del siglo XX* sea un texto necesario, que obliga a los futuros escritores a ir más allá de los estadios alcanzados.

≈

Hay escritores que lo supeditan todo, o casi todo, al entorno. Escritores, digámoslo así, que al dar cuenta de la realidad, no solamente plasman un espacio físico (de características reconocibles), sino también le otorgan un plus de sentido, capaz de *mimetizar* una obra entera. Y es que el *afuera*, en tales casos, se convierte en una *condition sine qua non*, es decir, en una persistencia latente y *productiva*, que permite que lo plasmado se verifique/contraste, pero al mismo tiempo, se convierta en algo más que depende exclusivamente de su hechura poética para funcionar. Se trata de entender, en pocas palabras, que el espacio como categoría alegórica pondera lo referido, lo enaltece, hasta el punto de que lo que se dice tiene un complemento telúrico que vigoriza la anécdota, el carácter de los personajes, las descripciones que se realizan, etcétera. Es como si la *representación analógica*, de la cual hablara Roland Barthes, produjera verdaderos *sistemas de signos* y no sólo agregaciones fortuitas, incorporaciones accidentales que delimitan la narración (Barthes, 1989).

Lo admito: la impresión que me deja la obra del novelista californiano John Steinbeck (Estados Unidos, 1902-1968) es esa. Independientemente de las virtudes literarias y sociales que detenta (que por cierto son muchas), su propuesta es una en la que el espacio, o los espacios determinan el cariz de la narración. No por nada, me parece, textos como *Las praderas del*





cielo (1932), *A un dios desconocido* (1933), *Tortilla Flat* (1935), *Una vez hubo una guerra* (1936), *El pony colorado* (1938), *Las uvas de la ira* (1939)..., se inscriben en lo que la crítica estadounidense ha dado en llamar, atinadamente, *The California novels*: un conjunto de historias enlazadas entre sí no por esa continuidad que correlaciona las partes de un conjunto, sino por esa preponderancia del *locus* evocado, que suele determinar, a decir de Gaston Bachelard, lo concreto-específico y lo vasto-ilimitado (Bachelard, 1997). Así pues, retengamos que al tiempo que el autor de esa intertextualidad avant la lettre que es *Al este del edén* (1951) se dedica a hablar de las miserias humanas, se impone el reto de *californizar* su obra, de hacer de este lugar el espacio real y literario, en el que todo se mitifica. Huelga decir: California es un trasfondo sugestivo, un lugar en el que, más allá de la función contextual que tiene, hace de la obra de Steinbeck un universo aparte, tan determinante como lo es la sureña Yoknapatawpha, de William Faulkner (Estados Unidos, 1897-1962), o, sin duda, la fantasmagórica Comala, de Juan Rulfo.

En efecto, *Por el mar de Cortés* (1951) comprueba que la literatura del Nobel no reconoce fronteras ni limitaciones internacionales. Concebido como un diario de viaje en el que Steinbeck describe sus experiencias a bordo del *Western Flyer*, este libro refiere la lógica de un mundo autónomo (el de Baja California) cuyo atractivo principal es el que radica en sus posibilidades de extensión. Es decir, lejos de proponer una limitación territorial, *Por el mar de Cortés* ensancha la *californidad*, pues la geografía de este lugar poco o nada se relaciona con la jurisdicción de un Estado-nación o con la(s) diferencia(s) cultural(es) que existen entre dos países. En virtud de





lo cual, esta expansión territorial, vigorosa y pujante, supone hablar de aquello que existe más allá de los contornos, haciendo que el mar, el cielo, la noche..., formen parte de un todo geográfico, que le facilita al autor de *La perla* (1947) crear uno de los corpus narrativos más sistemáticos de las letras modernas estadounidenses. Se impone, desde luego, en este objetivo, un criterio particular: aquel que plasma una dialéctica regional en donde lo californiano es lo *alto* y lo *bajo*, lo marítimo y lo terrestre.

En términos específicos, *Por el mar de Cortés* conlleva la ampliación de un proyecto literario. A la vez que el libro nos habla de la bahía de Monterrey, del puerto de San Diego, del océano Pacífico (ese oeste *extreme*), nos habla del sur, de la Baja California y sus inmediaciones, entre otras razones porque, para Steinbeck, estos lugares conforman un microcosmos. Es por eso que el mar de Cortés (golfo de California, en la actualidad) aparece como un brazo extensivo, como un espacio personal en donde todo es reflexión, creatividad y luz. (Captación de un más allá sosegado y calmoso... En cierto sentido, *Por el mar de Cortés* expone la dinámica natural de un espacio anquilosado en la prehistoria, en un tiempo ajeno al de los hombres, donde las cosas y los seres vivos, en múltiples sentidos, cobran vida por primera vez).

No cabe duda de que *Por el mar de Cortés* es un texto que manifiesta esa característica tan singular de la literatura estadounidense, consistente en dar fe de las vivencias del yo en un sentido integral. *Literatura antirrecato*: en ella se expresan las dimensiones transitorias de una subjetividad, los cambios progresivos que sufre a través del tiempo. Lo cierto es que no podemos dejar de pensar en que tal enaltecimiento del yo no está completo





si se desvaloriza el espacio, ya que, justamente ahí, el sujeto entra en contacto con los demás, con las cosas del mundo. En el presente caso, es obvio que la distensión de lo californiano envuelve una alta referencialidad tanto del yo narrativo como de su entorno; Steinbeck, justo cuando describe las etapas de su viaje, y pormenoriza sus labores dentro del *Western Flyer* (*v. gr.*: recoger animales marítimos con la máxima rapidez; guardar y clasificar especies mientras navegan; lavar los platos de la noche anterior...), nos muestra una etapa concreta de su existencia, en la que navegó 6 437.38 kilómetros alrededor de la península bajacaliforniana. Sin embargo, tengo la sospecha de que lo prioritario en este libro no consiste en hablar de aquello que Steinbeck hace o lleva a cabo al embarcarse en un trayecto *sosegado*, realizado por el mero placer de adentrarse en uno de los lugares menos conocidos del planeta. Para él, lo prioritario es confundirse con esa realidad, formar parte de ese ecosistema solitario e inhóspito, justo cuando los movimientos alternativos y periódicos del mar definen los derroteros del viaje. Tal es la razón de que *Por el mar de Cortés* se convierta en un texto en proceso, que va surgiendo lentamente, sin una aparente brújula literaria.

Me parece que *Por el mar de Cortés* es una de las obras más complejas de Steinbeck, en virtud de que nos deja entrever la gestación de una subjetividad contundente, basada en las cosas del mundo, o más específicamente, del mar.

≈

Cuando se empieza a leer *Estado del tiempo* (2005), de Jorge Ortega (Mexicali, 1972), da la sensación de que se trata no de





un libro de poesía, sino de una especie de registro del yo, en el cual se plasma esa perspicuidad estética capaz de traducir los linderos de la conmoción y excitabilidad personales. Finalista único del importante premio de poesía Hiperión en su xx entrega, *Estado del tiempo* es una conmoción implícita, una evidencia de cómo la meteorología se convierte en una rama de la psicoterapéutica, toda vez que se busca captar ese “auge de la nada” en la “textura” del “clima” (Ortega, 2005, p. 7), como bien lo hace saber el epígrafe de Joseph Brodsky que abre el volumen. En términos concretos, la interpretación flexible que se realiza de los fenómenos atmosféricos pone de manifiesto que lo fundamental en esta obra es la plasmación de un estado de ánimo, de una percepción que cambia en la medida en que las nubes adoptan una forma amontonada o esponjosa, o en la medida en que, faltaba más, el bochorno y los vientos de Santa Ana hacen de la ciudad de Mexicali una ciudad *infern*al.

Concebido como un ejercicio de retorsivas barrocas y voquibles ¿añejados?, *Estado del tiempo* presupone la puesta en marcha de una escritura de factura impecable. Ahí, luego, donde se podrían encontrar las impulsivas propias de un poeta lozano, que intenta captar con su desmesura los efectos lapidarios del ambiente, encontramos lo opuesto: esto es, un sosiego discursivo que no se desluc

69





tarias, como si se tratara de nombrar las resultantes de la dinámica climática en clave paródica y subjetiva (piénsese, sobre todo, en un poema tan norteño como “Zona de ensanche”, que lleva por subtítulo el belliano “Blues a la agricultura de la zona árida” [Ortega, 2005, p. 67]).

En resumidas cuentas, el esfuerzo de Ortega por agregarle más significados y sonidos a lo que él llama “el cisma de los climas vecinales” (Ortega, 2005, p. 15) no se traduce en un empalagamiento acumulativo de elementos secundarios. A la manera de un José Lezama Lima, pero sin su carga habitual de oscuridades metafísicas, el autor de *Ajedrez de polvo* (2003) se dispara literalmente al momento de hablar de la lluvia o del viento, de la primavera o del invierno. Para ello, insisto, Ortega no se propone sino presentar una radiografía de los *cambios* de manera velada, una introspección silenciosa en las profundidades de la conciencia individual, justamente cuando ésta se ve afectada (positiva o negativamente) por la “escisión de las temporadas” (Ortega, 2005, p. 15). Se impone así, me parece, un ejercicio de contención, un barroquismo de excesos controlados en donde todo lo que se nombra surge con una morosidad fina, de efectos retardados. (Poeta cerebral, como el que más: Ortega sabe que el peso de las palabras se mide en oro; no existe en él, ¿cómo decirlo?, ese descomedimiento semántico que suele basarse en un irracionalismo provocado, en un proceder arbitrario que sólo conjunta expresiones a partir de la efectividad sonora; barroquismo desertícola el suyo: sus poemas son la ejemplificación más acabada de esa estética que se fragua bajo los poderes de un sol desquiciante.)

Cierto: *Estado del tiempo*, amén de ser una temporaria personal, es una agenda climatológica. De enero a febrero, de marzo





a abril... El libro engloba una representación cronométrica del paso de los meses y de las estaciones en un entorno geográfico en el que el efecto invernadero aún no se manifiesta. De tal modo tenemos que, por ejemplo, el poeta registra “las gradaciones/tempéricas” del invierno, el asedio de la primavera a los “jardines descubiertos”, el verano en que “bulle la hoguera de cada coche-sauna” y ese reverdecer del otoño en el que “el aire se adelgaza” (Ortega, 2005, pp. 37, 44, 62). Ecotoxicología literaria: con este libro peninsular, Ortega nos ofrece la relación que se teje entre el sujeto poético y su hábitat cotidiano, las implicaciones que el “recibo de la luz” (Ortega, 2005, p. 59) tiene en la economía familiar, básicamente cuando el verano hace de las calles de Mexicali un cuadro surrealista de Giorgio de Chirico:

Agosto no permite caminar. Sus plazas
no son más que desiertos, entradas de una luz
exenta de arquitrabes u óbices sombríos.
La ausencia de viandantes subraya la blancura
del espejismo oceánico que bate los chamizos.
Silencio en los linderos y en las inmediaciones,
silencio. Arde el asfalto: la gente se repliega
para aguardar en casa el tránsito del sol (Ortega, 2005, p. 66).

En buena medida, Ortega sintetiza en *Estado del tiempo* una poética del espacio (Bachelard, 2001). Su libro es, de principio a fin, un proyecto ensalzado sobre el lugar físico, el mismo que se ve condicionado por sus particularidades temporales y geográficas. Sí: el desierto, el valle, el mar, etcétera, forman parte de un *rebuscamiento* poético en el que Ortega no sólo nos





brinda su percepción particular sobre este entorno, sino también todo aquello que lo distingue. A efectos de incrementar las connotaciones de cada poema, el autor se ve en la necesidad de especificar las características de un ámbito geográfico que le resulta familiar a todas luces y que, simultáneamente, le permite nombrar lo inexpugnable. Hablar de Baja California, o, más específicamente todavía, del valle de Mexicali, implica hacer mención de sus aspectos más comunes o evidentes, pues se busca resaltar un “Circuito exterior”, un “Examen de reconocimiento” (Ortega, 2005, pp. 33, 35) en el que se precisen cada uno de los elementos naturales del *todo*. Asimismo, hablar de esta península equivale a interiorizarla, ya que sólo de esa manera se podrá dar cuenta de una comunión natural y panteísta, gracias a la cual el sujeto se mimetiza con el ambiente. De tal suerte, el planteamiento poético de Ortega redunda en una inspección del *locus* querido, en una indagación sentida, cuya razón de ser estriba en proponer semejante retrato totalizador. Esto, sin duda, supone que el poeta registre los cambios temporales, esa lógica transformativa que genera la propia naturaleza.

Sin duda, *Estado del tiempo* es un libro de carácter semiautobiográfico, en cuanto que Ortega hace referencia al lugar en el que la mayor parte de su vida ha radicado. El poeta, entiéndase de esta manera, lleva a cuentas el lugar del que proviene, forma parte de un entorno que le revela sus claves más profundas. De modo que remarque la idea de que la descripción que hace del ámbito reconocible signifique un inventario de sí. Al momento de hablar del espacio cotidiano, de la claridad universal que éste exhibe, el poeta se pone en evidencia, dejándonos ver a todas luces sus conjeturas, sus *asfixias*. Por eso es que *Estado del tiem-*





po se lee como un retrato progresivo del yo, en donde el *trasfondo* esbozado resulta ser un ampliatorio de la personalidad y sus acciones. Todo lo que se dice —las imágenes que se captan, los sentidos que se revelan...— pertenece a una perceptiva dinámica, que a la vez que avizorar el estado del tiempo, también reconoce los augurios personales, las experiencias del sujeto al pasar “zumbando el día” (Ortega, 2005, p. 68). (Los títulos de los poemas, creo, no pueden ser más unívocos y monológicos: “Exordio del peregrino”, “Saldo de paseo”, “Reloj biológico”, “Señales en el camino”...)

Estado del tiempo viene a ser un libro sugerente, que tiene en las *épocas* bajacalifornianas un buen pretexto para hablar de la individualidad. Este volumen está escrito en forma de reporte climatológico, y está saturado de predicciones anímicas que anuncian —por conjetura— las variaciones cuaternarias del sujeto evocador. En cada uno de sus capítulos (“1. Manta del cielo”, “2. Agua de limbo”, “3. Mecánica de suelo” y “4. Recibo de luz”) se percibe la certeza de que Ortega intenta dar fe de su bajacalifornidad, partiendo del hecho de que hablar de uno mismo es hacer referencia a lo que el entorno supone. En *Estado del tiempo* encuentro también otros rasgos de esta denominación de origen: el uso natural del spanglish (el verbo *mapear* es una invención fronteriza, ¿no?), la contundencia de una (pen)insularidad casi enfermiza y los hábitos de un espacio urbano que, a decir de muchos legos, es uno de los diez lugares más calurosos del planeta.

Ortega, poeta de transculturaciones barrocas y privacidades múltiples, es un creador para el que el tiempo y el espacio tiene la cualidad de remover los intersticios del yo. No contento con exponer las singularidades de las cuatro estaciones, el de





Mexicali se desnuda, se exhibe de manera plena cada vez que habla del sudor veraniego o del “fugaz taconeo de la ventisca” (Ortega, 2005, p. 38). Y es que, efectivamente, lo que presenta es una simbiosis: la del poeta que se funde con su entorno, como si el objetivo fuera manifestar un sentido de pertenencia en el que las cosas se atraen de manera plena, sin ningún tipo de obstrucción.

≈

Quizás una de las variables más significativas de la literatura mexicana actual tiene que ver con el *ensanchamiento* de sus registros, y la captación consecuente de una serie de geografías materiales que se han alejado del barullo ¿impositivo? de la capital y de la iteración de muchos de sus motivos y esquemas. Afortunadamente bien podemos decir que, en esta materia, asistimos a una etapa distinta en la que otras realidades se hacen notar luego de la centrifugación de una escritura artística que ha roto con los atavismos que han existido, y existen (por desgracia), respecto al *locus* y su conceptualización. Lejos, pues, han quedado las etiquetas taxativas que catalogaban lo mexicano en función del territorio, y además potenciaban la idea de que existían lugares privilegiados en donde *sí* sucedían los eventos (los grandes eventos) del país; de igual modo, las que limitaban la expresión a tal o cual escenario, restringiendo la creatividad del escritor, pero sobre todo, imponiendo la consigna de una espacialidad vedada, no accesible para los demás (léase, los extranjeros).

(Al margen, recordemos cómo Roberto Bolaño, y otros, han hecho trizas las pancartas endogámicas del país y han transformado al espacio patrio —o matrio, como se prefiera— en un





lugar abierto, carente de esas aduanas que regulan los prefijos de la creación. Escritores *posnacionales*, o tránsfugas: han descubierto en México un espacio ideal para recrear sus historias, sin la preocupación de que se adapten a un modelo, o atiendan las exigencias de un nacionalismo extenuante, de extrema radicalidad).

En tal circunstancia, resulta lógico entender el sentido que adquiere el espacio geográfico al ser visto en su diversidad y ser concebido como parte de una propuesta sugerente que abona a la crisis de la tradición y no sólo eso: que *ensancha* los enclaves del país tras manifestar los criterios de una lógica divergente, que se rebela en contra de los supuestos de la identidad o del color local. Posiblemente, en este cambio de perspectivas el asunto de la convivencia mediática sea relevante, en particular si atendemos al hecho de que, de acuerdo con Thompson, el “yo” actual, con frecuencia, es “absorbido por un despliegue de signos *mediáticos* inconexos”:

En la medida en que el individuo está más y más abierto a los mensajes *mediáticos* [apunta], el yo se vuelve más disperso y descentralizado, perdiendo toda unidad y coherencia que pudiera haber tenido. Como las imágenes reflejadas en una sala de espejos, el yo se convierte en un interminable juego de signos en continua mutación. Nada es estable, nada permanece, y no hay una entidad separada en la que se reflejen estas imágenes: en esta era de saturación de los media, la multiplicidad, las imágenes cambiantes son el yo (Thompson, 1998, p. 298).

Creo que el planteamiento de Thompson, si bien se centra en la reflexión de la experiencia *mediática* y las alteraciones que genera en el mundo social, brinda las claves pertinentes para





comprender el cambio en cuestión, toda vez que quienes escriben alejados del *centro* no solamente acceden sin problemas a un sinfín de ofertas culturales, antes privativas de los polos de desarrollo: también, toman conciencia de la “continua mutación” del espacio, de la experiencia que genera cuando posibilita la gestión habitual de un *reconocimiento*: el de la “multiplicidad”. En sí, ello trae como resultado la valoración del territorio individual-vital a partir del vínculo que mantiene con otros universos, no solamente físicos o geográficos, y el trastrocamiento de algunas categorías manidas que han estado vigentes en el imaginario del país y se han reducido a la distrofia del monólogo defeño y su óptica colonial-limitada del resto de la nación. Reitero, desde hace algunos años una de las novedades de la literatura mexicana ha sido la aparición de temáticas no protagónicas (el narcotráfico, los cruces migratorios, las manifestaciones de la identidades locales no tocadas por la gracia divina de la Historia, etcétera), así como la puesta en escena de lugares *invisibles* o mal llamados *provincianos*, los cuales, por sus dinamismos, permiten la “emergencia de culturas sin memoria territorial” que de modo constante y con una seguridad que llama la atención “desafían especialmente las imágenes que los educadores tienen de lo nacional” e identifican con la “homogeneización centralista y el acartonamiento ritualista y retórico” (Barbero, 1993, pp. 63-64).

En especial, el objetivo de las presentes notas es analizar algunas características de la novela *Transpeninsular* (2000), de Federico Campbell (Tijuana, 1941-México, D.F., 2014), tomando en cuenta los criterios teóricos de la “Topoiesis del espacio textual”, desarrollados por Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza y Alejandro Ramírez Lám-





barry, situación que, en lo fundamental, me exige detenerme en las tres instancias que estos autores explican, como son las de “Acontecimiento o motivo”, “Personaje” y “Objeto”, útiles para vislumbrar, en un “contexto específico”, el “proceso del significado en la articulación de ciertos signos (lo comunicado)” (Ramírez Olivares et al., s.f., p. 3). Cabe indicar, a la par, que en este trabajo recupero —aunque de forma colateral— un aspecto de la “Topoiesis de enunciación”: el de la “Topoiesis personal del enunciador”, fundamentalmente porque hablo de un autor norteno (Campbell) que ofrece un texto *enquistado* en la realidad, el cual se comprende mejor si se considera la naturaleza geográfica de su cordón umbilical: o planteado en otros términos, de un autor provinciano que escribe de su tierra con la singularidad de que los argumentos que esgrime generalmente manifiestan una aptitud *anticentralista*, incluso, por momentos, posnacionalista, en el sentido de patentizar una invocación de la realidad estadounidense, o si no, del vínculo que mantiene con el desarrollo de Tijuana: una ciudad, además de *distante*, volcada hacia el *exterior*.

Con esto en mente, parto del interés de focalizar el significado espacial en una novela probajacaliforniana, que muestra como protagonista del drama al paisaje físico-material de un territorio *apartado y remoto* (de un territorio *agreste*, de difícil —y compleja— *asimilación*); fenómeno que, si se analiza con detenimiento, comunica el mensaje sugerido de *agrandar* los enclaves significativos del país, y de alguna manera socavar el supuesto de que las geografías están predeterminadas, sobre todo si se pondera una teleología literaria que consigne semejante valoración y se apegue a la regulación no federalista de un modelo. Percibo, por tanto, el matiz que Campbell le imprime





a su obra y que hace suyo el cuestionamiento del paradigma *centralizador*, de acuerdo con los términos que expresa Pilar Bellver Sáez y que afirman que:

No debe sorprendernos que Campbell elija el desierto como *locus* representativo de los conflictos que genera el proyecto moderno y especialmente de las carencias que el programa desarrollista representó para Baja California y para la sociedad mexicana en general. Según Catrin Gersdorf en *The poetics and politics of the desert*, conforme las grandes religiones monoteístas abandonan la árida topografía del desierto y comienzan a extenderse por una Europa más húmeda, en las culturas occidentales el desierto va perdiendo su significación geográfica y acaba convirtiéndose en un tropo, una metáfora que expresa “deficiencia”, “ausencia” o “falta” [...]. De hecho, podría afirmarse que el carácter metafórico del término proviene de su propia raíz etimológica, *desertus*, participio latino del verbo *deserere* que significa abandonar u olvidar. Como *locus desertus*, es decir, como espacio abandonado o ignorado, el desierto bajacaliforniano en esta obra se convierte en metáfora de la desconexión de la península con el aparato político, económico y cultural mexicano. En una entrevista aparecida en *La Jornada* a raíz de la publicación de la novela, Campbell, quien como muchos escritores fronterizos de la época se vio obligado a abandonar su ciudad natal para poder dedicarse al periodismo y la literatura, corrobora esta idea: “Baja California es un lugar muy extraño para los mexicanos del sur. Es... el lado oscuro de la luna mexicana... la parte desconocida. Parece ser, parece sentirse. Lo que pasa es que tienes la sensación de aislamiento, de lejanía con el resto del país... Si eso se siente ahora, imagínate en 1956” (Bellver Sáez, 2012, pp. 4-5).





EL ENUNCIADOR

El caso Campbell es bastante singular en la historia del sistema literario bajacaliforniano, en virtud de que se trata del primer escritor profesional que sale-*escapa* de Tijuana y que, ya instalado finalmente en el Distrito Federal, luego de un periplo formativo por Estados Unidos y Europa, publica en los principales diarios y revistas del país, así como en algunas de sus más consolidadas editoriales (*v. gr.* Lumen, Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz, Alfaguara, etcétera). No obstante, a pesar de este éxito personal, Campbell es un autor que jamás se *olvida* de su lugar de origen, por lo que se dedica a recrearlo una y otra vez en diferentes textos, a tal grado que su literatura sería otra cosa de no haber encontrado el asidero mnemónico de Tijuana: espacio urbano que en sendas ocasiones, y en relación con otros emplazamientos del *centro*, ha sido observado con reticencia, por no decir desconfianza, ya que Tijuana no sólo se ha entendido-*cosificado* como el lugar más alejado de la república mexicana, geográfica e históricamente hablando, también como el “simbolismo de la ciudad envilecida” (de la ciudad pecaminosa), pues su “construcción discursiva” siempre ha estado “atravesada por múltiples relatos; es decir, que ha sido el resultado de una notable diversidad de tramas narrativas” (Félix Berumen, 2011, p. 371).

Por ende, considerando estas líneas me resulta fácil plantear que si existe un rasgo importante o destacado en la escritura del autor de *Pretextos* (1979) es el que he mencionado con antelación, relativo al interés tijuanense: interés que se enlaza con el pasado personal, con su análisis literario, principalmente tras asumirse que la indagación en el perímetro de la experien-





cia personal es una labor reconstructiva, que, en efecto, trae al presente las imágenes sugestivas del ayer, empero, nunca para mostrarlas tal como se vislumbraron en una primera *versión* (apunto que inconsciente), sino para brindarles un sentido plástico, un sentido estético, que si manifiesta algo es la lógica de los recursos formales, concebidos, en exclusiva, por el autor. Indico así que la propuesta de Campbell jamás explota la “leyenda negra” de Tijuana, que tantos dividendos ha dado, y que de forma proporcional ha hecho de ese asentamiento algo parecido a un parque de diversiones para adultos *liberales* o de criterio superlativo que están a la caza del vicio y la corrupción. Y esto, finalmente, porque el interés de Campbell (el interés del enunciador) es claro y no consiste sino en la recuperación de la estampa histórica de una ciudad que lejos está de reducirse a limitaciones conceptuales; en la recuperación, a la vez, de los recuerdos de un escritor que se ha marchado para siempre, y que a pesar de ello, o gracias a ello, se enfoca en la reconstitución de un asentamiento vinculante, potenciado por la imaginación.

A nuestro juicio, Leobardo Sarabia Quiroz sintetiza muy bien el significado que para Campbell adquiere Tijuana, insistiendo en la reflexión de que la ciudad fronteriza se convierte en el referente fundamental de un proyecto literario basado en la nostalgia, y en el anhelo de colocar en primer plano el escenario de una geografía *apartada, alejada* de la capital del país, y que a través del tiempo ha sido estigmatizada:

Para Federico Campbell, Tijuana es tierra del nunca jamás, un escenario que la memoria apresa fallidamente; creándola de continuo. Ciudad talismán, sólo posible en la alquimia de





la escritura o en la fragua evocativa de quien se sabe forastero. Ciudad imantada por sentimientos encontrados, de amor y aversión. Los lugares de esa ciudad son signos extraviados, señales en un mapa innominado, instrumento literario que conspira junto con la memoria personal para falsificarlos. La prosa de Campbell transcurre lenta y persuasiva, con una sequedad que neutraliza cualquier desafuero emocional. La prosa se ciñe a su finalidad narrativa respuntada por la aparición de nuevas inquisiciones y motivos temáticos que la enriquecen y le dan una densidad literaria con instantes de revelación (Sarabia Quiroz, 1996, pp. 7-8).

La reflexión de Sarabia Quiroz, respecto al sentido autobiográfico de la literatura de Campbell, es importante tenerla presente, por cuanto revela el papel del enunciador frente a un *locus* trascendental, que sin duda lo “espacializa”. En esa dirección, igualmente enfatiza las implicaciones de una postura del sujeto (Campbell) que escribe y es consciente (¡muy consciente!) del valor nominal de su trabajo, en términos de concebir una literatura *personal*, que abrevia de los recuerdos pero que funciona, hasta cierto punto, con libertad, o que expresa dicha finalidad. A su vez, si a ello se le añade la cuestión que he mencionado previamente, en relación con la singularidad del caso Campbell, es comprensible el papel que en la literatura de nuestro escritor juega el espacio tijuanense, en particular, y el bajacaliforniano, en general, debido a que deja entrever la *presencia* activa de un territorio: huelga a insistir, de un territorio mal comprendido, que ahora, en el escenario hegemónico del *centro*, se percibe como lo que es (una ciudad *normal*; una geografía material, con sus distintivos).





De esta suerte, la lectura que la literatura de Campbell genera, desde el punto de vista del enunciador, es la del autor retrospectivo, que de alguna forma evoca la realidad tijuanense-bajacaliforniana, y que en la medida de sus posibilidades la recupera a través de la palabra escrita; o mejor dicho, de la palabra evocativa, de la palabra recordatoria, que salva del olvido las estampas del ayer y delinea el papel protagónico del sujeto y de sus seres cercanos, en el escenario difuso de un mundo que ha dejado de existir. Con esta aseveración, afirmo sin más que para Campbell la evocación de Tijuana conlleva ejercer —aunque sea de modo parcial— un activismo autobiográfico, consistente en *anexar* textualmente determinadas situaciones históricas para sustentar, con posterioridad, el desarrollo *espacial* de una narrativa retrospectiva, muy dada a trazar y a “re-trazar una duración, un desarrollo en el tiempo, no yuxtaponiendo imágenes instantáneas, sino componiendo una especie de film siguiendo un guión preconcebido” (Gusdorf, 1991, p. 12).

En resumidas cuentas, es pertinente subrayar el papel de Campbell como enunciador, dado que su literatura responde a las pautas de acción que el yo reminiscente —de modo individual— establece, y que hacen de ésta, definitivamente, una expresión de carácter temporal, dramatizada por la presencia del *locus* tijuanense-bajacaliforniano;⁷ al respecto, vale recordar lo

⁷ Es indudable que Campbell, como afirma Sergio Gómez Montero, no pertenece a esa cofradía de escritores “conformada por quienes emigraron desde jóvenes del terruño [Daniel Sada, por ejemplo] y sólo regresan a él ocasionalmente. Para ellos, la tierra natal es una esencia ajena, extraña, lejana; la que, al final de cuentas, puede o no estar, puede o no existir, pues la mecánica de la escritura —se piensa— nada, o muy poco, tiene que ver con lo concreto sensible [...]”; más bien, y siguiendo esta perspectiva, un autor como Campbell forma parte de una “segunda cofradía”: la que está compuesta por “quienes bien desde la tierra de origen o bien sea fuera de





que el propio escritor decía en una entrevista, que sintetiza a la perfección la óptica del yo sobre su persona y vínculo espacial:

Soy Federico Campbell; nací en Tijuana, Baja California, en 1941 [...]. Viví en Tijuana hasta 1957, cuando me fui a los dieciséis a hacer la preparatoria a Hermosillo. Pero nunca he dejado de estar en Tijuana (nunca he salido de casa); siempre he sido un tijuanense irredimible, es decir, un ser de todas partes y ninguna, sin mucho arraigo en este mundo, un poco dividido entre dos culturas: la de habla inglesa y la de las lenguas latinas, es decir, del castellano, del italiano, del francés. Pero a medida que pasan los años, esta división no ha sido tan desintegradora, sino más bien integradora. No es una bipartición esquizofrénica sino una condensación de todas las culturas del mundo, al menos las occidentales [...]. Nací como a dos o tres metros de la línea internacional, por la avenida K de Tijuana, en la zona Norte. Por eso para mí los Estados Unidos son algo que está incorporado a mi visión del mundo desde que nací, desde que tengo uso de razón, o uso de inconsciente también, porque de bebé y de muy niño ya se tiene inconsciente, ¿no?, ya se tiene un sistema de percepción de la realidad. Entonces, en mi película, la película que yo he venido viendo e inventándome desde que llegué a este mundo, los gringos están allí como presencias muy naturales y muy lógicas. Para mí son seres tan extraños los norteamericanos. Y eso constituye una característi-

ella, han tomado como materia de sus relatos —como materia básica, central, que no única— la geografía y sus personajes: el ambiente, el paisaje, la personalidad del individuo singular, la reflexión profunda, a veces la alegoría. Su narrativa, así, está teñida de reminiscencias donde, con fuerza singular, destaca la naturaleza: se realizan largas travesías a través del desierto; el mar impacta al hombre y lo asume en la reflexión profunda; el hombre remontado en la sierra, comulga allí con la naturaleza y con las primeras esencias de lo humano: se reencuentra con su pasado indígena” (Gómez Montero, 1991, p. 18).





ca del hombre de frontera, del ser fronterizo, de todos aquellos que vivimos en el umbral (Navarro, 1997, p. 41).

Las palabras de Campbell son clave para comprender los alcances de su literatura, por la sencilla razón de que explican, al final, la relación que el enunciador establece con el espacio, y que lo transforman en una especie de escritor *desarraigado*, que halla en el perímetro tijuanense “una condensación de todas las culturas”. El planteamiento hecho, consecuentemente, define el significado de una ciudad alejada del resto del país, en las que las categorías *centralistas*, que han definido el imaginario nacional, entran en crisis o se desdibujan con facilidad, dado que en el norte se vive todos los días la experiencia del “umbral”: experiencia que surge a partir de los dejos de una relación natural, gestada entre dos países (México y Estados Unidos), y más específicamente hablando, entre dos estados (Baja California y California) y dos ciudades colindantes (Tijuana y San Diego).

EL ESPACIO TEXTUAL

Si se me permite la expresión, la novela *Transpeninsular* es un homenaje bífido, en términos de que, en primer lugar, celebra la realidad espacial de Baja California, considerando muchas de las características de su ecosistema e historia; y, en segundo, reconoce la trayectoria de uno de los escritores secretos de la literatura nacional: el periodista defeño Fernando Jordán (México, 1920-1956), autor que, como afirma Felipe Gálvez, en el “Prólogo” del libro de reportajes *Baja California, tierra in-*





cógnita (1950), fue un “andarín infatigable por los suelos de la patria” que puso en “juego todos sus sentidos” en el momento de escribir “sobre México, redefiniéndolo, redescubriéndolo al resto de los nacionales” (Gálvez, 2005, p. 16).⁸ Así, es factible sugerir que *Transpeninsular* refiere la recuperación de un personaje real (Jordán), el mismo que es utilizado literariamente por Campbell para contar las vivencias de un escritor que se adentra en la península de Baja California, y comprueba la singularidad de un territorio semivirgen y poco explorado, el cual influye a cabalidad en su percepción de la realidad. En efecto, con este argumento propongo que *Transpeninsular* es una novela biográfica, incluso hipertextual, que remite al título aludido de Jordán y a su segunda parte: *El otro México. Biografía de Baja California* (1951); pero también, que *Transpeninsular*

⁸ De manera menos festiva, el escritor Gabriel Trujillo Muñoz ha profundizado en las motivaciones del viajero Jordán, señalando que hay que leerlo con detenimiento, como un “autor que manifestó una visión particular de Baja California y sus habitantes, alguien que apostó por la mitificación de Baja California, por la leyenda sobre la verdad, por los chismes sobre la documentación, por los datos de segunda mano sobre la investigación real. [...] Lo primero que hay que tomar en cuenta es que Jordán es un periodista en una época en que hacer periodismo era una cuestión de audacia y voluntarismo, una forma de competencia deportiva por ver quién iba más lejos y quién afrontaba mayores peligros en el ejercicio de su profesión. A esto se añade una especie de interés personal de Jordán por las regiones más desafiantes del territorio nacional: islas del país, Chiapas, Chihuahua y Baja California, así como sus conocimientos antropológicos que lo llevaban a involucrarse con la gente por los lugares por los que pasaba. Pero Jordán no era un improvisado sino un seguidor de la escuela de la *National Geographic*, en donde cada exploración se planeaba con antelación ya sea leyendo lo que otros exploradores habían descubierto sobre la región a explorar, como haciendo acopio de información directa. Pero el objetivo de los reportajes de Fernando no es la ciencia antropológica ni la exploración por sí misma sino el entretenimiento de sus lectores. [...] Sensacional. Sí, hermosa palabra. Eso busca Jordán y eso, precisamente, quiere proporcionarles a los lectores: “material sensacional”. Lo que puede estremecerlos, lo que puede mantenerlos en vilo mientras leen, en la revista *Impacto*, sobre una región prácticamente desconocida para los habitantes del interior del país” (Trujillo Muñoz, s.f.).





es una novela autobiográfica, o semiautobiográfica, en cuanto que el nexo del enunciador con el espacio se pone de presente, así como su participación activa en la trama de la narración.

En función de este aspecto, el planteamiento que Campbell hace de entrelazar dos existencias particulares explica el por qué la novela responde al formato de las vidas paralelas: formato en el que se habla, simultáneamente, de dos individuos diferentes (Jordán y Campbell) que comparten el anhelo de explorar el *locus* bajacaliforniano a fin de dejar atrás una existencia anodina, determinada por la rutina de la urbanidad. Sobre este punto, Campbell escribe, refiriéndose a sí mismo como personaje:

Yo había vivido durante más de tres décadas inmerso en el submarino de la información, como el espectador de una misma película en la que entraban y salían los mismos protagonistas y se repetían, con algunas variantes superficiales, idénticas historias. Quería cambiar de escenario y de personajes, conocer otro ritmo de vida, escapar de los espejismos más vulgares del acontecimiento. Imaginaba, para mí, quizá de manera tardía, un destino solitario como el del viejo novelista inglés que se echaba a viajar por el mundo o jugaba a la ruleta rusa para conjurar el tedio [...] Con estos pensamientos me vi de pronto entregando mi boleto, de ida y sin regreso, en el mostrador de Aero California, y minutos después entrando en el jet que me llevaría a Mazatlán, porque lo que me interesaba era aproximarme a la península poco a poco, por mar, como lo hicieron los antiguos navegantes de Cortés, Sebastián Vizcaíno, el almirante Atondo y el padre Kino, ya que para mí también era —como lo fue para Jordán— *terra incognita*, en latín: un territorio desconocido en las cartas de los navegantes, como cuando los neurólogos dicen que, todavía, el cerebro es *terra incognita*. Abajo del





Popocatépetl quedaba el monstruo ahogado de la gran ciudad cubierta por una nata de ácidos y gases [...] Jordán, en aquel pasado reconstruido o inventado por la memoria, venía de norte a sur y yo me iría de sur a norte, en busca de su fantasma (Campbell, 2000, pp. 13, 16).

Sin duda, el fragmento citado es relevante para comprender el sentido que la “topoiesis del espacio textual” adquiere en *Transpeninsular*, después de que Campbell introduce a un personaje descontento, que alude al hartazgo citadino, y que entiende que su única alternativa de supervivencia es precisamente irse del lugar en el que habita (el Distrito Federal), puesto que sabe que vivir ahí es vivir en algo semejante a las entrañas de un “monstruo”, que se ha envenenado además por la polución, y que de manera obvia ha dejado de ofrecerle expectativas de crecimiento personal; también, puesto que sabe que han existido seres humanos-escritores (Jordán) que han huido de la capital del país para no volver jamás, y han encontrado refugio en *tierras incógnitas* como las bajacalifornianas: *tierras* en las que se vive la experiencia de la soledad, y se gesta un contacto profundo con el mundo natural; se entiende, un mundo virgen, casi paradisiaco, desconocido por muchos, y donde se escapa de los “espejismos más vulgares del acontecimiento”, y se ingresa en el dinamismo de un universo autónomo que transforma las vivencias del yo; o más bien, que les brinda un giro radical, al lograr que se fundan en ese *afuera* indómito, y desconocido, que potencia la percepción.⁹

⁹ Sobre este asunto, conviene recordar las palabras del ensayista Patricio Bayardo, para quien *Transpeninsular* es “el tiempo del recuento de la obra peninsular jordaniana, el intento *thrillesco*, dicho cinematográficamente, de aproximarse a Jordán desde la óptica del escritor y periodista tijuanaense que remonta el viaje imaginario





Dicho planteamiento, desde luego, para los dos personajes de *Transpeninsular* se constituye en parte del ideal o del objeto a alcanzar; de modo que, en sentido genérico, es necesario comprender que tanto Campbell como Jordán se funden en una suerte de personaje global, que a su vez se diluye en ese espacio remoto-difuso que es el bajacaliforniano: espacio que, en el mejor de los casos, se impone sobre el(os) sujeto(s), y determina una noción de la temporalidad que recusa los ritmos existentes en el *interior* (el centro y sur mexicanos). De hecho, tal idea, sostenida a lo largo de *Transpeninsular*, es la que a Campbell (autor) le permite desarrollar una historia atemporal, en la que, efectivamente, importan las acciones de los protagonistas, pero por encima de éstas, las representaciones de un lugar; más: las imágenes que se brindan e incardinan en la narración y exhiben los dinamismos —autónomos— de un *locus* singular. En ese sentido, precisamos que la “topoiesis” del(os) personaje(s) implica una *participación*: la de aquel que, indistinto, se pierde en el traslado, en recorrido que sigue al adentrarse en un estado inhóspito, el cual se debe nombrar.

Específicamente hablando, ¿qué busca este personaje compuesto por Campbell y Jordán? Consideremos que escapar de la ciudad; consideremos, también, que renunciar a la inercia y experimentar la soledad; Campbell escribe:

para encontrarse con el personaje de nuestra plática. [...] Campbell busca a Jordán desde la perspectiva del periodista cansado del oficio. Abandona la gran metrópoli. Se asocia con un cineasta al que propone investigar la vida del periodista defenío; hace un guión, que el productor abandona; se embarca de Mazatlán a La Paz en el momento trágico del hundimiento de un transbordador en la rada sinaloense. Recorre en un automóvil deportivo la transpeninsular, desde la soledad paceña hasta la exangüe minera Santa Rosalía. Se adentra en las cuevas de San Francisquito —las pinturas rupestres— donde se encuentra con la sombra del padre Baegert y otros no menos interesantes personajes que le sirven de guía, al igual que Jordán” (Bayardo, s.f.).





No era improbable que los pensamientos [...] fueran cambiando con el paso de los días. Aislado, suelto, libre, el hombre entraba en una fase de la concentración que gracias al transcurso del tiempo propicia que cada jornada sea diferente a la anterior: la mente en efecto, desde la perspectiva sedentaria, escapa como una cabra loca y esclaviza a su sujeto; pero en el destino nómada y el ensimismamiento de la más íntima soledad, el curso de las ideas y de las emociones se va centrando. [...] luego de más de dos semanas de travesía, se hacía uno con el paisaje y la tierra. Ya no experimentaba el cansancio del principio. El desierto lo jalaba como un imán o una muchacha. Lo atraía de modo irresistible (Campbell, 2000, p. 12).

Esta huida hacia el desierto peninsular, en los dos casos, favorece el reconocimiento de un espacio desolado, donde el sujeto se encuentra en contacto con el paisaje, al tiempo que con su mismidad; acontecimiento que, en el fondo, precisa los beneficios de la huida, o si se prefiere, del nomadismo, visto como un acto subversivo, como un acto límite, en el marco de esa realidad *monstruosa* que ambos personajes cuestionan a lo largo de la narración: hablo del Distrito Federal. Se entiende, entonces, que esta huida hacia el lugar más alejado del *centro* del país trae como consecuencia una desestabilización del paradigma existencial del yo, quien, volcado en sus adentros, se da a la tarea de asumir una nueva actitud mediante la que el despojado, la tierra muerta, el desierto, el pueblo fantasmagórico, se viven con suma intensidad; en este punto, las siguientes líneas son llamativas y nos hacen pensar en que en *Transpeninsular* Campbell también realiza un homenaje a su muy admirado maestro Juan Rulfo:





Por momentos parecía un pueblo evacuado. Los portones astillados de una mansión dejaban libre el paso. Recogí unos dátiles secos. Ni una plaza, ni una iglesia indicaban que hubiera centro. No había policías. La oficina de correos y telégrafos estaba clausurada. Tras una puerta una mujer tejía un sombrero. Ancianos y niños podían reaparecer de repente por las calles, pero ningún joven. Se vendía vino casero en alguna tiendita, uvas, panocha de gajo, aceitunas en frascos, dátiles, gasolina en tambores. No llegaban periódicos ni revistas y no se captaba el radio ni la televisión (Campbell, 2000, p. 114).

Como se observa, el señalamiento de la escisión bajacaliforniana se subraya con el planteamiento central de que en la península se vive en un mundo desconectado, o ajeno a la información nacional-mexicana; lo que significa que no sólo en ese espacio el resto de la república se percibe como algo extraño, con el que se mantiene escasa (nula) relación: también, que en tal universo el ser humano concibe su existencia de acuerdo con los ritmos pausados-espaciados que el entorno natural marca; ritmos autónomos, sujetos a los movimientos del mar, del viento, del animal..., e influenciados por la vigencia perenne de un silencio que (a leguas) se hace notar; esto explica, consecuentemente, la razón de que en uno de los pasajes del libro Campbell aluda a la importancia de semejante mutismo, indicando que la ausencia de sonido en Baja California se debe a su condición de espacio despoblado, de espacio vacío, desde mucho tiempo atrás; escribe Campbell:

Por las calles todo es silencio. No sopla el menor hálito de viento y de las piedras se desprende un vaho que a la distancia dis-





torsiona las rectas y hace aparecer árboles y casas como visiones reflejadas en espejos cóncavos-convexos. Entre mar y tierra, el silencio se pasea a pasos lentos, ahogando los murmullos, callando las palabras viscosas, poniendo arenas en todos los párpados de las ventanas abiertas (Campbell, 2000, p. 150).

Para Campbell, Baja California es un lugar incógnito y fabuloso, en el que impera el desierto, la oscuridad nocturna, el mar, el animal resistente. De igual manera, en el que el sujeto se redime gracias a su adaptación, y gracias también a que encuentra los ecos de una realidad vital, que *in situ* lo fortalece y le brinda experiencias únicas, que contrastan con las de la ciudad; cabe insistir: experiencias trascendentales, no *contaminadas*, a través de las cuales los personajes de *Transpeninsular* perciben cosas que solamente ahí se han de percibir, y que vistas con atención favorecen el contacto con los referentes activos de una realidad cultural que, a pesar de que ha dejado de existir, se manifiesta con vigor (las pinturas rupestres, por ejemplo). Seguidamente, y por sus implicaciones, he de admitir que la sugerencia de Campbell de captar el significado bajacaliforniano, o del *locus* bajacaliforniano, según el nexo que establece con el *ayer* (la prehistoria) viabiliza el planteamiento de que en *Transpeninsular* importa la gestión literaria de una “topoiesis del espacio textual”, que, entre otras cosas, favorezca el devenir de dos personajes desarraigados, que se quieren *reubicar*, y contribuya a la “composición de algunas imágenes, ciertas características del terreno, colores, una luz allá en la lejanía espejeante de las cordilleras” y particularmente “el mar solitario: playas, arrecifes, desfiladeros, una cabaña deshabitada, quizás un ambiente que [se tiene] que conocer solo, para fijar mejor la





atención, sin interferencia de nadie ni intercambio de palabras con persona alguna” (Campbell, 2000, pp. 42-43).

CONCLUSIÓN

Desde la perspectiva de la “topoiesis”, es claro que un libro como *Transpeninsular* arroja pistas de una concepción literaria que fortalece el papel activo del *locus*, y asimismo recalca su importancia como categoría de significación, desde que asume, puntualmente, la necesidad de ampliar los márgenes creativos de una expresión *anticentralista*, inclinada a dismantelar las nociones defechadas-monológicas de lo nacional. En parte, aludo a una propuesta estética cuya complejidad estriba en los aspectos mencionados, al tiempo que en la valoración que engloba justo al establecerse, en el contexto de la narración, ese criterio rector que *espacializa* el dinamismo de los *personajes* y los *objetos*. De tal modo, el argumento de que Campbell, gracias a *Transpeninsular*, manifiesta los criterios de una “topoiesis de enunciación” y de una “topoiesis del espacio textual”, resulta válido, máxime si se considera que su literatura, casi siempre, ha dejado entrever ese cruce entre la experiencia personal del sujeto y del lugar; de no ser así, vale preguntarnos ¿de qué modo entender títulos como *Tijuanenses* (1989), en el que el escritor, además de aludir a la famosa obra de James Joyce (Dublín, Irlanda, 1882-Zurich, Suiza, 1941) (*Dublinenses*, 1914), hace una radiografía casi sociológica de sus paisanos, vistos en calidad de sujetos históricos, determinados por el peso de la realidad; o de qué modo, a la par, *La clave Morse* (2001), una novela ubicada en el perímetro tijuanense, y en la que Campbell rastrea el pasado





familiar, insistiendo en la reflexión de que la vivencia del ayer es una vivencia permanente, a partir de la cual se comprenden diversos aspectos de la actualidad?

Sin lugar a dudas, *Transpeninsular* es una obra espacializada que sugiere las motivaciones de un autor norteño que, consciente de su pulsión bajacaliforniana-tijuanense, se da a la tarea de mostrar la lógica natural de un territorio poco conocido, que ha sido *exhibido* a cuenta gotas, a pesar de que, como afirma Jordán, en un “sensacional” reportaje, las evidencias que ahí se perciben, y que resultan llamativas, son las de “un país extraño y extraordinario” (Jordán, 2005, p. 28).







III







ciudad.

(Del lat. *civitas*, -*ātis*).

1. f. Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas.

2. f. Lo urbano, en oposición a lo rural.

3. f. Ayuntamiento o cabildo de cualquier ciudad.

4. f. Título de algunas poblaciones que gozaban de mayores preeminencias que las villas.

5. f. Diputados o procuradores en Cortes, que representaban una ciudad en lo antiguo.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

≈







La clave Morse (2001) es la indagación de un narrador autobiográfico, o que se da a la tarea de recuperar el ayer en pos de recapitular los hechos de su existencia y la de los demás; y, contra lo que se piensa, tal indagación presenta muchas ventajas: la principal: que todo aquel que desconoce las raíces de su ser individual autoinventa el pasado; esto es, el narrador que se introduce en una temporalidad distinta a la del presente sabe que la memoria expresa un lenguaje confuso, por lo que poco importa la exactitud del(os) dato(s) recuperado(s), o de aquellas imágenes que, independientes, gestan nuevos principios de relación. Y ello es que los recuerdos, las cosas, las experiencias con los demás —esa cadena de los individuos que comparten un *fondo común*, diría Wilhelm Dilthey (1999)— forman parte de un mundo íntimo que no sólo se encuentra en movimiento permanente, sino que también se reinventa a cada instante (la memoria = un galimatías). La indagación del narrador autobiográfico consiste entonces en averiguar cuáles son las estampas que prevalecen a lo largo de los años, cuáles los fragmentos que





de algún modo han definido las experiencias personales. Todo, en sí, concebido para alcanzar un sólo propósito: aquel que refiere que la desmemoria jamás implica ninguna claudicación, pues recordar es parafrasear *ad vitam aeternum* ciertos instantes, es resemantizar las imágenes profundas de la conciencia, bajo el principio de que la realidad antigua es una realidad inexistente, ida, que sólo permanece viva gracias a la recuperación de las estampas duraderas del ayer.

Es conveniente señalar por eso que *La clave Morse* de Federico Campbell es una noveleta sobre las ausencias, en virtud de que el narrador se dedica a imaginar las experiencias de la infancia (la otredad inasible), y por ello a bosquejar lo que ocurrió. Bosquejo, primer apunte. *La clave Morse* expresa la imposibilidad de contar los acontecimientos como sucedieron, de recuperarlos con precisión, por lo que el yo narrativo hace de su autorretrospección una tarea afectiva y se dedica, en el mejor de los casos, a inventariar conjeturas, inventar nociones del ayer, principalmente tras darse cuenta de que su voz está infestada de sospechas, y no obstante entender que tal condición carece de efectos reales en la recuperación subjetiva de una imagen de la antigüedad. Alter ego de Campbell, el narrador de *La clave Morse* sabe, pues, que confiar en sí mismo es dudar de principio a fin, que es aceptar que las reminiscencias son ambiguas, en tanto que lo que finalmente se comprueba es que hay fragmentos irrecuperables e ilusorios, y muy poco o nada se puede/debe hacer al pretender brindar una relación íntegra y cabal del pasado y de los sucesos que lo acompañan; apunta Campbell, a este respecto: “Fuimos testigos de situaciones iguales y por tanto debíamos tener, suponía yo, idénticos recuerdos. Sin embargo, a medida que iba transcurriendo la





noche (...) emergía cada vez con más peso la sospecha de que cada quien había vivido una historia diferente” (Campbell, 2001, pp. 47-48).

Campbell, sin duda, define de esa manera la tesis de *La clave Morse*, consistente en entender que es imposible narrar los hechos con exactitud, no así los datos mínimos, las minucias, los mitos fundamentales del yo; los mitos difusos, ya que, nuevamente, se descubre que la antigüedad es una nebulosa, y que en función de ello no existe más opción sino aquella en que el narrador se repliega en sus adentros en aras de conformar, por un lado, una imagen parcial de los hechos ocurridos y, por otro, dirigirse rumbo a lejanías abismales de carácter personal (Demetrio, 1999). El texto de Campbell resume, de tal modo, que toda evocación corre el riesgo de convertirse en una recreación, en tanto que más que relatarse los sucesos del ayer, se relatan las visiones que se tienen de este ayer (“nuestros cerebros albergan un constante movimiento fronterizo, confinante, limítrofe, de ahí los dolores de cabeza y la migraña, de ahí tanta confusión” [Campbell, 2001, p. 118]).

Entre la ausencia de los datos y su figuración a posteriori se establece el sistema telegráfico de Campbell (su sistema comunicativo); tal es la razón, entonces, de que *La clave Morse* se deje analizar como una invención de la memoria, o de la desmemoria: puntos y rayas que codifican la prehistoria personal, la posibilidad de la imaginación cuando los recuerdos son difusos y existe la necesidad de postular el debate que mantiene una existencia consigo misma y con la sociedad.

≈





Idos de la mente (2001) es la obra de un prosélito. Quiero decir, se trata de la novela de un escritor que es fiel a sus creencias temáticas y estilísticas, bajo la consigna legítima de que, en la labor literaria, siempre —o casi siempre— resulta necesario subrayar la iteración de características distintivas, por ejemplo: la parodia como recurso narrativo, la viñeta que es expresión de lo esencial, el habla cotidiana que resume los valores y hábitos de una geografía, entre un sinfín de recursos artísticos que han convertido a Luis Humberto Costhwaite, en especial, en un autor bastante popular en el contexto de la literatura nacional. En tal sentido, habría que apuntar que el también escritor del libro de cuentos *Marcela y el rey al fin juntos* (1988) continúa un proyecto de alcances definidos, el cual consiste en dar cuenta de un mundo ¿marginal? sin caer por ello en los esquemas rígidos del melodrama (ese género de clóset que, a decir de algunos, es el sello distintivo de nuestra latinidad) o del panfleto (ese formato ideológico que pone al descubierto nuestra poca capacidad para dialogar).

Planteémoslo así: la empresa de este autor, al recrear un mundo propio mediante el lenguaje, demanda no sólo la prédica de la obsesión, sino también el hacer de *lo mismo* un mundo posible, tan legítimo como el que más.

Novela de registros varios: *Idos de la mente* es un pretexto para evocar la imagen del noroeste, el espacio inconmensurable, atractivo, íntimo, de nuestro escritor. Asimismo, es una excusa para hacer de la caricatura escrita una propuesta literaria de alto nivel, consistente en referir las peripecias de personajes múltiples, participantes en una historia disparatada, en la que sucede de todo, desde lo más común y corriente hasta lo más fantástico e inusual.





Grafómano de la risa como rasgo distintivo, anotemos: Crosthwaite, al igual que muchos escritores de su generación, no cree en las obligaciones del letrado, ese invento decimonónico que prioriza la amonestación antes que el rigor (el monólogo antes que la invención); de ahí que sus pretensiones sean básicas, y se resuman en sugerir que no existen reglas al escribir, de ningún tipo, y que la realidad, con frecuencia, pierde su corsé de falsos añadidos tras ser referida como es el caso, sin mayores pretensiones de fiscalización. En síntesis, esta biografía no autorizada de los Relámpagos de Agosto es una *boutade*... El contexto: una ciudad, Tijuana, que despierta “envuelta en un torrente de música” (Crosthwaite, 2001, p. 16). Los personajes: dos gruperos (Ramón y Cornelio) que, encarnando los avatares de una fama tan frágil como engañosa, hacen de la cantina y el *terrenazo* espacios para la autoproyección.

Sin temor a equivocarme, pienso que un primer aspecto a resaltar de *Idos de la mente* es su vocación carnalesca, toda vez que de principio a fin la tragedia brilla por su ausencia, o mejor, existe pero tras bambalinas; esto es, en el espacio de la soledad y la amargura que acompaña a quienes viven al día, y no obstante siempre hacen hasta lo imposible para salir adelante, incluso en el momento sombrío en el que las “moscas”, rutinarias, dan “vueltas en el mismo sentido” (Crosthwaite, 2001, p. 17) y su mensaje confirma la crisis de la existencia personal. La historia, diría Crosthwaite, “(a veces)” es “triste” (Crosthwaite, 2001, p. 5). Sin embargo, reitero, en *Idos de la mente* existe un gozo vital, una experiencia contradictoria que catapulta los sinsabores, y además convierte la realidad del sujeto en una realidad singular, que por momentos roza con el universo de la fantasía y la invención maravillosa; esto es lo que explica, me parece,





que Ramón y Cornelio tengan una aventura “increíble”, particularmente luego de triunfar en el mundo del espectáculo sin habérselo propuesto (¡prodigio insólito!), pero sobre todo, luego de formar parte de un mundo mítico: el de Tijuana, lugar en el que, afirmaba, se dan cita la fantasía y la realidad (pienso en los fragmentos titulados “Cuatro muertes hay en la vida”, correspondientes a los últimos capítulos del libro, en los que José Alfredo, ídolo de las multitudes, y culmen de los Relámpagos, muere cuatro veces de manera distinta sólo para pronunciar una frase enigmática: “Yo también hablaba con Él” [Crosthwaite, 2001, p. 149]).

Mundo fabuloso al revés, habría que agregar: la vida de estos músicos da pauta al choteo crosthwaitiano, que se expresa en el tono (el tebeo como manual de estilo) y en las anécdotas (los cartoons como arte de la novela); que se expresa también en las alusiones hipertextuales, indirectas lúdicas que amplían los significados alegóricos del relato, al tiempo que lo conectan con el universo de la cultura popular y los *mass media*. Así, esta carnavalización tanto del lenguaje como de la historia supone un anecdotario lúdico, o sea, una historia en donde lo más sobresaliente es el escarnio que busca la relajación-aflojamiento del lector. Preguntas incómodas: ¿que si lo logra?, ¿que si Crosthwaite acierta en todos los aspectos de este sainete posmoderno? A saber... Mas lo que sí puedo afirmar es que *Idos de la mente*, en lo personal, me hizo pasar un buen rato, máxime al descubrir los desplantes de un escritor para el que no existen grandes temas (¡la épica del “primer sombrero” es tan importante como la evocación de “la mujer ideal” [Crosthwaite, 2001, pp. 24, 66]!). Ciertamente, en este texto, no es de mi interés comparar a Crosthwaite con los agitadores del





dadaísmo, o con otros creadores que hayan partido del juego estético para fundar un orden autónomo, alejado de los criterios racionales que rigen al mundo actual, y de los aspectos utilitarios que privan en éste (Huizinga, 1997); no obstante, cabe plantear que me resulta sugerente el hecho de que la novela sea una torcedura de muchas expectativas, o más bien, que provoque esa sensación que surge cuando la imaginación se convierte en la loca de la casa y no hay nada ni nadie que la quiera controlar. Es por eso que en *Idos de la mente*, amén del aquellarre musical y la anatomía del éxito, se resalta la instantánea de un Dios casi adolescente para el que la solemnidad no existe. Dios *buen onda*, que “no se cree perfecto” y por lo mismo se queja de su “omnisciencia”; Dios que se “encuentra en medio de una laguna creativa” (Crosthwaite, 2001, p. 80) y quiere escribir, a como dé lugar, *hits* norteños...

Por lo demás, *Idos de la mente* es la epopeya de una amistad heroica, que se fragua en la antigüedad y que, en el presente, da fe de su fortaleza y vigor; ese es el motivo luego de que Cornelio, al hablar de Ramón, mencione que se conocían “de toda la vida”, al punto de afirmar monterrosianamente frases como estas: “Cuando desperté, el Ramón ya estaba ahí”; o de reiterar el vínculo afectuoso de dos individuos, que comparten la misma afinidad: “Estábamos en el mismo salón [apunta Crosthwaite], hacíamos la tarea, odiábamos a los profesores, comíamos tortas de atún a la hora del recreo” (Crosthwaite, 2001, p. 13). En pocas palabras, eran “compitas de los buenos” (amigos de verdad), por lo que un día, cuando escuchaban la radio, los dos descubrieron su destino (“Ramón sostiene un instrumento imaginario mientras Cornelio utiliza una botella como micrófono” [Crosthwaite, 2001, p. 16]).





Divertimento del amante de la música nortea y la *chinese food*; catálogo de voces populares; guía turística (La Zona emperifollada “con luces y colores brillantes, olores a tacos y comida con exceso de manteca” [Crosthwaite, 2001, p. 36]); el fragmentario = pastiche y *carrilla*... *Idos de la mente* transmite el mensaje de que Crosthwaite ha llegado a la cima de su arte narrativo, y de que su literatura mezclada-*sampleada* se contenta con presentar los elementos constitutivos de una localidad (Tijuana) para moldear el desarrollo de los personajes, y favorecer el fortalecimiento de una imagen urbana, de una imagen poderosa, que no sólo reclama sus aspectos materiales, sino también simbólicos.

≈

Desde el punto de vista histórico de esa construcción simbólica que es la nación, Tijuana ha sido una ciudad *singular*, debido principalmente a las implicaciones que tiene su distancia con el centro de México y su cercanía —su no discontinuidad, mejor— con el sur de California. Ciudad que, en tal sentido —o mejor: que en tal dirección (es imposible dejar de mirar al norte)—, encarna múltiples imágenes, y múltiples valores; ciudad que, por lo mismo, admite un sinfín de interpretaciones, a veces sustentadas en el lugar común y otras —ocurre con frecuencia— en el terreno pantanoso de la subjetividad: es un hecho, pues, que al hablar de Tijuana, o de su significado (o de su mala fama), se piense de inmediato en toda clase de aspectos verosímiles e inverosímiles que contribuyen, cada uno a su manera, a la forja de un imaginario peculiar.





Ello, en sí, de lo que nos habla es de la complejidad de una urbe poco esquemática y diferente, cuya trayectoria histórica está determinada, innegablemente, por su permanente y ambigua invención de lo mexicano y por su franca ¿dependencia? de una realidad particular (el So Cal ya mencionado). De tal modo, no es descabellado suponer que semejante vinculación, para algunos, suponga un verdadero calvario, sobre todo si nos atenemos a los traumas y desasosiegos que acusa el siglo XIX en relación con los Estados Unidos, y a lo que se consigna en el diccionario de la Real Academia Española respecto a este término: “Lugar, generalmente en las afueras de un poblado, en el que ha habido o hay una o varias cruces”, o “Serie o sucesión de adversidades y pesadumbres”.¹⁰ Y es que si lo consideramos en función del pasado, ciertamente la vecindad con este país ha provocado una serie de dificultades mayores, las cuales, me parece, siguen estando ahí; vale precisar, una serie de problemáticas simbólicas, las cuales nos hablan de la parquedad de una mirada externa que atrapa lo que percibe o comprende; a saber, lo impenetrable, lo denso y nebuloso, eso que Michel Foucault —palabras más, palabras menos— ha dado en llamar el código de un enlace oscuro, o sea, el efecto aleatorio de una *proximidad* (Foucault, 1998, pp. 26-52). Tijuana, en ese tenor, ha sido una *consecuencia*; precisemos: la resulta de una interpretación limitada que oprime el corazón centralista del país y genera toda suerte de conflictos hermenéuticos que sacuden y jubilan su sueño nocturno. Una *consecuencia*, reitero, producto del distanciamiento geográfico y espacial, pero también de

¹⁰ Real Academia Española, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=calvario.





las necesidades y carencias de una región específica: el sur de California, zona multicultural que, desde siempre, ha determinado positiva y negativamente el desarrollo de la ciudad, a tal grado que su representación ha dependido de semejante nexo.

Es evidente luego que la imagen cinematográfica de Tijuana, en cintas como *Babel* (2006), del director mexicano Alejandro González Iñárritu (México, D.F., 1963), refieran un vínculo con lo *distante* o *lejano*: un nexo dependiente con ese adjetivo que no se puede borrar, ya que de por medio existe un anclaje mental de lo que implica el aislamiento, muy en particular cuando en su definición impera una lógica excluyente: la del centralismo, o lo que es lo mismo, la del panoptismo cultural cuya vocación *administrativa* y reglamentaria invoca las prohibiciones y angustias de un sistema social.

Diversos son los tópicos de *Babel*, aunque me parece que sobresalen, en su definición de lo tijuanaense, algunos clásicos que se relacionan de modo efectista con el problema de la violencia, con la singularidad de una cultura en permanente tensión y, sobre todo, con un modo de ser, esto es: con un voluntarismo colectivo que, las más de las veces, hace pensar en el concepto de barbarie planteado por Domingo Faustino Sarmiento (Argentina, 1811-Paraguay, 1888) hace casi dos siglos. Y tan es así que el filme, desde su nombre, lleva la penitencia, pues se trata de un trabajo audiovisual que se adentra en el perímetro confuso de la negación, justamente porque no comprende las diferencias y porque, además, no revela el mínimo interés por guardar las distancias, ya de por sí obvias.

Es posible, por ende, que lo que González Iñárritu plasme en su filme sea la inopia de un desconocimiento: aquella que revela la poca disposición que existe, en ocasiones, para





comprender la lógica del espacio ajeno, la lógica del espacio *distante*, cuya realidad se convierte en algo atractivo —o en algo *original*—, dicho esto desde la perspectiva de la especulación. Pues eso es lo que el director defeño hace al mostrar una imagen singular de lo tijuanense y *explotar* —y exportar— aquello que impacta, principalmente por su violencia y *distorsión*.

Muy poco, en consecuencia, su mirada se relaciona con la búsqueda de lo *diferente* y real, con la indagación de aquello que resulta medianamente normal y/o corriente; y es que interesado, de forma obvia, en arrojarle al espectador diversas imágenes de la miseria (los hábitos que los olvidados manifiestan, sus malas fortunas), González Iñárritu se dedica —en cuerpo y alma— a confeccionar una estampa rijosa de Tijuana, tal como si se tratara, en el fondo, de concebir la imagen de la última frontera, la imagen del precipicio de una sociedad civilizada que al llegar ahí/aquí encuentra, sin pretenderlo, el verdadero origen del caos y del horror.

Cine pretencioso que elude —*efectistamente*— la representación de la totalidad y apuesta por la impronta, siempre dispersa, de la fragmentación: el suyo, cómo negarlo, es un contundente asalto a la verdad (;y a la razón?): el ejemplo más acabado de un producto que se concibe para la exportación y que, en el seno de su medianía, magnifica la crisis, el caos, la degradación, en fin, lo que se quiera o guste añadir cuando lo importante es sacarle provecho al desamparo y adversidad ajenas. Y ello, claro está, en función de un objetivo específico: vender en el exterior, comerciar con lo *propio*, o si no, con lo que se supone que es lo *propio* de acuerdo con las definiciones del mercado mundial, esto es estadounidense, esto es hollywoodense. (Aclaro: lo propio explicado desde el lado de allá supondría muchas cosas: por





ejemplo, la exacerbación del salvajismo; la prédica del *far west*; la idea de que el tercer mundo es cercano pero distante; más: la idea de que en él jamás hay escapatorias dado las fallas de origen que sus habitantes presentan, y dado que existen países diferentes que sí saben controlar sus fronteras.)

Indubitablemente, la imagen que González Iñárritu presenta de Tijuana es una imagen concatenada, producto de la inercia histórica (y, faltaba más, del relativismo y del desconocimiento generalizados); por lo que bien haríamos en recordar las palabras expresadas por la historiadora Margarita de Orellana en su clásico *La mirada circular* cuando habla del asunto de la revolución mexicana y su consecuente plasmación cinematográfica destinada a un público indefinido, pero eso sí, ávido de emociones fuertes y rupturas espaciotemporales de fácil control; la historiadora apunta:

Es marzo de 1913. Algunas de las más populares salas de cine de Estados Unidos muestran a la entrada un enorme cartel de colores brillantes. En él, soldados muertos, cañones escupiendo fuego, caballos al ataque saltando trincheras y cadáveres. Sombreros de charro muestran dónde sucede esa guerra. En esta sala de cine, como en muchas otras de Estados Unidos, los carteles invitan a al público a embarcarse en una butaca para hacer con la mirada un “peligroso” recorrido por lo que llaman el “México bárbaro”. [...] En 1913 cualquier norteamericano lo sabe: en el país vecino, el de los hombres de sombreros anchos, se lleva a cabo una guerra que ya parece interminable. Y, aunque las butacas no son aún muy confortables, la fuerza de las imágenes permite olvidar fácilmente ese pormenor. Se trata a fin de cuentas de explorar, como viajeros imaginarios, el territorio oscuro que se extiende más allá de la frontera del sur: una zona llena de peligros y sorpresas (Orellana, 1991, p. 21).





El “México bárbaro”, el espacio de los “peligros”: es evidente que la imagen nacional de González Iñárritu es una estampa espectacular, que busca fomentar el ocio mental y la diversión. Que, de igual modo, busca sintetizar las diferencias sociales del país, mostrando, en concreto, un reducto del caos, próximo al espacio —*servible*— de la frontera. De ahí entonces que en su esfuerzo por divertir al mercado hollywoodense efectúe una simplificación radical, consistente en vincular lo mexicano con lo tijuanense: lo mexicano con lo más atractivo de lo tijuanense, o sea con el caos, con la violencia, con el rostro de un niño anglosajón asustado que no comprende qué sucede en una tierra en donde los gallos y las gallinas son sacrificadas sin ningún tipo piedad o conmiseración.

Resulta obvio, por lo mismo, que a González Iñárritu no le interesa investigar en los asuntos *internos* de una realidad social, especialmente porque en su concepción de lo local-tijuanense impera el desconocimiento antes señalado, pero también porque en semejante interpretación se impone el añadido de un centralismo cultural, que socava las diferencias, que las ningunea bajo el parámetro de una monserga intimidatoria, y rectora. Se entendería, desde luego, que dicha mirada interna es otra cosa, o que al menos implica otra noción de lo que debe ser la captación de la realidad. Inmediata y poco insinuante, insisto: tal mirada es la contemplación verista y relajada, poca afecta a causar conmoción, o escándalo; la contemplación sincera, clara, antepuesta al comprender las formas de la sociabilidad; todo lo contrario, en suma, de lo que sucede con la visión *externa*, la cual precisa el imaginario de la limitación y, amén de ello, exhibe su ralea al vender al mejor postor las estampas de la otreidad, vistas y representadas en sus estadios más burdos. Se intu-





ye consecuentemente que a González Iñárritu no le interesa la ciudad sino la provocación que genera: la expectativa que causa cuando lo importante no es mostrar sino exagerar, depositar en el espectador la sensación o quizá la certeza de que hay lugares exóticos, pero también violentos y bárbaros; lugares en los que la geografía muestra su lado más oscuro.

En el filme de González Iñárritu, me parece que Tijuana es *la* limitación: la imagen magnificada de un asentamiento irregular donde suceden todas las tragedias habidas y por haber.





IV







Identidad.

(Del b. lat. *identitas*, *-ātis*).

1. f. Cualidad de idéntico.
 2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.
 3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.
 4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.
 5. f. *Mat.* Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

≈







En ese hermoso libro para adultos que es *Alicia en el país de las maravillas* (1865), Lewis Carroll (Reino Unido, 1832-1898) logró concebir una imagen alucinante de nuestra realidad, a partir del planteamiento de innumerables interrogantes; interrogantes que fueron resultado de una labor reflexiva que Carroll trató de exponer a la par, y con mayor rigor?, en algunos de sus primeros ensayos científicos. Como es sabido, en 1860 dio a conocer su obra *A syllabus of plane algebraical geometry* y, cinco años después, el mismo año en que *Alicia en el país de las maravillas* fue publicado, su divulgación humorística *The dynamics of a particle*. De igual modo, habría que decir que tal paradigmática del contrasentido, en la que Carroll no sólo quiso subvertir moralejas cívicas o recurrencias temáticas, fue resultado de la tensa relación que mantuvo durante algún tiempo con su niña-amiga, Alicia Liddell, y que, una tarde de verano de 1862, lo obligó a poner por escrito todo lo que podía ocurrir en un mundo maravilloso, en un mundo que fuera ajeno a las leyes ortodoxas del método y de la lógica formal. (Esa “credu-





lidad plena que sólo conocen los soñadores”, apuntaría Carroll posteriormente, en su artículo “Alicia en el teatro”, de 1887, estaba “dispuesta a aceptar los más disparatados imposibles” [Garrido, 2001, p. 15].)

Desconozco si la literatura de Carroll tuvo alguna influencia directa en la concepción de *Ningún reloj cuenta esto* (2002), de la escritora Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964). Desconozco asimismo el cómo se haya gestado este libro, si acaso Rivera Garza se haya propuesto satisfacer las aficiones de lrg, hdhg y mrdh (sus *crípticos* confidentes) al dar cuenta de una serie de situaciones no necesariamente fantásticas, pero sí *raras*. No obstante, quiero pensar que este *extraño* libro de relatos, ganador del Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo (2001), se inscribe en una tradición literaria que encuentra en los porqués su verdadera condición *sine qua non*, y por ello nos sumerge en un universo sorpresivo e insólito, donde la vida cotidiana adquiere significados diferentes al ser narrada de forma tangencial. Universo del misterio, cabe aclarar, en el que lo impensable se hace notar y la *barreras* se difuminan; universo del lenguaje (de la indeterminación del lenguaje), en el que los personajes juran haber tenido *affairs* con sirenas trastornadas y la realidad del sueño nutre la vida exterior. *Ningún reloj cuenta esto* implica, en sí, una vocación *fronteriza*, la misma que colige esa concepción del lenguaje tras ser liberado de su referencialidad y ser expuesto a los procedimientos disfuncionales del yo.¹¹

¹¹ En una entrevista, Rivera Garza menciona que: “Escribir es una sospecha de realidad que, en el mejor de los casos, desembocará en varias lecturas y múltiples sospechas en los lectores. En este sentido el escritor está abriendo espacios para crear más oscuridad. En el mundo hay un exceso de luz, un exceso de claridad, un exceso de comunicación, un exceso de mensajes recibidos. No escribo para contar historias, ni para comunicarme ni para convencer a mis lectores de lo que digo es





Cercana, en efecto, a los proyectos literarios de escritores *raros* como Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932-1996), Guadalupe Dueñas (Guadalajara, 1920-México, D.F., 2002) o su admirada Amparo Dávila (Pinos, 1928) (todos ellos *fans* del subbibliotecario del Christ Church), Rivera Garza hace suyo el aserto de que nuestras imágenes del mundo son equívocas, o que casi siempre lo son, particularmente si nos aferramos a un solo criterio de verdad. Prueba de ello, al final, es que sus textos coligen una polisemia explícita, de suma profusión, al tiempo que una suerte de episodios *deslumbrantes* jamás revelan las claves de la narración. Lo planteo de este modo: en *Ningún reloj cuenta esto* siempre hay algo escondido que jamás se alcanza a comprender y genera efectos concretos e irreversibles en la vida de las figuras del drama que leemos y en apariencia discernimos de principio a fin.

Así, por ejemplo, los protagonistas de *Ningún reloj cuenta esto* viven en otro lado (“Nostalgia”); internamente se desmoronan, hasta quedar convertidos en terrones de polvo (“El día en que murió Juan Rulfo”); descubren *ipso facto* la verdad sin metafísicas oscuras o submundos infernales (“La alienación también tiene su belleza”); miran con angustia cómo los perros amanecen muertos (“Manera insólita de sobrevivir”); intuyen que existen en el *presente* gracias a las palabras (“Lo que Elías sabía”); experimentan aventuras trascendentales (“El hombre que siempre soñó”); deambulan entre azoteas y cantinas

correcto. Escribir es un proceso que puede esos elementos pero no de una manera esencial. No hay nada más ajeno al acto de narrar que esta obsesión contemporánea por la comunicación —por el lado más unívoco y simple del lenguaje—. Escribir no es cuestión de pasar un mensaje ni de aclarar asuntos. La escritura, en todo caso, es un proceso de producción de lo real” (Herrera, 2005, p. 48).





(“Nunca te fíes de una mujer que sufre”); y discurren sobre la crisis del yo (“El último verano de Pascal”).

Sin duda, *Ningún reloj cuenta esto* es un libro abstruso y enigmático que se deja leer como corolario de esa intensidad que es *La cresta de Ilión* (2002). Sí, el libro es una exploración de la ambigüedad y sus retorcimientos, pues Rivera Garza no solo describe lo que ella denomina los “bordes” (Solís, 2008) sino también el modo en que son trasgredidos, quebrantados y contravenidos por la fuerza de nuestra voluntad.

≈

PLAY. FADE IN

1. Ray ha decidido planear su propio secuestro y mirar la televisión todo el día...; Mauricio trabaja de madrugada en una farmacia y observa con obsesión su figura en el espejo...; Andrea labora en una agencia de publicidad y sólo se siente querida al rodearse de logos publicitarios...; Lucy, por su parte, es una entusiasta maestra de inglés y constantemente recuerda (se recuerda) que su nombre es Lucy (“*My name is Lucy*” [Rojo, 2000, p. 34])... Es posible que, en *Punto cero*, Pepe Rojo (Chilpancingo, 1968) haya buscado representar los conflictos internos-vitales de estos personajes, pero también haya buscado algo más: dar cuenta de una realidad social cuyo conocimiento es determinado por los *mass media*, luego de haberse socializado la idea de que nuestro contacto con el exterior no sólo es suficiente para definir o explicar un fenómeno, sino que, a la par, hace falta la interacción mediática como punto de partida para la autocom-





prensión. En ese sentido, sería errado no leer *Punto cero* como una exégesis del hábito posmoderno, en particular si, al igual que Rojo, admitimos que la experiencia del presente es la dependencia de la televisión por cable: “tener [...] pocos canales es una mierda” (Rojo, 2000, p. 15); es la dependencia del monitor y su luz, la cual “encuentra forma en la silueta” de los protagonistas, “define sus límites” y procrea los cuerpos que, a lo largo del día, han de llevar a cuestras, aun en contra de su voluntad (“La luz del monitor inventa a Ray” [Rojo, 2000, p. 82]).

2. *Punto cero* es una lectura del *modus vivendi* después de que las pantallas y las bocinas se han convertido en garantes notorios-materiales de nuestra sociabilidad. Uno de los epígrafes de la novela, de Jean Baudrillard, alude a la situación, principalmente al hacer preguntas como las siguientes: “¿Y si ya no se tratara de oponer la verdad a la ilusión, sino de percibir la ilusión generalizada como más verdadero que lo verdadero?” (Rojo, 2000, p. 9) y, por lo tanto, referir las sospechas de que la transformación del sujeto es algo habitual, especialmente la de su percepción del mundo: pongámoslo así, una percepción mediada, influida tanto por los contenidos observados y/o escuchados, como por los lenguajes mediáticos que se postulan a diario y que, de manera indudable, trastocan: 1) las formas habituales de la comunicación, y 2) provocan la aparición de una experiencia de vida basada en la “percepción de que el mundo existe más allá de la esfera de nuestra experiencia personal, y de que la percepción de nuestro lugar en este mundo está cada vez más mediatizado por las formas simbólicas” (Thompson, 1998, p. 56).

Así, si pensamos en *Punto cero* como una novela cabalmente determinada por esta idea, relacionada con el concepto de ver-





dad, es comprensible que los personajes del libro encarnen diferentes roles, a partir de los mensajes que decodifican e influyen en sus hábitos existenciales. A la par de que su autor describa los actos de estos personajes tras caer en la cuenta de que también ellos son la televisión o la radio; de que ellos se han convertido en una extensión de los sentidos, puesta al servicio de una realidad simbólica carente de asideros de carácter temporal y espacial. En consecuencia, es importante entender que el placer de los personajes de *Punto cero* consiste en observarse y escucharse a sí mismos a través de las imágenes visuales y auditivas, como si con la realización de tal práctica alcanzaran sus anhelos más preciados y se perpetuara una actividad ritual, capaz de resemantizar la existencia individual y social del sujeto. Esa es la razón, luego, de que Rojo plantee que Ray tiene, por ejemplo, sus 15 minutos de gloria al formar parte del avance informativo; de que Mauricio sepa que su silueta en el espejo es similar a la del actor de moda; de que Andrea sea feliz tras contar con la seguridad de que su trabajo publicitario será visto por millones; y de que Lucy, la maestra de inglés, aconseje sólo por teléfono a sus alumnos. Resumen: el autor sugiere que las motivaciones de estos caracteres descansan en las apariencias y, gracias a los medios, existen en la frontera entre lo real y lo irreal.

3. Cerca de algunos principios formales inaugurados por los modernistas, a finales del siglo XIX, y llevados hasta sus últimas consecuencias por los gurús del *boom*, Rojo ha concebido su texto como un cubo de Rubik. Los recursos, si me permiten enlistarlos, son varios: a) objetividad narrativa: (“La iluminación del cuarto cambia. Los insectos de fósforo se mueven entre las cajas, la intensidad de la luz varía constantemente. Las sombras de las cajas se proyectan, en perspectiva, sobre las paredes”





[Rojo, 2000, p. 12]); *b*) uso de onomatopeyas: (“*Thack*. Habla, no temas. *Thack*. Ni creas que te escaparás. *Thack*. Por qué no pagas. *Thack*. Dame tu otra mano. *Ring*. No te despiertes. *Ring*. No te despiertes. *Ring*” [Rojo, 2000, p. 12]); *c*) polifonía: (“Cerró los ojos y, a manera de mantra, empezó a repetir la frase del día: *Alguien tiene que hacer el trabajo sucio*. Dio gracias a todos los dioses que conocía por la ropa, si no fuera por las telas que la cubrían, *alguien tiene que hacer el trabajo sucio*, el pesero sería una alberca de carne, de ojos y bocas” [Rojo, 2000, p. 38]); *d*): *collage* (“...una mujer atrapada en un elevador observa el panel de controles sin saber cuál apretar... no importa lo que te digan, ser labioso pays off... un 80% de los suicidios en la ciudad ocurren en el lugar más privado de todos: el baño...” [Rojo, 2000, p. 13]); *e*) pastiche: (pienso en *American Psycho* [1991], de Bret Easton Ellis: “Ray recordó la sierra del cuchillo y lo deslizó horizontalmente, mientras veía cómo se desgarraba el tejido. Sintió placer. Causa y efecto. Ahora nos entendemos. Pero algo faltaba, algo faltaba, y Ray no sabía qué” [Rojo, 2000, p. 107]).

Estos recursos, y otros, nos hablan de una literatura que parte de la radio, el cine o el periodismo para nombrar la realidad; de una literatura referencial, acorde con su tiempo, que va desde algunos de los versos modernos de José Martí (Cuba, 1853-1895) hasta los textos populares de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1936) y que, al decir de Juan José Saer, se han “escrito en un proceso paralelo al desenvolvimiento de la sociedad de masas, de su cultura y de sus medios de información”, permitiendo, finalmente, que “los escritores que comienzan a escribir [lo hagan] en el interior de una cultura de masas que en gran parte ya se ha consolidado” (Saer, 1996, p. 303).





4. Por lo demás, pienso que con este rompecabezas novelístico, el ganador del premio Kalpa 1996, concibe una imagen actual de nuestras formas de soledad (“La ciudad más grande del mundo, en la madrugada, es la cosa más aburrida del mundo” [Rojo, 2000, p. 18]). Fenómeno, particular, que explica el que Ray se lance contra la pared todos los días; el que Mauricio esté enamorado de una locutora de televisión, que ni siquiera conoce; el que Andrea sea un manojo de nervios porque durante buena parte del día se dedica a pensar en lemas publicitarios; o el que Lucy, de pronto, sea poseída por una muñeca inflable.

Ergo: lejos de proponer una mirada apocalíptica respecto del papel de los medios de comunicación, o viceversa, de celebrarlos con bombo y platillo sin señalar sus contradicciones de base, Rojo huye del maniqueísmo ramplón que esquematiza el problema de la identidad, y refiere el caos de una existencia anodina, que se deja llevar, sin resistencia alguna, por la aparición súbita-problemática del *mensaje* tecnológico. Consciente, entonces, de que algo ha ocurrido en nuestras vidas, Rojo indaga en las formas no presenciales de interacción que se suscitan cotidianamente en nuestro entorno, en donde, por un lado, en los límites materiales y simbólicos que existen entre las cosas se desdibujan con facilidad, y por otro, en donde se da el inicio de un existir posnacional.

Fade out. Stop.

≈

Quisiera presentar un texto ordenado, que concretara las ideas que me surgen tras concluir la lectura de *Interrupciones* (2009), de Pepe Rojo. Mejor, quisiera ir más allá, y comprender las va-





riables que este libro-objeto me propone, y que, de antemano, me exigen mayor apertura en cuanto al anhelo que tengo de realizar una interpretación general, que me ayude a comprender el porqué de su concreción. Lo cierto es que pretender alcanzar tales objetivos, me digo, es un pretexto evidente, obvio, para no hablar del problema que *Interrupciones* sugiere, y que obnubila cualquier acercamiento colateral, o que se pretenda cabal, a sus fuentes. Y ello, particularmente, porque Rojo nos ha hecho una propuesta *anormal*, en lo que toca al juego literario; una propuesta que, en todo caso, resalta por sus evasivas, al eludir aquellos modelos estéticos que exigen y reiteran diversos esquemas de control. Pues algo detecto en *Interrupciones*, que me hace pensar en lo anterior: muy concretamente, la cuestión de que la literatura, o lo que entendemos como tal, revela otras opciones que han sido poco explotadas; otras opciones, cuyas representaciones son inciertas, y que en el mejor de los casos demandan una nueva concepción.

Así, como primer punto, afirmo que el libro de Rojo es una *parálisis* singular, la cual *detiene* el desarrollo de la normatividad excluyente, en aras de concebir esa escritura contramoderna que a ratos se refugia en el callejón de la hipertextualidad, y a ratos en el de la pura invención; que a ratos corroe los estatutos de la ingenuidad, y a ratos los del objetivismo que a muchos entumece. Libro, decía, objeto, en el que todo cuenta, incluso su presentación formal: *Interrupciones* es una búsqueda de lo variable, de lo incierto, cuya fisonomía se ve, se percibe, se patentiza, máxime si consideramos el flujo que tiene una sensibilidad: la sensibilidad mediática. La concepción inicial del texto es, por tanto, una concepción integral, que se nutre del mensaje latente, de aquello que está en boca de todos, pero que ahora,





gracias a un libro como éste, es *interrumpido* para adquirir una nueva voz. De este modo, una valoración total de *Interrupciones* implica la necesidad de concretar un baremo flexible, que no se guíe por lo que se ha impuesto como modelo hasta la fecha, y determine la interpretación.

Dicho esto, es normal que la primera prosa que aparece en *Interrupciones* establezca los *detenimientos* que componen el presente salto en el vacío, y los cuales se nutren, a mi entender, de un carnavalismo desosegado, que se manifiesta puntualmente en la risotada incólume de este escritor no protagonista, sino distante. El humor negro es, entonces, uno de los elementos desestabilizadores de *Interrupciones*, un humor ácido, que estorba los prejuicios y relativiza las marcas del poder; un humor incontinente, que hace de lo grotesco ese elemento motriz, que activa la corrosión, y naturaliza el listado de situaciones bufas, como aquellas en las que los presidentes sin órganos no pueden defecar, y por esa *interrupción* batallan al aparecer en público y rendir cuentas a la sociedad.

Igualmente, y sin tratar de agotar el tema, es importante mencionar la vinculación de *Interrupciones* con las quimeras de la industria cultural, y sus formatos de enunciación. Libro-cosa, afirmaba: *Interrupciones* es el resultado de una vigencia mediática, que se expresa en cada rincón de nuestra realidad, y determina no sólo los contenidos del mensaje, sino también sus formas de expresión.

En ese sentido, no está de más recordar la idea que Roberto González Echevarría defendía al exponer sus reflexiones sobre el devenir formal de la narrativa latinoamericana, e insistir en la capacidad de ésta para sustraer un sinfín de modelos no literarios y retorcerlos (González Echevarría, 2000). Invasiva desde





el origen, sugería, semejante narrativa ha estado a la caza permanente de los esquemas ordinarios, para obliterarlos y, en la medida de lo posible, brindarles otra representación.

A partir de esta idea, insisto en que la lógica de *Interrupciones* es una lógica canibal, que refiere los determinismos de una iconosfera común, o compartida, y de un tipo de formato altamente plástico. Se trata de entender, por un lado, que muchos de los argumentos que en este libro se presentan tienen que ver con el universo de los medios de comunicación, con los referentes que han difundido, pero también, y mayormente, con los modelos que han conformado una concepción del tiempo y del espacio singular, una experiencia mediática, de sumo compleja y abarcadora, que transforma los visos de la percepción. Esto explica, consecutivamente, el porqué de la hechura editorial de *Interrupciones*: un libro que, esencialmente, no es un libro, en el sentido tradicional; un libro, pues, que no fue escrito sólo para ser leído, sino también para ser observado y comprendido como tal: esto es, como medio de comunicación.

Son muchas, en verdad, las implicaciones de *Interrupciones*, y más si consideramos la trayectoria de Rojo, y los libros y artículos que le ha dedicado al tema. No obstante, y para no extenderme, señalo que se percibe, en su concepción, un anhelo plástico que determina la lectura; un anhelo formal que cosifica la experiencia de leer; es, luego, como si pensáramos que los contenidos reclamaran una plasticidad formal, más próxima a nuestra visión de las cosas: una *estructuración* sugerente, a través de la cual es posible comprender nuestro determinismo, y los esquemas de significado a las que nos apegamos con regularidad.

Sintetizando: *Interrupciones* es el ejemplo de una literatura de transición, que seguramente, en el futuro explicará cómo





los seres humanos del siglo XXI concebíamos la realidad, y los libros que inventábamos para apresarla. Es, en pocas palabras, el ejemplo de una literatura de la cosa, de la cosa que se *interrompe*, porque sólo así los formatos se expanden, al tiempo que sus poderes de inflexión.

≈

Nota 1:

En *Sobre piedras ardientes* (2003), de Noé Carrillo Martínez (Tijuana, 1970), descubro que existe la voluntad de acabar con todo, con todo de una buena vez. / No, no es que en los intersticios del texto se revele un fingimiento, ni tampoco una mala reflexividad. Más bien, descubro que AHÍ existe esa voluntad que transgrede la norma cada vez que se excede e invoca la lógica —extrema— de la remoción. / Por ello es que Carrillo, quien alguna vez me dijo que le gustaban las películas de Fassbinder, ahora que lo miro (que lo recuerdo), se me figura como un personaje arrebatado, que utiliza el cuerpo para murmurar.

≈

Carrillo, entonces, en este escenario —escenario rapaz— declara sin voluntad. / Sí: sin voluntad, y eso porque le interesa hablar —o mejor, ¿desdecir?— con el cuerpo, con lo que queda de él (se entiende, con el cuerpo roto, fragmentado, partido, similar al del templo silente de la razón).

≈





Trato de entender, luego, de hacerme a la idea, de que el cuerpo —la manera en que Carrillo lo describe en *Sobre piedras ardientes*— exhibe su hermeticidad. Asimismo que, una vez que ha sido descrito, devuelve su enajenamiento y embriaguez, convirtiéndose en el de un soldado (uno), en el de un cazador (dos), en el de un amante (tres); sí, en muchas cosas más, pues su punto de quiebre es la alteración del yo, la alteración fácil, producto de la vaciedad. / Y es que Carrillo, quien alguna vez me dijo que le gustaban las películas de Carné, no piensa, no quiere pensar. / Lo digo de esta manera: él sólo busca significar, por lo que su libro —incisión liminal— me plantea la idea de que hay cosas que conviene, urge, (des)contar.

≈

Carrillo habla, y sabe que llegará el momento justo en el que las palabras no serán suficientes, en el que las alteraciones tampoco. / Él, vale indicar, me habla con el cuerpo, y yo lo escucho (o pretendo escuchar).

≈

Nota 2:

: Esto no es una crítica:

: *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción* (2001) es la muerte de la interpretación objetiva:

: Con esta obra, Heriberto Yépez (Tijuana, 1974) nos plantea el procedimiento de un autor desconfiado, que cuestiona el criterio académico-monográfico:





: (¡Nunca las citas a pie de página habían sido tan poco necesarias!):

: Yépez activa esa postcrítica que hace del delirio una posibilidad:

: El planteamiento de este escritor tijuanense consiste en hablar de temas varios y golpearlos sin consideración:

: El criterio supone vaticinar una lógica indagatoria que es juego de palabras y despreocupación:

: Al desconfiar de la pedantería (la erudición retórica), Yépez se acerca de manera creativa a los textos:

: *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción* “desorbita los sistemas planetarios de la crítica actual” (Yépez, 2001, p. 12) con el fin de concretar una polisemia patológica:

: *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción* revela la fase crítica de una ensayística que contraviene la lógica formal:

: Yépez explicita el fin del comentario respetuoso; la elocuencia es su criterio de verdad:

: Su texto refiere una perspectiva arrebatada del yo:

: Las interpretaciones de autores como Kafka, Bustos o Khlebnikov valen no tanto porque nos hagan leer de otra manera a dichos autores (la paráfrasis es una de las formas de la seducción yepeziana), sino porque en ellas percibo algo más encomiable: una superposición de reglas estéticas que no son reglas:

: Qué duda cabe, a estas alturas: Yépez es un gran escritor, y lo es más cuando se atreve a desconcertar al lector con sus gracejadas y discurrir sin ambages sobre aquello que le cae bien o mal:

: Lo destacado de *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción* es comprobar que el género literario más institucionalizado es proclive al exorcismo de las formas:





: Leer este libro es comprobar que la poscrítica es una bomba Molotov:

: Al hablar del método de la “Crítica onírica”, Yépez resume los criterios que fundamentan su propuesta ensayística: “dejar que el análisis se desenvuelva libertinamente por el curso de la imaginación irrestricta, aunque de pronto una mórbida teoría [...] tome la forma de un argumento impecable” (Yépez, 2001, p. 13):

: La de Yépez es la crítica del desarreglo de los sentidos:

: Su libro es una diatriba contra la certidumbre del método:

: La hermenéutica de Yépez trastorna la crítica tradicional, planteando en muchos casos pistas falsas, autores inexistentes, juegos de palabras, filosofemas intraducibles y palimpsestos adivinatorios:

: En todo cuanto escribe se escucha su voz, y pareciera ser que no le importa quedar bien con nada ni con nadie, muchas veces ni siquiera con él mismo:

≈

“Hay que saltar del lecho y buscar la vena mayor del mar / para desangrarlo”.

Virgilio Piñera, *La isla en peso*.

En *Vuelta al agua*, Juan Reyna (Tijuana, 1980) plantea una visión del mundo y del lenguaje, cuyo fundamento —veraz— estriba en las explicaciones del sujeto; en las indagaciones que realiza al sumergirse en los abismos de la conciencia individual, y comprender que la mirada del ente, estimulado, sólo capta los visos de una especulación: aquella que le permite contar





con referentes flexibles para nombrar las cosas del mundo, y establecer así puntos de contacto entre las imágenes contradictorias de la realidad. Por tanto, en el presente recorrido, Reyna será consciente de algo: de que la verdad —esa que comparece y avanza “entre los hombres” (según reza el epígrafe introductorio del volumen, de Paul Celan [Reyna, 2001, p. 3])— únicamente cobrará forma y será reconocible (perceptible) a través de la articulación metafórica; es decir, a través de la significación simbólica, concebida como sustancia del argumento personal, como referencia subjetiva para la difusión de ese mensaje que, variable, parte de la mismidad.

De modo que, siguiendo a Paul Ricoeur, señale que, en *Vuelta al agua*, la metáfora está “lejos de revestir una idea con una imagen”, por lo que sus alcances tienen que ver, fundamentalmente, con la retorsión de la perspectiva “ordinaria” y la “verdadera creación de sentido” (Ricoeur, 1998, p. 64); “creación”, desde luego, personal, íntima, que surge de las entrañas, y enuncia la cosmovisión del sujeto, inmerso en una reflexión del lenguaje que le permite ser consciente de las posibilidades que éste, específicamente, le brinda tras comprender que el objetivo es aprehender el dinamismo del mundo exterior. Consecuentemente, es fácil captar el por qué Reyna, desconfiado de los excesos retóricos, habla de lo que bien puede ser un indicio autobiográfico, o rememorativo, y se vincula con la labor que el yo poético efectúa después de regresar al fluido, a lo transparente, y encontrar la marca verdadera del existir.

Por lo anterior, aceptemos la idea de que su poemario *Vuelta al agua* supone varios retos que le facilitan *recuperar* la vida, la tinta, la existencia..., en virtud de que navega por mares extensos, bebe para conocer los abismos y escribe cautelosamente, a fin de potenciar el perfil de un conocimiento personal: aquel





que le brinda, día tras día, la percepción. En vista de ello, su lenguaje poético funciona como un recurso vital-existencial, en cuanto que el poema es el punto de fuga de aquellos “lugares donde las estaciones lentamente nos mastican”, es lo que cuestiona dignamente ese “ejercicio de mandíbulas” (Reyna, 2001, p. 5) que se suscita en el entorno tras magnificarse el dolor y la pérdida de la libertad. Esa es la razón, al final, de que en *Vuelta al agua* no todo sea confuso, o trágico, y que el sujeto poético detecte en el exterior (el *afuera*) “los climas y los distintos estados del agua” (Reyna, 2001, p. 5).

Poesía de la humedad, nombrémosla de algún modo: Reyna constata que los fluidos del mundo definen las metáforas y los tópicos (“el mar y nuestros bares inciden en el principio de las cosas” [Reyna, 2001, p. 8]). Y lo anterior es así porque, según el autor, humedecer las cosas es:

- 1) desfaltar la instrumentalización del lenguaje;
- 2) renombrar los objetos como en el origen y, sobre todo;
- 3) traducir una voz: la de Dios.

De ahí que insista en que estos poemas, sin ser religiosos, partan del mismo principio, a saber: el de realizar una búsqueda vinculante con el universo, con el cosmos, en pos de escuchar los sonidos de la *inmensidad*. Dicho de otra manera: se trata de entender aquello que está “más allá del cielo y sus alturas” (Reyna, 2001, p. 8) para *amordazar* el *silencio* (la negación del poeta y su voz) y evitar, consecutivamente, el ardid periódico que resulta del yo; Reyna apunta por eso: “Digo decir estoy” (Reyna, 2001, p. 7), lo que confirma que el sujeto poético no es cuando no *dice*, no es cuando se deja atrapar por esa *sombra* larga y extensa que se dirige, incontrolada, hacia el territorio *seco* de la insonoridad.







BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, J. (2003). *Bajo el disfraz (los cantares prohibidos)*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Ariel Olmos, H. (2004). *Cultura: el sentido del desarrollo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexiquense de Cultura.
- Bachelard, G. (2001). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1996). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- Bayardo, P. (s.f.). Fernando Jordán, tiempo de recuento. *Calafia*, 10(4). Recuperado de <http://iih.tij.uabc.mx/menu/IIHDigital/Archivos/Calafia/Vol-X/Numero%204/Contenido/Fernando%20Jordan%20tiempo%20de%20recuento.htm>





- Bellver Sáez, P. (2012). *Transpeninsular* de Federico Campbell: el desierto de Baja California y la crisis de la (pos)modernidad en el México del nuevo milenio. *Hipertexto*, 15.
- Beltrán Félix, G. (2003). El fabulador o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada, en *Revista de Literaturas Populares*, 3(1).
- Bolaño, R. (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- Calderón Noguera, D. F. (2010). ... Mejor seguiré platicando.... El habla en Macario de Juan Rulfo. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 15.
- Campbell, F. (1984). *Pretexta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, F. (2000). *Transpeninsular*. México: Joaquín Mortiz.
- Campbell, F. (2001). *La clave Morse*. México: Alfaguara.
- Campbell, F. (2008). *Tijuanenses*. México: Ediciones B.
- Carrillo, N. (2003). *Sobre piedras ardientes*. Tijuana: Ediciones Zona Norte.
- Cornejo Polar, A. (1987). La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. En A. Pizarro (Coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México/ Universidad Simón Bolívar.
- Cortés Bargalló, L. (1993). *Baja California, piedra de serpiente. Prosa y poesía (siglos XVII-XX)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Crosthwaite, L. H. (1988). *Marcela y el rey al fin juntos*. México: Joaquín Boldo i Climent Editores.
- Crosthwaite, L. H. (2001). *Idos de la mente*. México: Joaquín Mortiz.





- Cuesta, J. (1991). *Poesía y crítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Demetrio, D. (1999). *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona: Paidós.
- Dilthey, W. (1990). *Teoría de las concepciones del mundo*. México: Alianza Editorial Mexicana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Domínguez Michael, C. (2011). Una nueva novela lírica. *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/blogs/una-nueva-novela-lirica>
- Easton Ellis, B. (1992). *American Psycho*. México: Diana.
- Escalante, E. (1993). La prosa artística de Daniel Sada. En D. Sada, *Antología presentida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Escobar Fuentes, S., Ríos Baeza, F., Sánchez Carbó, J., Ramírez Olivares, A. V. & Palma Castro, A. (2014). Topoiesis de la enunciación literaria. *Manuscrito en proceso de publicación*. Seminario Espacio y Literatura. México: BUAP/Universidad Iberoamericana de Puebla.
- Félix Berumen, H. (2001). *Narradores bajacalifornianos del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Cultura de Baja California.
- Félix Berumen, H. (2011a). Prólogo. En J. C. Pérez Cruz, *Dany Tanimura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana.
- Félix Berumen, H. (2011b). *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gálvez, F. (2005). Prólogo. En F. Jordán, *Baja California, tierra incógnita*. México: Universidad Autónoma de Baja California.





- García Bonilla, R. (2004). La inocencia sepultada. Entrevista con Sergio González Rodríguez. *Revista de Estudios Literarios Especulo*, 26. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/sergonz.html>
- Garrido, M. (2001). Introducción. En L. Carroll (2001), *Alicia en la país de las maravillas*. A través del espejo. Madrid: Cátedra.
- Gómez Montero, S. (1991). La tradición narrativa en la frontera norte: entorno, trayectoria, motivaciones. Sin autor. *Una isla llamada California. Ensayos de literatura bajacaliforniana*. Tijuana: Universidad Iberoamericana plantel Noroeste.
- González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, H. I. (2012). El heliogábalo lingüístico. En *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- González Suárez, M. (2001). *Paisajes del limbo. Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Tusquets.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. En Á. Loureiro (Coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Barcelona: Suplementos *Anthropos*, 29.
- Haw, D. L. (2002). Defiende la soledad en la mujer. *Reforma*. Recuperado de <http://boards2.melodysoft.com/corso/otra-delgada-linea-gris-88352.html>
- Hernández Quezada, J. & Gutiérrez, A. R. (2013). El Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words: una revisión (2001-2010). En H. Salcedo (Coord.), *Las fronteras del texto. Un acercamiento de análisis cultural y lingüístico*. México: La Zonámbula/Universidad Autónoma de Baja California.





- Herrera, J. L. (2005). El amor es una reflexión, un volver atrás. Entrevista con Cristina Rivera Garza. *El Universo del Búho*, 60.
- Herrera, Y. (2008). Yuri Herrera entrevistado en *Cambio 16*. Editorial Periférica. Recuperado de <http://editorialperiferica.blogspot.com/2008/04/yuri-herrera-entrevistado-en-cambio-16.html>
- Huizinga, J. (1997). *Homo Ludens*. Barcelona: Altaya.
- Ilich, F. (2010). *Circa 94*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Jordán, F. (1997). *El otro México. Biografía de Baja California*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma de Baja California.
- Jordán, F. (2005). *Baja California, tierra incógnita*. México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Mahieux, V. & Zavala, O. (2012). El *nomos* del norte. En *Tierras de nadie*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Maihold G. & Sauter de Maihold, R. M. (2012). Capos, reinas y santos. La narcocultura en México. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, 2(3).
- Martín Barbero, J. (1993). La comunicación en las transformaciones del campo cultural. *Alteridades*, 3(5).
- Mendoza, É. (1999). *Un asesino solitario*. México: Tusquets.
- Mendoza, É. (2001). *El amante de Janis Joplin*. México: Tusquets.
- Mier Garza, R. (2010). La multiplicidad de las voces: la narración como juego de vínculos. En I. Contreras Islas & A. D. García Collino (Coords.), *Escritos sobre oralidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Navarro, M. (1997). La frontera sedentaria. En H. Becerra Pino (Comp.), *La máquina de escribir. Entrevistas con Federico Campbell*. México: Centro Cultural Tijuana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.





- Nietzsche, F. (1974). *Humano, demasiado humano*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Orellana, M. (1991). *La mirada circular. El cine norteamericano de la revolución mexicana 1911-1917*. México: Joaquín Mortiz.
- Ortega, Jorge. (2005). *Estado del tiempo*. Madrid: Hiperión.
- Ortega, Julio. (2003a). *Ajedrez de polvo*. Buenos Aires: Tsé-Tsé.
- Ortega, Julio. (2003b). Diálogos del español y del inglés. En Javier Perucho (Comp.), *Estéticas de los confines. Expresiones culturales en la frontera norte*. México: Coordinación General para la Atención del Migrante Michoacano/Verdehalago.
- Parra, E. A. (2005). Trabajos del reino. *Letras Libres*, septiembre. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10710>
- Pérez Álvarez, B. E. (2010). Transformaciones estructurales entre el habla y la escritura. En I. Contreras Islas & A. D. García Collino (Coords.), *Escritos sobre oralidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Pérez Cruz, J. C. (2011). *Dany Tanimura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana.
- Pérez-Reverte, A. (1993). *El club Dumas*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2002). *La reina del sur*. Madrid: Alfaguara.
- Perucho, J. (2003). Presentación. Los herederos del Bravo. En J. Perucho (Comp.), *Estética de los confines. Expresiones culturales en la frontera norte*. México: Coordinación General para la Atención al Migrante Michoacano/Verdehalago.
- Pesina, J. (2008). *Culpable de nada*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.





- Pino, F. (s.f.). *El contexto hispánico de la literatura mexicoamericana*. Recuperado de <http://www.lllf.uam.es/~fmarcos/coloquio/Ponencias/FPino.rtf>
- Poniatowska, E. (2004). Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2004/12/05/03aa1cul.php>
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ramírez Olivares, A. V., Palma Castro, A., Sánchez Carbó, J., Escobar Fuentes, S., Ríos Baeza, F. & Ramírez Lambarry, A. (2014). Topoiesis del espacio textual. *Manuscrito en proceso de publicación*. Seminario Espacio y Literatura. México: BUAP/Universidad Iberoamericana de Puebla.
- Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (s.f.). Calvario. *Real Academia Española*. Recuperado de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=calvario
- Reyes Ávila, C. (2009). *Travesti*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Reyna, J. (2000). *Vuelta al agua*. Tijuana: Universidad Iberoamericana del Noroeste.
- Ricoeur, P. (1998). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Rivera Garza, C. (2002 a). *La cresta de Ilión*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2002 b). *Ningún reloj cuenta esto*. México: Tusquets.
- Rojo, J. A. (2002). Arturo Pérez-Reverte celebra en Guadalajara los valores contradictorios de los mexicanos. *El País*. Recuperado el de http://elpais.com/diario/2002/12/05/cultura/1039042803_850215.html





- Rojo, P. (2000). *Punto cero*. México: Times Editores/Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rojo, P. (2009). *Interrupciones*. México: Nortestación.
- Sada, D. (2002). *Luces artificiales*. México: Joaquín Mortiz.
- Saer, J. J. (1996). La literatura y los nuevos lenguajes. En C. Fernández Moreno (Coord. e introducción), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Salgado, A. (2007). *Lodo en tierra santa*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Sánchez Godoy, J. A. (2009). Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa. *Frontera Norte*, 21(41).
- Sarabia Quiroz, L. (1996). Nota introductoria. En F. Campbell, *El cuento contemporáneo. Material de lectura*. México: UNAM.
- Silva Márquez, C. (2006). *Los cuervos*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Steinbeck, J. (2002). *Al este del edén*. Barcelona: Tusquets.
- Steinbeck, J. (2004). *Las uvas de la ira*. Madrid: Cátedra.
- Steinbeck, J. (2005). *Por el mar de Cortés*. Barcelona: Ediciones Península.
- Steinbeck, J. (2008). *Tortilla Flat*. España: Terapias Verdes/Navona.
- Steinbeck, J. (2010). *Una vez hubo una guerra*. España: Edhasa.
- Steinbeck, J. (2012a). *La perla*. España: Edhasa.
- Steinbeck, J. (2012b). *Las praderas del cielo*. España: Ediciones del Viento.
- Steinbeck, J. (2012c). *Novelas de California*. Barcelona: RBA Libros.
- Steinbeck, J. (2014). *El pony colorado*. España: Terapias verdes/Navona.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad*. Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona: Paidós.





- Trujillo, G. (1997). *Literatura bajacaliforniana del siglo XX*. México: Larva.
- Trujillo, G. (s.f.) Fernando Jordán: el otro periodista desconocido. *Calafia*, 10(4). Recuperado de <http://iih.tij.uabc.mx/menu/IIHDigital/Archivos/Calafia/Vol-X/Numero%204/Contenido/Fernando%20Jordan%20el%20otro%20periodista.htm>.
- Valenzuela Arce, J. M. (2012). De acá de este lado: (des)encuentros y representaciones de la frontera. En M. de J. Hernández-Gutiérrez & G. Silva Rodríguez, *Chican@s y Mexican@s Norteñ@s: Bi-Borderlands Dialogues on Literary and Cultural Production*. México: Arizona State University/Ediciones Eón.
- Velázquez, I. (2002). *Gordas. Historia de una batalla*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Vigara Tauste, A. (1992). *Morfosintaxis del español coloquial*. Madrid: Gredos.
- Yáñez Félix, R. A. (2014). La significación simbólica de los personajes en *El amante de Janis Joplin*. *Noésis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 23(46).
- Yépez, H. (2001). *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Cultura de Baja California.
- Zaldívar Vallejo, G. (2012). El estilo variopinto de Daniel Sada. *Tema y variaciones de literatura*, 38.
- Zamora, M. (2005). *Susurros bajo el agua*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.







ÍNDICE

Nota introductoria	9
I	11
II.....	57
III	95
IV	113
Bibliografía.....	135





Entornos y periferias se terminó de imprimir en diciembre de 2016 en Grupo H Impresores, Sabino 12, col. El Manto, del. Iztapalapa, C.P. 09830, México, D.F., tel. (55) 1272-1474. La edición estuvo a cargo del Departamento de Editorial de la Universidad Autónoma de Baja California. En la composición tipográfica se utilizó Adobe Garamond Pro. El tiraje consta de 300 ejemplares.









UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
SECRETARÍA DE RECTORÍA E IMAGEN INSTITUCIONAL
DEPARTAMENTO DE EDITORIAL UNIVERSITARIA



A quien corresponda:

Por medio del presente, la suscrita hace constar que el Dr. Francisco Javier Hernández Quezada participa como autor en la propuesta *Entornos y periferias*, que fue registrada en la Convocatoria de la Selección Anual para el Libro Universitario 2014-2015, por lo que dicha obra se someterá al proceso de dictaminación doble ciego para confirmar la pertinencia de su publicación.

Para los fines que convengan al interesado, se extiende la presente en la ciudad de Mexicali, Baja California, a los 27 días del mes de mayo de 2015.

ATENTAMENTE
“POR LA REALIZACIÓN PLENA DEL HOMBRE”



DRA. MARICELA LÓPEZ ORNELAS
Jefa del Departamento de Editorial Universitaria

Universidad Autónoma de Baja California
SECRETARÍA DE RECTORÍA E IMAGEN INSTITUCIONAL
DEPARTAMENTO DE EDITORIAL UNIVERSITARIA

Oficio número: 350/2015-2

DR. FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Presente.

Anteponiendo un cordial saludo, por este conducto le notifico que su obra *Entornos y periferias*, inscrita en la convocatoria de la Selección Anual para el Libro Universitario 2014-2015, fue evaluada mediante el proceso doble ciego, y en los dictámenes emitidos obtuvo un fallo **positivo**, por lo que su propuesta será publicada, siempre y cuando cumpla con los procesos establecidos en las bases de participación.

Por tal motivo, le agradeceré que atienda las observaciones de los pares académicos indicadas en los dictámenes adjuntos, y que envíe una segunda versión de su obra —en un plazo máximo de 45 días naturales— al correo electrónico: editorial@uabc.edu.mx. Cabe mencionar que la convocatoria establece que el proceso de edición de las propuestas se realizará conforme al orden en que sean recibidas.

Agradeciendo de antemano su atención al presente, sin otro particular, aprovecho la oportunidad para enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E

Mexicali, Baja California, 26 de noviembre de 2015
"POR LA REALIZACIÓN PLENA DEL HOMBRE"

MTRA. LAURA FIGUEROA LIZÁRAGA
Jefa del Departamento de Editorial Universitaria

