

UNIVERSITY OF OKLAHOMA
GRADUATE COLLEGE

LA OBRA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE: FRONTERA SIN LÍMITES

A DISSERTATION
SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY
in partial fulfillment of the requirements for the
Degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

By
MIRIAM S. ROMERO
Norman, Oklahoma
2016

LA OBRA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE: FRONTERA SIN LÍMITES

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND
LINGUISTICS

BY

Dr. Grady C. Wray, Chair

Dr. Sterling Evans

Dr. Norma E. Cantú

Dr. Bruce Boggs

Dr. Luis Cortest

Agradecimientos

Para que un proyecto pueda llevarse a cabo, por más sencillo que éste sea, requiere de trabajo y esfuerzo conjunto, dedicación y muchas horas de preparación edición, frustración, des/ánimo, etc. A pesar de que la labor principal recae en mí, ahora veo con beneplácito que todas las horas de lectura, escritura y edición invertidas han valido la pena. Por lo anterior, dedico este trabajo a todas y cada una de las personas que han formado parte de él. Desde que inicié este viaje a la Universidad de Oklahoma ha habido muchas personas que han estado y permanecido. También, otras que se han ido y que cumplieron su parte durante esta etapa. Sin embargo, cada granito de aliento y apoyo, hoy se refleja con la culminación de esta disertación.

Este trabajo de investigación conlleva, primero, el esfuerzo y trabajo de mi director, el Dr. Grady Wray. A quien le agradezco infinitamente el haber aceptado unirse a esta aventura y por todo el ánimo, aliento, guía y apoyo incondicional que me ha dado en estos últimos años.

A los miembros de mi comité, la Dra. Norma E. Cantú, quien, a pesar de la distancia, me ha brindado su apoyo. Aún recuerdo nuestra plática cuando nos conocimos, sus palabras fueron el “empujón” que necesitaba para decidirme a iniciar este proyecto de disertación. El Dr. Bruce Boggs, a quien considero un ejemplo de calidad humana. Agradezco mucho su paciencia, sus comentarios y sus buenos deseos. El Dr. Luis Cortest, a quien agradezco sus recomendaciones, sus palabras sabias y sinceras, las cuales siempre me han brindado ánimo. Del departamento de historia, al Dr. Sterling Evans, gracias por aceptar ser parte del proyecto y por las charlas tan amenas sobre fronteras y límites durante nuestro curso independiente. Sin duda, este

curso, y todo lo que aprendí, sirvieron para reafirmar el tema que realmente quería investigar: la frontera.

Por otro lado, es preciso nombrar y agradecer a otras personas que han formado parte de este proyecto de manera directa e indirecta. No podría dejar de mencionar a Luis Humberto Crosthwaite, a quien agradezco su obra y su talento, sin ellos, este trabajo no habría podido existir. Leer las obras de Crosthwaite representó la reafirmación de lo que significa ser y llevar la frontera en las venas. También, a mi muy apreciado profesor Juan Antonio González, no tengo las palabras para agradecerle el haberme acercado a este mundo de las letras. Agradezco sus horas de consejos y edición de mis capítulos... agradezco inmensamente el apoyo a través de la distancia durante estos años.

Agradezco a mis profesores de la Universidad de Texas y de la Universidad de Oklahoma porque a través de su ejemplo y sus enseñanzas sembraron en mí la inquietud del conocimiento y el deseo de perseverar y seguir una meta profesional. Asimismo, agradezco a mis compañeros de OU, a los que están y a los que permanecen en mí a través del recuerdo, muchas gracias por su amistad durante todo este tiempo.

Sin lugar a dudas, alguien quien ha padecido mi ausencia ha sido mi hijo Miguel Ángel. Recuerdo el día en que hablamos sobre la posibilidad de venirme a Oklahoma para tomar la oportunidad de continuar desarrollándome profesionalmente. Recuerdo sus palabras, tan pequeño mi niño y tan sabio. Me decidí a subir la montaña y aquí está el resultado. Gracias, mi niño por ser tú, por tu apoyo y por aceptar sacrificar nuestro tiempo juntos en la búsqueda de algo mejor. ¡Eres mi motor de vida!

Mi familia ha sido parte fundamental en la culminación de este proyecto. Mis padres, Consuelo y José C., quienes con su apoyo incondicional y sus buenos deseos me apoyaron al cuidar de Miguel Ángel y acogerlo como hijo propio. Gracias a mis hermanos Mary Chelo, Xóchil, Paco y Rossy, quienes me han ayudado de una y mil formas. Mis niños (sobrinos), que tuvieron que acostumbrarse a mi ausencia, pero siempre me recibieron de regreso en casa con mucho amor.

A mi amiga, mi hermana por decisión, Perlita. Sabes que en mi corazón vives y ni renta pagas.

Finalmente, esta disertación va para ti, quien, a pesar de no haberla escrito, has formado parte de la inspiración. Te agradezco, Carlos, por tus desvelos, las llamadas, los mensajes y todas las formas de apoyo que me brindaste a pesar de las 722 millas de distancia que nos separaron durante casi 4 años. Gracias por dar ese paso y decidir acompañarme de cerca.

Para todos ustedes, mi eterno cariño y gratitud. ¡GRACIAS!

Índice

Introducción		1
Capítulo I	Marco teórico: un estudio de conceptos.....	14
Capítulo II	Escritos pluritemáticos de un escritor monotemático.....	43
Capítulo III	Escritos liminales o del borde.....	81
Capítulo IV	El tercer espacio: Tijuana.....	129
Conclusión		166
Bibliografía		174

Figuras

Figura 1		92
Figura 2		93
Figura 3		116
Figura 4		123
Figura 5		123

Abstract

This analysis focuses on the literary works of the Mexican writer Luis Humberto Crosthwaite. The principal objective of this study is to show how Crosthwaite's works are innovative forms of borderlands literature. Although some literary scholars have criticized Crosthwaite as monothematic and boring, through the succinct analysis of his creative writing and the use of different literary concepts such as rhizome, chronotope, liminality, and third space, this dissertation demonstrates that his works encompass not only themes from Mexico-United States border culture and language, but they also expand beyond border topics. Consequently, Crosthwaite creates a form of literature that is diverse and heterotopic.

Introducción.

“A mí me gusta mucho estar en la frontera,
porque la gente es más sencilla y más sincera ...

Aquí es todo diferente... Todo, todo es diferente.

En la frontera, en la frontera”

(Juan Gabriel, “La frontera”).

La frontera entre dos países es, en algunos casos, una línea arbitraria que establece los límites geopolíticos. En otros casos es un río, un desierto, un camino, o una pared metálica lo que determina el lugar donde inicia o termina oficialmente un territorio. La frontera norte de México, como es conocida en la actualidad, quedó establecida en 1848 con el tratado de Guadalupe Hidalgo con los Estados Unidos. Adalberto Aguirre atinadamente define la línea fronteriza como algo más que una línea que indica una separación geográfica en el mapa: “It identifies a sharing of geographical, cultural, and social space between two neighbors... joined together by the border, almost like a seam between to pieces of cloth on a quilt” (99). Los Estados Unidos comparte su frontera con los estados mexicanos de Baja California Norte, Chihuahua, Coahuila, Sonora y Tamaulipas. De estas colindancias resaltan las ciudades que están conectadas a lo largo de la franja fronteriza de forma cercana y son conocidas como “ciudades hermanas”: San Diego-Tijuana, El Paso-Ciudad Juárez, Eagle Pass-Piedras Negras, los dos Laredos: Laredo-Nuevo Laredo y Brownsville-Matamoros.

La historia del establecimiento de los límites entre México y Estados Unidos empezó cuando España, Francia e Inglaterra competían por poseer las tierras en el norte de América (Martínez 10). En términos históricos, antes de la llegada de los pobladores

y conquistadores a las regiones, las tribus nativas como los Comanches, los Apaches, los Yaquis y los Navajos habitaban la región. Para estos grupos nómadas, la única frontera que consideraban era la que establecía “the limits of tribal living spaces” (Martínez 48). La presencia de grupos nómadas o “indios bárbaros” influyó primordialmente en la falta de interés de poblar el área por parte de los habitantes de la Nueva España. Además se incluían otros factores: “Indigenous people figured in with a larger set of obstacles to settlement on the frontier, including environment, geography, economic conditions, and Spanish empire itself” (Ramos 35). El área estaba lejos de la protección del centro. En 1819, de acuerdo a Oscar Martínez, surgió la idea de establecer un límite entre México y los Estados Unidos. En 1821, el territorio mexicano era vasto y extenso, y el surgimiento de ideas como la Doctrina Monroe y el Destino Manifiesto fueron el parteaguas para despertar mayor interés en expandir el territorio norteamericano. En 1825 se volvió a retomar la idea de establecer un límite geográfico, situación que agudizó los conflictos socio-políticos de la región. Asimismo, México, recién independizado,¹ débil y en proceso de formación como nación independiente, no tenía los recursos suficientes para pelear y ganar una guerra con los Estados Unidos. En 1846, los avances de pobladores estadounidenses hacia el territorio mexicano dieron como resultado la ahora identificada “*Mexican-American War*”, o la guerra entre México y los Estados Unidos, la cual terminó después de dos años con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Este tratado estableció un nuevo límite fronterizo: al pagar quince millones de dólares, México cedía a los Estados Unidos los territorios de Arizona, California, Nevada, Nuevo México, Texas, Utah y partes de Colorado,

¹ El movimiento de independencia se inició en 1810 y terminó en 1821.

Oklahoma y Wyoming. El nuevo margen quedaba oficialmente demarcado por el llamado Río Bravo—del lado de México—o, Río Grande—por los Estados Unidos. Desafortunadamente, el área seguía siendo motivo de disturbios, hasta que finalmente en 1853, el entonces presidente de México, Antonio López de Santa Anna, a través del *Gadsden Purchase* o Venta de la Mesilla, vendió parte del territorio de Sonora y Chihuahua a los Estados Unidos. De este modo, quedó mayormente establecido el límite territorial actual. La frontera, según Samuel Truett, era vista, por los estadounidenses y los mexicanos, desde dos perspectivas: “‘progress’ and ‘modernization’” (17). La época industrial y los ferrocarriles, explica Truett, despertaron el interés capitalista de mantener la periferia en contacto con el centro (17). Por estos deseos de modernización y avance económico, continuaron los conflictos territoriales hasta mediados del siglo XX cuando se concluyeron antiguos conflictos² en áreas aledañas a la línea fronteriza establecida. Sin embargo, la preocupación de remarcar los límites fronterizos no ha cesado hasta la actualidad y sigue siendo, la frontera, un área de controversia.

El territorio fronterizo ha sido parte de muchos eventos que han repercutido en la visión que se tiene de México y, especialmente del área en general. Después de conflictos y negociaciones, la franja fronteriza quedó políticamente establecida y desde entonces ha sido un espacio ambiguo, un “espacio anexado pero que nunca fue conquistado ni domado realmente” (Lomelí 135). La frontera es un lugar donde, para

² En 1970 se firmó un tratado que especificaba con mayor detalle los límites territoriales de cada país y aquellos confines que se iban a compartir como límite con el Río Grande. Además, se concluyeron otros conflictos en zonas que seguían siendo disputadas como el Chamizal y Presidio.

muchos inmigrantes, inicia el sueño americano. Para otros, especialmente los estadounidenses, es un territorio que debe mantenerse vigilado, sobre todo en tiempos de inestabilidad política ante atentados terroristas alrededor del mundo. El espacio fronterizo llama la atención de propios y extraños, no sólo por cuestiones políticas y de seguridad, sino porque es un área en la cual se encuentran la cultura norteamericana con la cultura mexicana. El espacio fronterizo va más allá de una simple demarcación geográfica políticamente establecida, y es descrito por Mary Pat Brady de la siguiente manera: “[it] reveal[s] a battle over how to characterize space and how to produce places that then almost magically become background or setting” (13). El intercambio cultural es otro aspecto que ha sido causa de estudios antropológicos y culturales. Por ende, es una región compleja; es un espacio donde las culturas que ahí coinciden “se han enfrentado en un combate histórico de consecuencias identitarias: asimilando y adoptando cualidades de las dos culturas a la vez que se siente ajena a ambas” (Lomelí 134). La mezcla de ambas peculiaridades culturales da pie a la formación de una cultura que se identifica como cultura fronteriza, aspecto distinguible para los que no pertenecen al área. Llegar a San Diego, El Paso, Nuevo Laredo, Reynosa, Matamoros, etc. significa adentrarse a un mundo culturalmente mezclado. No se habla inglés o español sino *spanglish*. No se escuchan, necesariamente, los éxitos de artistas famosos a nivel mundial sino la música nortea, la tejana, esa música que transmite el mensaje de lo que representa el habitar el área fronteriza. La frontera ha sido un área “plural en cuanto se convierte en un espacio de un tira y jala” (Lomelí 141), un espacio de negociación desde su institución como límite geopolítico.

Para muchos habitantes del norte de México, el vivir en la frontera conlleva diversas ambigüedades, por ejemplo: nacer del “otro lado” y crecer en México; ir a la escuela en los Estados Unidos y adentrarse al sistema norteamericano mediante la educación; trabajar en el norte y vivir en México para obtener mayor beneficio de las ganancias en dólares; mantener la mexicanidad mientras se adoptan tendencias culturales estadounidenses por haber vivido como migrante durante gran parte de la vida. El cruce diario de la frontera se vuelve parte de la cotidianeidad y con ello el choque e intercambio de culturas. Todo lo anterior conlleva una doble experiencia, algo común que pasa desapercibido para muchos ciudadanos fronterizos. Cruzan al año aproximadamente más de cien millones de coches y personas a través de los 24 cruces fronterizos establecidos a lo largo de la frontera. De acuerdo al Migration Policy Institute, en su página en línea, en el año 2014, cerca de 11,8 millones de personas habitaban el área fronteriza de ambos lados. Cuestión que reafirma la importancia geográfica de la región y el interés de las personas por vivir en la frontera.

Vivir en el límite de dos países percibidos de manera distinta se vuelve parte de lo habitual para quienes residen en la región fronteriza. Por un lado, a los Estados Unidos, se le identifica como el primer mundo, la tierra de las oportunidades. Y, por el otro, México, un país en vías de desarrollo que, al igual que otros países de América Latina no cesa de luchar por una estabilidad política y económica. No obstante, esas diferencias se vuelven menos notorias en el aspecto cultural debido a la influencia de una cultura sobre la otra. La mezcla cultural se resume en la creación de una tercera cultura, la fronteriza. La confluencia de elementos culturales como el lenguaje, la música, la comida, las festividades, etc. realzan la curiosidad de estudiar con mayor

detenimiento la región. Igualmente, esta mezcla de elementos culturales y la forma en la cual los habitantes de la región fronteriza la viven, llega al punto en que se confunde un lado con el otro: “todo se parece y relaciona íntimamente...como un mundo que funciona bien entre dos culturas sin grandes conflictos sociales” (Lomelí 141). La frontera para los Estados Unidos representa, “un triunfo, avance imperial. Mientras que para México es una herida a la dignidad nacional. Una mutilación territorial” (Ábrego 47). En épocas más recientes, para los Estados Unidos, se puede decir, que la frontera representa una inversión de fuerzas económicas y políticas para regular la entrada por tierra de cualquier persona que desee ingresar, legal o ilegalmente, al país. De acuerdo al reporte anual del U.S. Custom and Border Protection, en comparación con el 2014, en el año 2015 hubo una disminución en los siguientes rubros: disminuyó en un 30% la inmigración ilegal; la detención de ciudadanos mexicanos disminuyó en un 18%, mientras que la aprehensión de ciudadanos de otras nacionalidades reportó un descenso del 68%. Todo lo anterior refleja la unión de fuerzas políticas, económicas y tecnológicas para mantener la seguridad en los puertos de entrada a los Estados Unidos.

Por el contrario, el norte de México se percibe, por los mexicanos, como un lugar de oportunidad para mejorar la vida. Los salarios son mayores, por lo que las personas del centro deciden emigrar a la frontera y no necesariamente al vecino país del norte. Para los nortños existe la dicotomía de pertenecer al México del centro o ser de un lugar apartado con identidad propia. Recordemos que, en antaño, las personas preferían vivir cerca del centro, situación que facilitó el movimiento de los norteamericanos hacia el sur y la posterior toma de territorios. El espacio fronterizo es “un lugar de encuentros e interacción que implica comunicación, movimiento intenso de

personas e intercambio de bienes y servicios” (Rincones 3). Lo cierto es que toda la región fronteriza, tanto en México como en los Estados Unidos, pugna por una identidad distinta del resto de cada país. Dicha identidad busca un lugar en la cultura popular y se define como la cultura fronteriza.

Una forma de conjuntar los elementos culturales de una determinada región es mediante la literatura. Los escritores fungen como compiladores de historias que narran y describen las experiencias locales en unión con el lenguaje y el espacio. La literatura de la frontera³ desafía el canon literario tradicional y crea una vertiente que ha sido controversial, al igual que la región de la cual surge. Así lo reafirma Roxana Rodríguez Ortiz al hablar del arte: “El arte fronterizo transgrede conscientemente el canon establecido, toma por sorpresa, a veces de manera violenta, al arte en general, pues, en algunos casos, también es una forma de hacer política, una forma de protesta o de denuncia” (“La literatura de frontera”). Continúa el debate que surgió en los años ochenta sobre la literatura que trata de historias relacionadas con el área norte de México: ¿es literatura mexicana, una literatura regionalista del norte o es la literatura de la frontera? Diversos críticos y escritores, entre ellos Rodríguez Ortiz, definen este tipo de literatura que surge y habla de la frontera territorial como: “la conformación cultural del norte [que] da fe del desarrollo histórico de la zona, de ahí que exista una relación

³ Los términos “literatura fronteriza” o “literatura de la frontera” se usan indistintamente ya que ambos se refieren a la literatura escrita a lo largo de la región fronteriza entre México-Estados Unidos. Sin embargo, otro término (definido por Andrea Bocco) que ha surgido en los últimos años es la “literatura de fronteras”, el cual se emplea pluralmente (“fronteras”) para estudiar cualquier literatura escrita en cualquier frontera. Las características de esta literatura contienen elementos similares a los incluidos en este estudio, pero el aparato analítico armado con ideas de otros teóricos elucida y examina con mayor detalle las obras de Crosthwaite.

directa entre lo que el artista crea y la región donde vive” (“La literatura”). Por su parte, Humberto Félix Berumen describe este tipo de escritura como, “una unidad estructurada y organizada históricamente que posee sus propias redes de producción, distribución, consumo y valoración crítica” (37). Perla Ábrego agrega que, en los textos fronterizos, “la frontera se observa como un espacio de distinciones sociales, históricas, políticas y culturales, que se comprende también como lugar de fusión y mezcla” (50). Por lo anterior se deduce que la literatura fronteriza se enfoca en el espacio del cual se narra, incluye los elementos antes mencionados como son el lenguaje, las personas, y, en fin, las culturas que ahí convergen.

Un escritor que ha logrado plasmar mediante sus historias el significado real de vivir y sentir el espacio fronterizo es Luis Humberto Crosthwaite, cuya constante es la temática fronteriza, específicamente el punto de cruce entre Tijuana, Baja California y San Diego, California. Su producción literaria, escrita totalmente en español, consta de seis novelas, cuatro colecciones de cuentos y un ensayo testimonial y en todas incluye una diversidad de subtemas, lenguaje y personajes propios de la frontera. Crosthwaite ha sido galardonado con diversos premios como el Premio Testimonio Chihuahua (1992) y el Premio Nacional de Cuento Décimo Aniversario del Centro Toluqueño de Escritores (1993, 1994). También fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA 1990), del FOEA en 1995 y la de Creador Artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA 2001) (Espejo, *Antología*). En el 2000 hizo la adaptación teatral de la novela policíaca de Rafael Bernal, *El complot Mongol*. Ha trabajado en otras adaptaciones teatrales para grupos locales. Entre sus actividades están la de profesor de comunicación y también profesor visitante en la Universidad de Iowa.

Además, colabora en la versión en línea de la revista *Letras libres*. Sus escritos aparecen en varias antologías como *De surcos como trazos, como letras: antología del cuento mexicano finisecular* (1992) de Héctor Perea, *La antología de la narrativa mexicana del siglo XX* de Christopher Domínguez y *Storm, New Writing from México* de Joanna Labon que incluye una traducción del relato “Marcela y el rey”. También, Crosthwaite participó como editor de la compilación de relatos *Puro Border: Dispatches, Snapshots & Graffiti from La Frontera* (2003). Es por demás mencionar que es un escritor recurrente en los estudios sobre literatura de la frontera. Hay diversas tesis doctorales que se enfocan en analizar parte de su obra desde diversas perspectivas, como las de Olga Ríos y José Luis González Martínez respectivamente. También existen estudios comparativos sobre la frontera que solamente incluyen algunas de sus obras, o aquellas identificadas como las más representativas dentro del contexto temático fronterizo. Por consiguiente, cabe destacar que el corpus literario de Crosthwaite no ha sido estudiado en su totalidad, ya sea por razones de enfoque o de tema, se han dejado de lado algunas de sus obras.

Crosthwaite, Cristina Rivera Garza, Rafael Saavedra, Regina Swain, Luis Humberto Urrea, Heriberto Yépez, entre otros no tan renombrados como Juan Jacinto Muñoz y Enrique Jiménez Valdés, escriben y tratan la frontera. A su vez, forman parte de la generación de escritores denominada como “la generación de la transición” pues se aveza al cambio de siglo. A pesar de que Humberto Félix Berumen cataloga a Crosthwaite como un escritor monotemático, es notable la diversidad temática que circunda sus obras que van de la música, la historia, la religión y obviamente, la experiencia de cruzar y vivir en la frontera. Asimismo, la originalidad y la facilidad con

que Crosthwaite narra tantos temas distintos es lo que llama la atención de su estilo. Por su parte, Edgar Cota Torres lo define como un escritor que a través de su narrativa “rescata el lado humano de la región” (219). El escritor poetiza la frontera; resume lo que es el ser y crecer en la frontera. Presenta personajes que son comunes como increíbles. Experimenta con el tiempo, mezcla formas estructurales ya conocidas, mezcla diacronías, anacrónicas, metaliteratura, etc. En resumen, crea realidades que caen bajo el amparo cultural fronterizo.

Esta investigación se centra en la frontera de Crosthwaite: Tijuana-San Diego. También se enfoca en la transgresión temporal que existe en algunas narraciones, en la diversidad temática y en todo lo incorporado que da lugar a la creación de un espacio que quizás no es solamente México, ni sólo los Estados Unidos, tampoco Tijuana-San Diego, sino un espacio ensimismado geográficamente y políticamente identificado como “la frontera”. Entonces, para estudiar la frontera México-Estados Unidos se debe “escudriñar y a la vez desentrañar su acepción global, cultural, histórica y simbólica por medio de una valoración teórica, respaldada con textos sobre la frontera misma” (Lomelí 131). En conjunto con el análisis de las obras, va a ser posible entender el concepto de cultura fronteriza y aquellos aspectos que hacen de este espacio *multiverso* algo tan peculiar. Y de este modo entender “cómo estos textos son endógenos en el sentido de que son moldeados por el ambiente cultural fronterizo” (Lomelí 131). Aparte, el estudio de la obra de Crosthwaite nos ayudará a corregir la crítica hecha hacia el escritor, en la cual, algunos estudiosos de la frontera lo han tildado de “monotemático” y “aburrido”.

Para lograr realizar una investigación literaria detallada y con profundidad se van a emplear diversos conceptos teóricos que se explicarán detalladamente más adelante. En el primer capítulo se van a desarrollar las ideas y definiciones de la base teórica para poder mostrar la diversidad temática en la obra de Crosthwaite. Los conceptos teóricos ayudan a examinar la forma en la cual la cultura fronteriza se constituye en el área. Asimismo, se va a explicar la forma en la que funcionan y su aplicación práctica en la literatura. Los tres conceptos principales que se van a utilizar son: el rizoma, concepto labrado por Gilles Deleuze y Feliz Guattari; la liminalidad aplicada a la psicología de los personajes y a su desarrollo, explicada desde la perspectiva de Arnold van Gennep y Víctor Turner. Finalmente, para resaltar el espacio y su importancia en la creación literaria, se desarrolla el precepto descrito por Homi Bhabha y Chela Sandoval: tercer espacio. De manera individual, se van a aplicar cada uno de los anteriores conceptos a la mayor parte de la obra literaria de Crosthwaite. En el segundo capítulo, el rizoma sirve de marco para explicar cómo la temática encontrada en los relatos del escritor se expande a un sinnúmero de temas, pero ambiguamente permanece ligada al tema raíz que es la frontera. En el tercer capítulo, se describen la genealogía de los personajes y su función como personajes liminales que se desarrollan en un espacio que está en búsqueda de su propia identidad. Existe una dualidad en los textos, tanto personajes como el espacio que están experimentando, lo que van Gennep llama “la preparación para la alianza” (37) y unificación en un todo. Posteriormente, en el cuarto y último capítulo, se va a analizar la forma en que se crea y desarrolla el tercer espacio en relación con el medio ambiente físico y el lenguaje. La idea de tercer espacio se aplica a la zona fronteriza debido a la ambigüedad que persiste en el lugar al no ser

considerada enteramente parte de ninguno de los países que divide. Además, parece que la marcación fronteriza en lugar de dividir une a los habitantes de la región y los ubica en este tercer espacio que sigue creándose y definiéndose.

Indudablemente, la región conocida como la frontera entre los Estados Unidos y México ha sido causa de conflictos y polémicas desde hace muchos años. Gloria Anzaldúa define al área como “una herida abierta” que es producto de un “unnatural boundary” (25). A pesar de que las situaciones que causan controversia han variado con el paso del tiempo, se puede decir que el espacio fronterizo está formado de tensiones sociopolíticas que se perciben de distinta manera en ambos lados de la línea divisoria. Esta cuestión produce y mantiene el área en un estado constante de transición (Anzaldúa 25). Amén de los aspectos políticos, económicos y de seguridad, el área de la creación literaria sigue proveyendo de material de estudio a quienes estudiamos el arte en todas y cada una de sus distintas expresiones. La literatura de la frontera engloba un sinfín de posibilidades temáticas. Dentro de la obra de Crosthwaite los temas son diversos, las estructuras son variadas y contienen una gran variedad de elementos narrativos, delineados desde los conceptos teóricos elucidados a lo largo de esta investigación como: desterritorialización, reterritorialización, espacios liminales, cronotopia, etc. Los anteriores elementos comprueban que Crosthwaite es un escritor de contrastes. Aunque su enfoque es en un solo punto fronterizo, sus obras exhiben lo contrario: temas muy diversos y variados que conllevan a la evolución de su literatura. Es, por ende, un escritor prolífero, y es seguro que dentro de los estudios fronterizos su nombre seguirá siendo importante. La producción literaria de Luis Humberto

Crosthwaite presenta un espacio sinérgico que da pie a la creación de su propia frontera y por ello, su obra merece ser estudiada.⁴

⁴ Era el propósito original de este trabajo incluir y analizar todas las obras escritas y publicadas por Crosthwaite. Sin embargo, en el transcurso y desarrollo del análisis, tres obras que no funcionaban con la lente teórica empleada se dejaron de lado. Las obras muestran al escritor desde otra faceta, una de ellas es la de ensayista en *Lo que estará en mi corazón*. Tampoco la novela *Idos de la mente* (2002), que narra la simpática historia de dos amigos que deseaban tener fama y dinero cantando música nortea, cabe dentro de este análisis porque para aproximarse a este texto se requiere una lente teórica musical. La tercera y última novela que ha sido excluida es la primera novela extensa del escritor que combina la ficción con relatos periodísticos y el aspecto policiaco. *Tijuana, crimen y olvido* (2000), como su título lo indica, es una historia que busca aclarar el misterioso asesinato de dos periodistas. Aunque no se han tratado en esta tesis, cabe destacar que estos textos también reafirman el aspecto plural que conforma el trabajo literario de Crosthwaite, y son una razón más para contradecir a aquellos que lo han definido como un escritor monotemático y aburrido.

Capítulo I

Marco teórico: un estudio de conceptos.

“Pónganme en la esquina superior izquierda...
en el hombro, ahí empieza y termina esa patria mía...
donde mi México es gringo
y donde el gringo es un poco mexicano”
(Crosthwaite, *Instrucciones...* 168).

Al analizar la literatura fronteriza, específicamente la de la frontera entre México y los Estados Unidos, surgen muchos cuestionamientos, teorías e ideas. Una parte del proceso de análisis de esta literatura busca expandir y redefinir cómo el espacio geopolítico cabe dentro de una definición de la identidad literaria única que se va adaptando al dinamismo propio de la región. El mismo dinamismo complica la tarea de enfrentar esta identidad fronteriza literaria porque al redefinirla hay que limitarla y expandirla considerando a la vez los distintos procesos que ahí se generan. La frontera, entonces, es el marco para múltiples procesos de intercambio, de comercialización, de negociación, de definición tanto política como económica y cultural. Por lo anterior, el tema de la frontera es vasto y muy diverso en sí mismo y da lugar a múltiples interpretaciones y análisis.

En el ámbito literario es preciso emplear la teoría para analizar y, de este modo, entender con mayor profundidad las obras literarias, en este caso, las propias de la frontera. La crítica literaria ocupa un lugar privilegiado en el mundo de la literatura, y los críticos, quienes la sustentan, toman las teorías en boga para sustraer elementos de importancia para su estudio y posterior comprensión de cada texto literario. La teoría se

modifica para adaptarse al estudio de las corrientes literarias. Tomando en cuenta lo anterior, la literatura fronteriza será el elemento principal de análisis en este estudio, en específico, la obra literaria del escritor tijuanense Luis Humberto Crosthwaite. Crosthwaite, un escritor nativo de la frontera, motivo que le otorga la facultad de escribir y describir la frontera de una manera real y apegada a lo que se vive en ella diariamente. Sin embargo, al hacer un análisis cercano a su obra, resulta inevitable cuestionar lo que en realidad ésta representa: una frontera limitada a San Diego-Tijuana o México-Estados Unidos, o la representación de un espacio que va más allá de esta frontera. Coincidentemente, también la narrativa de Crosthwaite se puede definir como un corpus literario diverso y heterotópico. Para mostrar dicha heteropía, resulta necesario el uso de diversos conceptos teóricos y el análisis de la obra con mayor profundidad. Los conceptos teóricos de rizoma, cronotopo, espacio liminal y tercer espacio, que se van a definir y analizar en este capítulo, aplican a la totalidad de la obra de Crosthwaite y de este modo va a ser posible sustentar que su obra es pluritemática y no necesariamente exclusiva del contexto fronterizo. Sin embargo, solamente se van a destinar tales ideas a obras específicas cuyas características narrativas y literarias se adecuen con mayor claridad y precisión a estos conceptos teóricos. Y, por consecuencia, se contrarrestan los pronunciamientos críticos hacia el autor tijuanense al mostrar cómo su obra es diversa y dinámica a la vez que simula la diversidad propia de esta frontera móvil en proceso de definición. A continuación, se examinarán los conceptos teóricos mencionados con anterioridad para establecer las bases por las cuales se aproximará a la obra de Crosthwaite en los capítulos siguientes de esta investigación.

El empleo de una exégesis detallada para entender el significado de un texto es imprescindible para poder llevar a cabo esta labor de análisis *disquisitivo* o sea exhaustivo. En esta ocasión se van a utilizar diversos conceptos, iniciando con el concepto labrado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su texto *Mil mesetas* (2004), identificado como “rizoma”. Antes de entrar en la explicación de Deleuze y Guattari es útil volver al uso original de la palabra “rizoma”. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, la palabra rizoma proviene de griego *ρίζωμα* que significa riza y se traduce como raíz (“rizoma”). Dicho vocablo es empleado en la botánica para explicar los procesos de crecimiento de diversas plantas que poseen cierto tipo de raíces identificadas como rizomas; se define como un “[t]allo subterráneo grueso, con varias yemas⁵ de forma horizontal que sirven como órgano de almacenamiento, y tras su ramificación, como órgano de propagación vegetativa. Presenta nudos, entrenudos, hojas escamosas y raíces adventicias” (Alonso Peña 308). Los teóricos Deleuze y Guattari lo arraigan para aplicarlo a la escritura, específicamente a un libro, al cual refieren que “está hecho de materias diversamente formadas, de fechas, y de velocidades muy diferentes” (9). Agregan que un libro experimenta diversos procesos a la vez que sigue “líneas de articulación o segmentariedad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestatificación” (10). Por ello, lo equiparan con la manera en la que una raíz rizomatosa reproduce sus tubérculos, de los cuales, algunos se van conectando al tiempo que forman ligaduras entre sí, mientras otros se expanden de manera individual. Es

⁵ Brote o fragmento de un organismo que funciona en la reproducción asexual (Alonso Peña 315).

decir, sufren varios movimientos orientados hacia diversos estratos que los convierten en una “totalidad significativa” (10): un libro tal cual. Tomando la perspectiva de Deleuze y Guattari, es posible establecer que el producto de la literatura se asemeja al proceso rizomático (10). En este análisis se pretende examinar la manera en que la narrativa del escritor tijuanense, Crosthwaite, se expande por diversas líneas temáticas cuya raíz indudablemente está en la frontera. Conjuntamente, los teóricos refieren que la literatura es “un agenciamiento” (Deleuze y Guattari 10) que no se relaciona con una teoría específica sino, por el contrario, es una multiplicidad que unifica diversos géneros que funcionan como unidades métricas para “cartografiar”, es decir, trazar, en este caso, un mapa heterogeneizado que parte de una raíz y que se expande en líneas que convergen y se multiplican, dando como resultado: un rizoma. Todo esto se reduce en un retorno al texto que sufre diversos procesos: evasión, ruptura y desplazamiento – raíces– que en su conjunto forman una unidad múltiple. Deleuze y Guattari refieren que, “[e]scribir, [es] hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta” (17). En este proceso dual de desterritorialización y reterritorialización, la “máquina abstracta” que surge es el texto en su totalidad. Con lo anterior y mediante los principios descritos detalladamente a continuación, resulta viable examinar con profundidad y entender la literatura escrita por Crosthwaite desde una perspectiva rizomática.

Para expandir el conocimiento acerca de la unidad rizomatosa, Deleuze y Guattari exponen seis principios rizomáticos que sirven para identificar adecuadamente los segmentos o agenciamientos en el texto raíz. Estos preceptos son:

1. Principio de conexión
2. Principio de heterogeneidad
3. Principio de multiplicidad
4. Principio de ruptura asignificante
5. Principio de cartografía
6. Principio de calcomanía. (13-17)

Los anteriores principios van estrechamente ligados a las ramificaciones rizomatosas. En el caso de la literatura, representan características que se reproducen una y otra vez en cada ramificación o tipo de texto literario. Hay, quizás, en lo referente a la obra de Crosthwaite, una constante necesidad de expandir y al mismo tiempo limitar la temática del área. Baste decir, la frontera es un tema único, pero como el rizoma, se diversifica y expande su alcance temático más allá del tema fronterizo—se desterritorializa—en la escritura, conforme a las necesidades de la narración. Al mismo tiempo que crea “líneas que [se] remiten constantemente unas a otras” (Deleuze y Guattari 15), o en su caso, se reterritorializan al interpolarse entre ellas mismas. La acción de desterritorializarse implica un desplazamiento externo, “[una] línea de fuga [que] señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente” (14), proceso que implica una necesidad de autoexpansión hacia el afuera, más allá de sus propias dimensiones. No obstante, al reterritorializarse, explican Deleuze y Guattari, un libro “está constituido por la interioridad de su sustancia” (15) o contenido y, conlleva el retomar acontecimientos y contarlos mediante historias para constituirse como un

libro-raíz, puesto que sus líneas convergirán hacia otros puntos o temas de los cuales algunos podrán conectarse y formar un raigambre o texto nuevo. Además, Deleuze y Guattari aclaran que: “[no] debe presuponerse un dualismo o una dicotomía” (15) en los procesos de desterritorialización y reterritorialización. Al contrario, estas líneas rizomáticas al desterritorializarse implican una ruptura ya que pueden siempre reterritorializarse al propagarse mediante la “evolución *a-paralela*” (16), lo que representa la expansión perpendicular y desarrollo, en este caso, de la literatura fronteriza hacia otras vertientes temáticas.

En los principios de conexión y de heterogeneidad, se implica que puede existir un vínculo desde cualquier punto del rizoma: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales” (Deleuze y Guattari 13). Es decir, se liga con diversas piezas. En este caso, con subtemas dentro del contexto de la obra de Crosthwaite. A su vez, estos principios experimentan una progresión temática o en términos del rizoma: hay una “evolución por tallos y flujos subterráneos” (13). Estos dos principios ayudan a mostrar que la obra del escritor es heterotópica, puesto que puede conectarse entre sí, dentro del contexto fronterizo, y con otros tópicos alejados de la frontera: puede abordarse y desarrollarse en otros temas—eslabones—que no se relacionan directamente con la cuestión fronteriza pero que se enlazan con el resto de la obra, formando así una literatura colectivo-heterogénea. Para mostrar lo anterior, se requiere de un análisis estructural, de la disección de todos los elementos que la conforman para establecer de qué manera se conectan y traducen a un texto heterogéneo.

El tercer principio, multiplicidad, está estrechamente ligado al primero, conexión, y al segundo, heterogeneidad, puesto que describe la multiplicidad que representan las diversas bifurcaciones rizomáticas, son líneas que se expanden hacia fuera del texto y que se desarrollan de manera individualizada. La multiplicidad surge cuando lo múltiple es tratado efectivamente como algo individual que surge de una realidad y tiene una relación con el mundo y su entorno (Deleuze y Guattari¹³). En el caso de la literatura de Crosthwaite, se identifican narraciones que se separan del tema de la frontera y se vuelven independientes pero fundamentales para la obra en su totalidad. Entonces, prosiguiendo con la idea propuesta por Deleuze y Guattari, la multiplicidad se define en el exterior por la desterritorialización que provoca un cambio de naturaleza (14) que puede encajar con otra línea temática externa. También, las multiplicidades de un rizoma son identificadas en la forma en la que el texto se extiende como “un encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera” (15). Mediante el estudio y análisis meticuloso de los escritos de Crosthwaite, es asequible identificar tal desterritorialización e independencia en la trama que ha sido conformada por un tema anterior, es decir, la trama original de la cual surge. Del mismo modo, en la narrativa se identifican relatos que no se relacionan entre sí; en ellos hay digresiones y otras formas de enunciación que al ser analizadas detenidamente se apegan a la descripción de la multiplicidad rizomática, sin percibirse como una obra fragmentada porque,

La mayoría de los métodos modernos [de escritura] para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad son perfectamente válidos en una dirección, por ejemplo, lineal, mientras que una unidad de

totalización se afirma tanto más en otra dirección, la de un círculo o un ciclo. (Deleuze y Guattari 12)

Entiéndase que la multiplicidad puede sucederse en cualquier dirección: hacia el afuera, como una digresión narrativa, o hacia el mismo texto, como una forma de intertextualidad. Aunque al final se convertirá en una unidad completa, una historia, un libro o una colección de ellos.

El cuarto principio, ruptura asignificante, se relaciona con los “cortes excesivamente significativos que separan las estructuras o atraviesan una” (15). El rizoma experimenta un proceso de bifurcación que en la literatura se entiende como una forma de separación del eje temático: “Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma” (15). En el caso de la literatura, estas intercalaciones son las variaciones temáticas. En algunos casos podrían ser divagaciones en la narración como se ve con frecuencia en la obra de Crosthwaite. Sin embargo, tales inserciones representan una ruptura tremendamente significativa en términos de la cohesión temática y conllevan a una “evolución *a-paralela* del texto” (16) que seguirá experimentando cambios substanciales, evoluciones individuales, desarrollos temáticos, etc. Lo anterior se traduce a una desterritorialización del tema que permanece ligada al texto original, o en su caso, va a retomar la idea original y de este modo reterritorializarse. El rizoma “no cesa de reconstruirse” (15), solamente sufre una ruptura o cambio de dirección temática. De la misma manera, a partir de un rompimiento o quiebre se puede recomenzar creando procesos heterogéneos de desterritorialización y reterritorialización; no hay ni un dualismo ni una dicotomía (15), aclaran los teóricos. Sin embargo, existe un

ensamblaje continuo del texto y el tema, “encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización” (16). Como en los brotes horizontales del rizoma que pueden no afectar el crecimiento de otros, pero sí pueden conectarse o dar origen a algo—como una yema del rizoma—debido a su capacidad de división o ruptura como lo es en referencia a un texto:

El libro no es una imagen del mundo...hace rizoma con el mundo, hay una evolución *a-paralela* del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo. (Deleuze y Guattari 16)

La escritura es capaz de asemejarse al proceso de multiplicidad de un rizoma al momento de reproducirse y asirse en sí misma. De esta manera, la literatura fronteriza es un rizoma que evoluciona de forma *a-paralela* al texto y al tema cuando se narran historias que no se relacionan de manera directa con la frontera, pero que, de cierta forma, han surgido de ella.

Los dos últimos preceptos son identificados como el principio de cartografía y de calcomanía porque conceptualizan la forma en que se calcan las descripciones establecidas en una estructura que describe con detalle un “hecho, la compensación de relaciones intersubjetivas, o la exploración de un inconsciente” (17), la escritura. En otras palabras, es a través de estos dos conceptos que el texto se reproduce a sí mismo, a la vez que se va creando y recreando con mayor profundidad y detalle como en la escritura de creación. Primero, cartografiar es similar a trazar un mapa mental de un

posible tema; es el fundamento estructural de lo que sigue al ser desarrollado y expandido: un relato. Como este quinto principio, la literatura se va trazando dentro del mismo concepto hasta desarrollarse como algo más definido, la literatura de la frontera. El texto queda centralizado como una unidad cuyas raíces o rizomas trascienden hacia un punto fulminante o exterior. Por otro lado, el sexto y último principio describe un calco “como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir” (18). Es un principio concomitante al anterior porque, según lo explican Deleuze y Guattari, tanto “el eje genético o la estructura profunda son ante todo principios de calco reproducibles” (17). Es decir, se parte de la cartografía para poder calcar. Los calcos son “como las hojas del árbol” (17), son formas de reproducción que surgen de un tallo. La literatura fronteriza es una rama que proviene del arte que emplea la palabra escrita como medio de expresión. Las hojas son todas las narraciones que del arte escrito surgen.

Por lo tanto, un texto rizomorfo se reproduce y se conecta mediante su tema general, y, a su vez, busca expandirse hacia otras fronteras contiguas—variaciones temáticas—lo que provoca una ruptura de la multiplicidad dentro del desplazamiento temático mientras va constituyendo un todo que lo muestre como algo heterogéneo trascendental. En suma, el rizoma es similar a un diagrama de flujo, el cual surge de algo general y se expande hacia algo más particular. Lo general sería estudiar algunos relatos cortos de obra literaria de Luis Humberto Crosthwaite como *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las calles de su llanto* (1990), *No quiero escribir no quiero* (1993) e *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002). Lo particular sería el análisis

minucioso de las narraciones y su expansión hacia otros temas no necesariamente fronterizos.

El filósofo ruso Mikhail Bakhtin en su obra titulada *The Dialogic Imagination* (1975) introduce el vocablo “cronotopo”, el cual define como: “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (84). A pesar de que el vocablo es empleado en la Teoría de la Relatividad, se utiliza, de igual forma, para dar a entender ciertos aspectos de la literatura, específicamente los relacionados con el espacio y el tiempo. Por consiguiente, otros teóricos como Nele Bemong, Pieter Borghart, Bart Keunen, etc. usan el concepto, con las mismas ideas del cronotopo, pero el término se identifica como “cronotopo literario”. En pocas palabras, cronotopo se refiere a la realidad inmediata, la que se expresa en el texto. El tiempo es, “the dominant principle in the chronotope” (86), y el espacio es necesario para que la narración pueda desarrollarse o tomar lugar (99). Bemong refiere que el espacio y el tiempo son “two categories [that] constitute a fundamental unity, as in the human perception of everyday reality” (2). Asimismo, Bakhtin refiere que ambos elementos están plenamente fusionados, de tal manera que se convierten en un todo; por lo tanto, no es posible separarlos (86). En toda narración, llega un momento en dónde espacio y tiempo se unifican en un cronotopo que, “always enters as a constituent element of the plot into the concrete unity of the entire work” (97). El cronotopo, así mismo, sirve para unificar la trama que puede o no desarrollarse en diversas realidades, temporalidades y espacios.

Además de la definición general de cronotopo, Bakhtin identifica otros *motifs* los cuales son variaciones del cronotopo pero que pueden ser descritos como, “minor

chronotopes” (Morson y Emerson 6). El teórico los define de la siguiente manera, “...any motif may have a specific chronotope of its own. Within the limits of a single work and within total literary output of a single author we may notice a number of different chronotopes and complex interactions among them” (Bakhtin 252). Es imperante destacar la importancia del cronotopo en el trabajo literario al indicar que el empleo de cronotopos mayores da como resultado la base abstracta que ayuda a categorizar y comparar los escritos de un determinado individuo (Bemong 7). Estas variaciones cronotópicas son como el rizoma, se expanden hacia diversos horizontes, pero siguen ligados a un todo, a una raíz temática, o al trabajo literario de un escritor. Un ejemplo de estos *motifs* es el cronotopo de encuentro o “chronotope of meeting” cuya importancia estriba en que, “it can serve as an opening, sometimes as a culmination, even as a denouement of the plot” (98). Funge de vínculo de los marcadores de espacio y tiempo en la novela, es el punto de contacto narrativo. Por consiguiente, dada la importancia de la temporalidad en algunas obras de Crosthwaite es necesario emplear el vocablo cronotopo literario, porque, si bien el espacio y el tiempo no son elementos fundamentales de una novela, sí son principios dominantes que otorgan cierto orden a la narración. En palabras de Bakhtin, “spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole” (84). Explicar la forma en la cual el tiempo y el espacio se interrelacionan con otros elementos narrativos no es algo sencillo de realizar. Además, si seguimos los lineamientos establecidos por el teórico, el tiempo se relaciona con todo elemento dentro de la narración: personajes, trama, espacio, etc. El tiempo se vuelve parte imprescindible de la narración que, “thickens, takes on flesh, becomes artistically visible” a la vez que el espacio cambia en

función al relato y el tiempo (Bakhtin 84). Por lo tanto, el cronotopo ayuda a abarcar dos novelas, *La luna será siempre un amor difícil* y *Aparta de mí este cáliz*, obras en las cuales el autor juega deliberada y claramente con el tiempo: son narraciones en dónde el tiempo pareciera entrelazarse y crear una realidad extrapolada que se relaciona por medio de momentos específicos dentro del mismo contexto ficcionalizado. También, dependiendo de la forma en la cual se estructura la narración, se puede ir creando una variación del cronotopo, donde el espacio funcione como algo que conjunte diversos eventos como “meeting, separation, collision, escape and so forth” (120) para que con ellos realce la importancia cronotópica y de este modo se permita el desarrollo de la narración que gira indiscutiblemente alrededor de un personaje protagonista.

Para poder entender la intercalación de la realidad ficcional con la cotidiana, expuesta por Bakhtin, es imperante establecer la forma en que el tiempo narrativo se fusiona con el tiempo cronológico real. En la obra de Crosthwaite se puede identificar una similitud entre la función y la importancia cronotópica a la función de las líneas rizomáticas al desterritorializarse y reterritorializarse como un ente independiente sin poder deslindarse de su origen. En este caso, el tiempo es variable al igual que el espacio, pero indudablemente llegan a coincidir. La forma con la que se presenta el tiempo en *La luna siempre será un amor difícil* (1994) y en *Aparta de mí este cáliz* (2008) permite emplear la “inversión histórica” donde “the future is here portrayed as something out of the past” (Bakhtin 147). Además de que no es un tiempo homogeneizado, sino que de cierta forma siempre está fragmentado y se percibe como un tiempo vacío (147). Este tiempo coincide con una realidad simultánea entre el presente, el pasado y el futuro en cierto momento. No obstante, “the future is perceived

as the end of everything that exists” (148) en la realidad de los personajes, en el cual el protagonista permanece estático ante su inminente presente. Pero, en ciertos momentos, al sentirse presionado a cambiar por su entorno, sale a buscar la realización total y aceptar la realidad. Durante este proceso, se inicia el cambio, lo cual no significa necesariamente que lo logre y, por lo tanto, puede quedar en un limbo o en el limen. El personaje, “recognize[s] fixed points in space and time of structural classification” (Wright 3) al propiciarse un cambio que se inicia con una fase de transición identificada por Arnold van Gennep como un “rito iniciático” (94) para salir del estado de enajenación y realidad virtual en la que se encuentra para reencontrarse y redescubrirse.

Por otro lado, el concepto cultivado por Arnold van Gennep, “liminal phase”, lo aplicó Víctor Turner a espacios sociales que están asociados a características ambiguas. Dicha ambigüedad está conformada por “a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions” (Turner 95). Por su parte, van Gennep define a estos espacios sociales como: “una especie de casa dividida en habitaciones y pasillos de paredes tanto menos espesas y con puertas de comunicación tanto más amplias y menos cerradas” (45). La frontera es una comunidad y un espacio de transición, representa el ir y venir de un país a otro y experimentar este proceso que produce la amalgama cultural que caracteriza las ciudades y pueblos fronterizos. Es decir, la frontera es un lugar que contiene diversidad y variedad de símbolos socioculturales, los cuales en suma forman el espacio denominado zona fronteriza. Adicionalmente, van Gennep refiere que esta fase denominada liminal se asemeja a un rito de pasaje. Turner agrega que, “[it] accompanies every change of place, state, social position, and age” (94). El cruzar la frontera se asemeja a un rito de pasaje porque

requiere una transición de la que surge un cambio, que a su vez crea lazos con un espacio o el otro, proceso similar experimentado por las raíces del rizoma. El transitar en la frontera conlleva “an encounter of traditions, which is a thick unpredictable zone of contact— more *borderland* than *border line*” (Wright 2). El espacio liminal es el resultado de dicho encuentro. La frontera de México con Estados Unidos forma un espacio liminal en la inmediación del margen territorial entre ambos países, y para que este se produzca requiere de ambos países.

De acuerdo al Diccionario Oxford en línea, “liminal” se define así:

“Characterized by being on a boundary or threshold, being transitional or intermediate between two states, situations, etc.” (“liminal”). En relación con la antropología, en el mismo diccionario Oxford, la definición se expande a: “Of or relating to a transitional or intermediate state between culturally defined stages of a person's life, as marked by a ritual or rite of passage”. El inicio de un proceso, como el rito de pasaje identificado por van Gennep, se apegaba a estados psicológicos por los cuales pasan los neófitos durante la iniciación. Además, en este rito influye el entorno en el cual se desarrolla y lleva a cabo el rito iniciático. Para esto, van Gennep identificó tres etapas fundamentales para llevar a cabo el proceso liminal: “separación, purificación o margen y agregación” (37).

Etapas que posteriormente fueron retomadas por Víctor Turner. Estas etapas se definen de la siguiente manera: durante la separación, el novicio es apartado del entorno conocido, de todo aquello que le brinda un estado de seguridad emocional. Al ser retirado de lo conocido entra en lo desconocido, y la experiencia se vuelve un proceso ambiguo, debido a que el individuo permanece en un limbo emocional causado por dicha separación. Como resultado de lo anterior, el sujeto se marginaliza, es decir, se

enajena de su ambiente y entra en la etapa de ensimismamiento o marginalización. En esta etapa, el sujeto está en medio de aquello que le es familiar y lo que desconoce: está en una etapa liminal puesto que no forma parte de ningún grupo, está en proceso de transición hacia la tercera fase, la de agregación. Al agregarse, se complete el rito y, se supone que “the subject has crossed the threshold into a new fixed, stabilized state” (Wright 1). Turner identifica a las personas liminales como sujetos necesariamente ambiguos (95) debido a que “these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space” (95). Las personas, en este caso, los personajes liminales, se encuentran en medio o *betwixt* debido a que ellos “are neither here nor there” (95). De igual forma, esta condición de intermediación social es asignada de acuerdo a los símbolos sociales preestablecidos como leyes, costumbres, convenciones sociales y ceremoniales tanto religiosas como culturales (Turner 95). Por lo tanto, la persona liminal permanece ligada a los símbolos rituales antes mencionados mientras pasa de un estado a otro cumpliendo y experimentando diversas características de personalidad como la humildad y la pasividad. Al mismo tiempo, se adaptan a las nuevas circunstancias sociales, es decir, entretanto terminan el proceso del rito de pasaje. En consecuencia, durante la etapa liminal, el iniciado se prepara y desarrolla física y emocionalmente para enfrentar la nueva etapa de “aggregation” (Turner 94) y así anexarse a la nueva comunidad o sociedad. Pero, ahora lo hace desde una posición y perspectiva distinta a la que tenía.

Por otra parte, Allison Wright menciona que el “[f]olklore and popular culture have allowed many different manifestations of liminal beings as representations of ambiguous identities” (2). De lo anterior, podemos entender que el aspecto liminal

aplica mayormente a los individuos que forman parte de una sociedad o comunidad y que enfrentan una transición debido a las distintas mezclas culturales que experimentan en determinado espacio. El proceso por el cual transcurre el cambio los coloca en un estado psicológico liminal. Entonces, el concepto de liminalidad refiere con mayor exactitud a la psique de las personas y a la forma en la que éstas son moldeadas para cumplir con las expectativas de la comunidad o sociedad a la cual se han de integrar. Turner explica que el aspecto liminal “implies that the high could not be high unless the low existed, and he who is high must experience what it is like to be low” (97). Es evidente que la comunidad liminal trabaja en función de la psicología de los miembros. En otras palabras, desde la psicología, tomamos el concepto “subliminal”, definido por la Real Academia Española como algo “que está por debajo del umbral de la conciencia” (“subliminal”). En contra parte, también en psicología, se identifica lo “supraliminal” como algo que se encuentra por encima de la conciencia (“supraminal”). Por consecuencia, la conciencia liminal se ubica en medio de estos dos términos e influye en la conducta de los individuos. De forma simultánea, la conciencia liminal requiere el experimentar las tres frases identificadas por Turner para poder completar y pasar dicha etapa liminal. Aparte, durante estas tres etapas, el individuo debe experimentar una especie de “*tabula rasa*, a blank slate” (Turner 103; énfasis original) a fin de que pueda completar de forma satisfactoria el rito de pasaje. En las novelas de Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil* y *Aparta de mí este cáliz*, los personajes atraviesan por las etapas referidas por Turner y así se identifican como personajes liminales en proceso de transición. De forma ambigua a los personajes, el

espacio del cual surgen las historias, la frontera, incluso se encuentra en transformación y definición. Por lo tanto, los personajes y el espacio son elementos liminales.

Las comunidades liminales identificadas por Turner poseen diversas características que se agrupan en comparación a las de un sistema establecido y plenamente identificado anteriormente por el antropólogo Claude Lévi-Strauss. Por ejemplo, menciona Turner que, en una comunidad no liminal se describe una condición parcial mientras que en una comunidad liminal existe una transición total, entre otras (106). Continúa Turner explicando que las sociedades liminales poseen ciertas cualidades que se definen mediante la cultura, producto de la transición, lo que las mantiene “betwixt and between” (107). Entre ellas destacan las que “(1) fall in the interstices of social structure, and, (2) are on its margins” (125). La cultura se vuelve un elemento fundamental de un espacio liminal. Al estudiar la frontera es común describir e identificar una cultura fronteriza, producto de la relación e intercambio cultural en ambos lados de la frontera o en el margen de un territorio. Es fácil deducir que, si Crosthwaite es un escritor cuya obra se enfoca fundamentalmente en la frontera; toda su producción gira en torno a este espacio. No obstante, el enfoque liminal no se basa realmente en el espacio sino en el contenido de las narraciones y los personajes. Algunas de las obras están previstas de elementos en las cuales la frontera se identifica como un espacio liminal y son aquellas en las que la frontera se presenta como un personaje más, como un elemento indispensable en la narración, como es el caso del relato corto *Marcela y el Rey al fin juntos*. En esta la narración, la frontera enmarca la relación de los personajes, quienes, a su vez, experimentan cada una de las fases descritas por Turner. Pero, el aspecto liminal se enfatiza, como se verá en el análisis, al

momento en que los personajes siguen su rumbo, y el nivel de conciencia de la situación en su entorno no se aclara si es percibido o no. El final del relato queda a diversas interpretaciones. Por lo tanto, esta narración es una narración liminal que queda en el limen, es decir, en el umbral de una conclusión.

En conjunto, las narraciones son una especie de relatos liminales, debido a su estructura y contenido, en donde el valor del espacio recae en su influencia en los personajes. El espacio es el medio del cual surgen, el vehículo inspirador para Crosthwaite. La frontera es un espacio liminal, es una zona dinámica que ofrece la oportunidad de una experiencia cultural como resultado de la constante interacción cultural. El producto trascendental de este dinamismo en el área es la denominada cultura fronteriza que indudablemente conlleva la idea de movimiento y evolución ya sea física o psicológica para quienes la habitan. No se puede dejar de lado la importancia del espacio debido a que la historia necesita de estos elementos—espacio y tiempo—para poder desarrollarse. Bakhtin menciona que el espacio está estrechamente ligado al tiempo (99) y a la narración en su totalidad y no es sencillo separarlos. Como consecuencia, el espacio sigue siendo un elemento fundamental en todo relato.

Al analizar la frontera como espacio geopolítico en el cual hay una interacción cultural, resulta fácil pensar en la frontera como un lugar ensimismado porque no es ni Tijuana ni San Diego, sino la frontera. Entonces, se pregunta, ¿cómo definir la frontera? ¿de qué manera se describe este espacio? Diversos teóricos especializados en estudios fronterizos la definen e identifican como un espacio híbrido, como un espacio que resulta de la combinación tanto cultural como sociopolítica del área, la cual se ha ido matizando con los emigrados a estas regiones. Sin embargo, si leemos al dedillo la

definición formal de hibridez proveída por la Real Academia Española, encontramos: “Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza” (“híbrido”). Al desglosar esta definición podemos argüir que hay muchos elementos en común, y no distintos, en la frontera: es un espacio geopolítico que marca la línea divisoria entre dos países que están formados de personas, flora, fauna, cultura, gobierno, etc. No obstante, resulta complicado razonar la parte que refiere a la “distinta naturaleza” *per se* de la definición puesto que el término “naturaleza” está más dirigido a aspectos de origen biológico. Por consecuencia, es posible y más factible referirse a una cultura heterogénea. La cultura que surge de la composición de un todo de partes de distinta naturaleza “(heterogéneo)”. En la hibridación influyen la inmigración y la transculturación. Es posible argumentar que la cultura hegemónica se sobrepone a la cultura que lleva por ejemplo un mexicano que emigra hacia New York. Sin embargo, en la heterogeneidad, no hay una transposición, sino que ambas culturas convergen y se desarrollan de manera simultánea en un mismo espacio, se representan en un mismo individuo. En una cultura heterogénea, los rasgos distintivos de una cultura se mantienen y se crea algo *multiverso* y dinámico. Por esta razón, considero que el concepto de hibridez no aplica a la obra de Luis Humberto Crosthwaite debido a que en su obra hay diversidad y pluralidad, pero no crea una frontera híbrida porque el origen está en este espacio fronterizo. La raíz de su literatura está en la frontera y se expande hacia otros espacios literarios, como el rizoma expuesto por Deleuze y Guattari. La creación literaria de Crosthwaite al expandirse hacia otras vertientes o, como se mencionó con anterioridad, ramificaciones rizomáticas, da como resultado la creación de su propia frontera, en la cual, posiblemente, pueden convivir diversos aspectos tanto

de la cultura estadounidense como la mexicana. El autor se apropia del espacio conocido (Tijuana-San Diego) para recrearlo mediante sus relatos y de este modo dar vida a la frontera de Crosthwaite.

La interacción cultural en la frontera da como resultado la creación de algo nuevo que se forma a partir de la combinación de múltiples elementos. El teórico Homi Bhabha refiere que “la obra fronteriza de la cultura exige un encuentro con 'lo nuevo' que no es parte del *continuum* de pasado y presente, [es] un acto insurgente de traducción cultural” (24). Hay entonces la creación de algo que no es el pasado ni el presente, sino que es algo en medio de lo que ya existe, tal como lo mencionó Víctor Turner, “en medio”, algo liminal que no pertenece a lo conocido. La frontera es un espacio liminal, este espacio lo identifica Bhabha como un “tercer espacio” en el cual se “provee el terreno para elaborar estrategias de identidad (selfhood) (singular comunitaria) que inician nuevos signos de identidad” (18). Entonces, ¿de qué manera funciona el tercer espacio? ¿Cómo se define? Y más importante aún, “¿cómo se forman sujetos “entre-medio”, o en el exceso de, la suma de las “partes” de la diferencia?” (18). Continuando las ideas de Bhabha, el concepto de hibridez no se apega a los terceros espacios porque no está agenciado a todos los procesos sociales de negociación de las diferencias y similitudes culturales, el mismo teórico explica que “los híbridos culturales emergen en momentos de transformación histórica” (19), movimientos que surgen principalmente de las minorías. La heterogeneidad busca la creación de algo nuevo que provea la trascendencia cultural de manera uniforme. La retórica de Crosthwaite, apela por la convivencia cultural de elementos propios de ambos lados de la frontera. La relación de la literatura con la teoría nos permite buscar en ella

respuestas a las diversas interrogantes que surgen al analizar el discurso retórico. En este caso, se refiere al discurso literario de Crosthwaite y sus historias sobre la frontera. Si nos ponemos a discernir, quizás podremos encontrar en todo lo que nos rodea algo que tiene un “en medio”. No obstante, no es simplemente buscar darle un significado ni rebuscar algo que quizás para muchos es incuestionable, la frontera *per se*. La cultura fronteriza es “algo” formado a partir de la interacción de elementos que al unificarse lo crean. Por lo tanto, esta creación proviene de un espacio discursivo que no está delimitado por la división territorial que existe en ella, ni por una teoría. Al contrario, surge algo nuevo, desligado al pasado y al presente pero que permanece dinámico hacia el futuro. Y, que puede identificarse como un tercer elemento propio de la frontera.

El límite fronterizo exige una negociación de culturas y de identidades. Se crea entonces un tipo de *performance* fronterizo el cual puede ligarse estrechamente al problema identitario que se le ha adjudicado a toda América Latina, dando como resultado la producción de algo nuevo. En este caso, un tercero, empleando el término de Bhabha, un tercer espacio que se define como el espacio de la enunciación ambivalente en el cual la cultura se refleja como un nuevo código integrado que le otorga sentido de identidad (58). Para Rodríguez Ortiz, “[l]as ciudades fronterizas son centros de opresión y de violencia, así como de liberación y de creatividad. Esta paradoja genera vacíos y rezagos, sobre todo legales, pero es gracias a estos vacíos que los artistas fronterizos conforman una geografía individual en la que va implícita la violencia hacia el otro” (La literatura de frontera). Por su parte, Turner identifica la ambigüedad como una característica de las comunidades liminales. Bhabha refiere que hay una ambivalencia cultural en la producción de este tercer espacio, por consecuencia,

es posible que exista un doble sentido, ambiguo y paradójico en ambos espacios: el mexicano y el estadounidense.

Otra forma de identificar la frontera podría ser como un espacio transnacional que interactúa de manera solidaria para poder crearse. Para ello se requeriría de un análisis étnico en el cual se trace la dinámica cultural y los procesos que se llevan a cabo tanto de manera social como psicológica, es decir, comportamientos y tendencias socio-culturales en los individuos que se convierten en sujetos del discurso fronterizo. Al hablar de una conciencia fronteriza es necesario establecer una ideología fronteriza, la cual se define precisamente mediante el lenguaje y “[it] can be perceived, identified, distinguished, and reproduced when necessary” (Sandoval 90). Esta conciencia ideológica establece patrones conductuales que contienen un significado social con el cual se conectan todos los aspectos culturales fronterizos. Es imposible dejar de lado la psique de quienes habitan en la frontera. Se requiere de una conciencia plena de que hay una cultura fronteriza, muy similar a la conciencia identificada como “U.S. third world feminism” de Chela Sandoval puesto que ambos tipos de conciencia se identifican mediante la literatura y es ésta la encargada de “legitimate certain modes of culture, consciousness, and practice” (46). Es decir, en la literatura debe existir una conciencia narrativa, en este caso fronteriza, para dar voz a una cultura creada a partir de la yuxtaposición cultural México-Estados Unidos y por ende crear incluso su propio lenguaje en el cual, “this consciousness considers the appropriation of forms by power to be inevitable” (Sandoval 100). La relación del discurso en ambos márgenes “interpelan formas de identidad que, en razón de su continua implicación en otros sistemas simbólicos, son siempre 'incompletas' o abiertas a la traducción cultural”

(Bhabha 199). Dicho de otra manera, la cultura fronteriza va a estar ligada a una interpretación externa en la cual debe haber un sujeto dominante y un dominado, ya que no es posible vislumbrar una fusión armoniosa en ambos lados de la frontera. Tanto Bhabha como Sandoval apuntan que este tercer espacio es creado a partir de la diferencia que existe en ambos, diferencia que prevalece y que se vuelve una barrera para la homogeneización, entonces se busca en ambos lados que prevalezca la hegemonía política de uno sobre el otro.

Por otra parte, no es posible evadir el lado norte de la frontera, la cultura estadounidense, en donde, a diferencia de la frontera de México, existe un grupo plenamente identificado y que ha llevado su propia lucha para crearse un lugar dentro de la cultura popular hegemónica. Hablamos de los chicanos o “Aztecas del norte” (Anzaldúa 23), un grupo que busca mediante la literatura crear una consciencia chicana, una identidad chicana que se desenvuelve y vive en el territorio estadounidense. A pesar de la existencia de movimientos sociopolíticos en otras regiones de la frontera, el movimiento chicano se inició en California con mayor fuerza. Al hablar sobre la cultura y analizar la literatura chicana se identifican elementos que la hacen única. Pero, a su vez comparte elementos con la cultura fronteriza mexicana. Aunque el chicanismo se ha expandido por todo Estados Unidos, políticamente, sus raíces californianas son irrefutables, y por ello forman parte del ente fronterizo. Así lo reafirma Emma Pérez al referirse a la constante dicotomía que enfrentan los chicanos de reconocerse a sí mismos como parte de un grupo, “Chicano/a identity is forced beyond its borders...in which the Mexican immigrant experience can parallel transnational, third world diasporas; in which social history derives its appeal from its multicultural imperative...” (14).

Finalmente, los chicanos recaen en las mismas dicotomías, las mismas condiciones políticas, culturales y sociales dando como resultado el espacio fronterizo del discurso y que es delineado de forma muy similar tanto de un lado como del otro creando una multi-relación intrínseca. Al igual que el cronotopo, se forma de la relación espacio y tiempo y no puede existir el uno sin el otro, pero puede desenvolverse individualmente y coincidir en algún punto.

En la frontera se unen todos los alrededores formando un tercer espacio heterogéneo, en el cual, como se mencionó con anterioridad, las culturas conviven de forma dinámica y dan paso a la creación de algo múltiple. Tal espacio se vuelve visible de muchas maneras, y en este caso la literatura se encarga de proveerla de visibilidad. Además, la literatura lleva consigo una voz literaria que expresa el sentir fronterizo, la voz del tercer sujeto que confluye en el espacio creado en medio del diálogo e intercambio lingüístico entre México y Estados Unidos.

La mezcla cultural que sucede en determinado lugar conlleva a la creación de algo nuevo. En el espacio fronterizo, “the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture” (Anzaldúa 25). La cultura fronteriza surge en el tercer espacio,

[t]ercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que constituye las condiciones discursivas de la enunciación que aseguran el sentido y los símbolos de la cultura no tienen una unidad o fijeza primordiales; que aún los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer. (Bhabha 58)

El argumento literario en la literatura fronteriza crea, consciente o inconscientemente, al mismo tiempo, un compromiso con la obra literaria misma y con el espacio que se está representando. Lo mismo sucede en la literatura chicana donde la voz poética, el sujeto enunciativo de la narración, y el mismo autor generan una tercera voz a través de la cual transmiten el sentido de los elementos narratológicos en la obra. Además, si hablamos de una dialéctica fronteriza, se debe pensar con profundidad sobre la identidad que se crea en el discurso, por más lacónico que éste sea, y lo que implicará un análisis hacia el texto buscando con profundidad la perspectiva pormenorizada. Al realizar un estudio sobre la voz enunciativa, no debemos asumir que el autor siempre está tratando “de decir algo”, es decir, hacer asunciones sobre lo que se interpreta en la lectura. Por ejemplo, el movimiento chicano tiene su origen en la búsqueda de una identidad dentro de una comunidad hegemoníicamente establecida, mediante una lucha que conlleva conciencia y movimiento social. La cultura fronteriza no ha buscado establecerse mediante movimientos, sino que su ideología se ha establecido con el tiempo, silenciosamente a través de la música, la literatura, las artes, el lenguaje, etc. Dentro de su propia lucha simbólica y real han logrado conjuntar en ese tercer espacio los apogemas de ambos lados. Sin embargo, se debe enfatizar que el lenguaje ha sido un elemento muy destacado y notorio tanto en la literatura chicana como en la literatura fronteriza. La mezcla del inglés con el español, lo que se ha denominado como “*spanglish*” resalta en los textos de ambos lados de la línea fronteriza. No obstante, los relatos narran historias donde resaltan las características de cada tipo de literatura. Para los chicanos es, mayormente, la búsqueda de una identidad indígena enraizada en la

mexicanidad⁶ y la idea de inmigración. Para los fronterizos es la experiencia de vivir, sentir y recrear el espacio geográfico que une y divide a dos países distintos.

Como resultado de todas las teorías expuestas durante el desarrollo de este capítulo, podemos aproximarnos a la obra de Crosthwaite de una manera más exacta. En el segundo capítulo examinaremos *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las calles de su llanto* (1990), *No quiero escribir no quiero* (1993) e *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) con la teoría de Deleuze y Guattari para ver la manera en la cual las narraciones se desarrollan hacia diversas variaciones temáticas sin alejarse de su raíz, la frontera. El tercer capítulo se aprovechará de *La luna siempre será un amor difícil* (1994) y *Aparta de mi este cáliz* (2010), y la primera colección de cuentos: *Marcela y el Rey al fin juntos* (1998) para analizar el concepto de liminalidad a través del cual se busca establecer que la obra del escritor Tijuanaense es una obra que no cesa de reproducirse –como el rizoma– en su propio entorno. A la vez se enfatiza la psique cultural que predomina en el área: una cultura fronteriza que se desarrolla *in betwixt* de otras dos culturas. El tercer espacio se enfoca principalmente en el espacio narrativo y nos da una manera de examinar el espacio físico, Tijuana, dentro de *El gran preténder* (1992) y *Estrella de la calle sexta* (2000) en el cuarto capítulo. El espacio es el elemento esencial de las narraciones. El enfoque recae mayormente en este espacio representativo en el cual se desenvuelven los personajes de Crosthwaite. El espacio es el leitmotivo de los relatos. Al analizar con detenimiento estas obras de Crosthwaite es

⁶ De acuerdo con Robert Rodríguez, los chicanos buscaban cambiar los estereotipos a los cuales eran objetos de discriminación. Como consecuencia, decidieron “to find a past unmarred by the conquest” (citado en García 44).

posible entender cómo surge este tercer espacio y su imponente influencia en la retórica del autor.

La óptica teórica que se emplea para analizar la obra de Luis Humberto Crosthwaite es la misma con la que se puede analizar la literatura chicana, la francesa, la senegalesa, la inglesa, etc. La diferencia principal estriba en función práctica de la teoría con la obra, no al revés. Dicho de otro modo, la teoría no va a dirigir el rumbo de la literatura sino en cambio, la literatura influye y determina el rumbo que se va a tomar en la teoría. Y, en otras ocasiones, la literatura es también la teoría, como en el caso de Gloria Anzaldúa. La literatura fronteriza ha mantenido su esencia y origen, o más bien, su raíz rizomática sin apegarse a la teoría. En contraste, la teoría va surgiendo y buscando la forma de adecuarse a ella. La frontera de Crosthwaite está representada mediante personajes, símbolos, temas, fantasías, realidades, irrealidades, metaficción y muchos otros elementos que se encuadran en un contexto teórico por lo que la frontera sirve como el centro unificador, todos y cada uno de los elementos de interacción fronteriza en ambos lados. Este centro se forma en el intersticio de la frontera dando como resultado algo que es, pero que no es, ni mexicano ni estadounidense. En conjunto, el rizoma, el cronotopo, la liminalidad y el tercer espacio son conceptos que ayudan a entender de qué manera la obra del autor tijuanense se opone a la crítica establecida. Sin embargo, la obra de Crosthwaite también crea otra forma de escritura que da pie a la teoría fronteriza. Mediante su obra literaria, Crosthwaite muestra una amalgama temática que se expande hacia diversas vertientes y no es solo una obra enfrascada en la frontera. En las narraciones, la psicología de los personajes denota la influencia del espacio en el cual se desenvuelven. Además, el autor recrea, muy a su

estilo, la experiencia de ser fronterizo, el vivir y sentir la frontera como parte de él mismo, tanto que a través de sus relatos crea y da vida a la frontera.

Capítulo II

Escritos pluritemáticos de un autor monotemático.

“Todos somos la misma frontera.
Pero la mía es la madre de todas ellas”
(Crosthwaite, *Instrucciones...* 194).

Luis Humberto Crosthwaite es catalogado como un escritor monotemático porque su obra gira alrededor del mismo entorno: la frontera Tijuana-San Diego. También se le ha referido como un escritor soso y aburrido, y el propio autor lo reafirma y reconoce al final del rito penitencial en su relato “Misa Fronteriza”: “Confieso ante ustedes que mi religión es la frontera. Monotemático, me dicen. Aburro y divierto a quienes me escuchan” (*Instrucciones para cruzar la frontera* 162).

Crosthwaite está plenamente consciente de la categorización crítica a la que ha sido objeto. Pero, si se analiza la clasificación monotemática bajo la lente rizomática, se entiende cómo un tema aparentemente singular—en este caso la frontera—se puede expandir y esparcir a temas distintos, pero a la vez, relacionados. El crítico literario Francisco Lomelí señala que muchos teóricos se refieren a la frontera entre México y Estados Unidos como un lugar desterritorializado (135), y ese mismo espacio fronterizo logra reterritorializarse a sí mismo al traspasar límites y permanecer en constante movimiento, creando líneas donde logran coincidir y existir las culturas que ahí concurren. Si parafraseamos la definición del rizoma de Deleuze y Guattari, mencionada en la introducción, nos acordamos que es un sistema de líneas—temáticas—que convergen y se remiten a un sin fin de direcciones, pero la importancia recae siempre en la raíz. Asimismo, los teóricos afirman que no es posible codificar a un

rizoma, sino que él mismo se define desde el afuera (14) por medio de las diversas conexiones, multiplicidades, rupturas y trazos que se derivan del rizoma mismo. Al disectar la obra, supuestamente monotemática, de Crosthwaite, es posible identificar diversidades temáticas que tratan asuntos múltiples relacionados (o no) con el espacio fronterizo desde el cual se narra. También, la producción literaria descrita por Deleuze y Guattari no posee una estructura formal *per se*, sino que “cambia de naturaleza” (14) al experimentar cada uno de los seis principios identificados en el capítulo uno: 1. Principio de conexión, 2. Principio de heterogeneidad, 3. Principio de multiplicidad, 4. Principio de ruptura asignificante, 5. Principio de cartografía y, finalmente, el sexto principio de calcomanía (Deleuze y Guattari 13-17). Así, se puede constatar que la obra forma un “rizoma fronterizo” cuyos tubérculos se remiten a un sin fin de temas. Para mostrar cómo aparece este rizoma fronterizo en la obra de Crosthwaite, en este capítulo se van a analizar varias narraciones contenidas en tres colecciones de relatos cortos a través de la lente rizomática: *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las calles de su llanto* (1990), *No quiero escribir no quiero* (1993) e *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002). En este caso son relatos cortos que pueden unirse o no a otros relatos dentro de la misma colección.

Retomando algunas ideas mencionadas anteriormente, el tema fronterizo es sin lugar a dudas un tema polémico. Si se considera solamente el tema tanto de la inmigración como la emigración (desde el punto de vista estadounidense) o la migración (del lado mexicano), y los tópicos que estos fenómenos sociales conllevan, la frontera es una zona cambiante, “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o

hacia un fin exterior” (Deleuze y Guattari 26). La frontera se expande más allá de sus propios límites, como el rizoma, se desterritorializa. Sin embargo, no deja de ser la frontera. No deja de “vibrar” impetuosamente en su propio desarrollo, sin llegar a otro lado. Simplemente, regresa a la frontera misma, es decir, se reterritorializa. Así se explica en los estudios fronterizos donde se “exige un alto rigor intelectual para poder abarcar sus múltiples complejidades” (Lomelí 130) entre las cuales se incluyen la cultura, política, economía, lenguaje y psicología, por nombrar algunas. La experiencia fronteriza implica “la comprensión de lo propio y conforma vínculos con lo que se encuentra más allá de sus límites” (Valenzuela Arce 127). La experiencia de vivir y ser parte de esta frontera se asemeja al proceso que experimenta un rizoma, puede “conecta[rse] cualquier punto con otro punto cualquiera” (Deleuze y Guattari 24), es decir, formar lazos hacia afuera de su entorno y con ello se revelan nuevos aspectos culturales, “formas inéditas de experiencias” (Valenzuela Arce 128) que se identifican como parte de la cultura fronteriza. Si bien en la literatura fronteriza la temática va a ser la misma y va a estar supeditada al contexto fronterizo, su originalidad radica en la narración *per se* y la progresión de los personajes típicos de la frontera. No obstante, es innegable que al tratar los temas sociales, éstos aluden a nuevas formas de producción sociocultural.

Históricamente, en la literatura fronteriza se puede apreciar esta progresión sociocultural desde *Peregrinos de Aztlán* (1974) de Miguel Méndez y la imagen mítica de Aztlán, situada en la época de los sesenta y en pleno apogeo de los movimientos chicanos con tintes trágicos, hasta lo más moderno e inverosímil como lo son algunas narraciones de la obra literaria de Crosthwaite, quien recrea la frontera actual. Por eso,

la frontera sigue siendo creada, a su vez que la línea territorial estática no cambia. La frontera se va moldeando conforme avanzan los diversos fenómenos que la integran y la convierten, en este caso, en la frontera que el autor nos narra y dibuja en su obra. Sin embargo, las narraciones pueden o no apegarse a la realidad. Los personajes fronterizos representan cada vez con mayor verosimilitud la realidad del área en el siglo XXI. La frontera se vuelve el “límite que es inicio y final, ruptura y continuidad, hasta aquí y va más allá” (Valenzuela Arce 148). La frontera se convierte en la raíz del rizoma y está conformada por todos y cada uno de los aspectos que la integran. En este caso, en la obra de Crosthwaite son las historias, los temas, los personajes, la estructura formal, el género e incluso el mismo escritor/narrador, partes que se identifican como multiplicidades rizomáticas y muestran que en realidad las narraciones de Crosthwaite no son monotemáticas sino infinitas y diversas. Por ende, detrás de la fachada de una obra monotemática, la obra es ambigua, y no es posible encasillarla dentro de un solo tema. Sin embargo, forma parte del género literario identificado como literatura fronteriza, cuya raíz se enfoca en el espacio del cual se crea y las “raicillas” se desarrollan hacia otras direcciones temáticas, lo que conlleva a la escritura a experimentar con ello las fases de desterritorialización y reterritorialización, procesos que son parte de todo espécimen rizomático.

Al desglosar la obra de Crosthwaite se hace posible identificar y aplicar el concepto de rizoma porque se desterritorializa desde la estructura formal: estructura, lenguaje, tono, temas, etc.; y se reterritorializa al cumplir con cada uno de los seis principios que todo cuerpo rizomático debe llevar: conexión, heterogeneidad, ruptura, multiplicidad, cartografía y calcomanía. Estos principios se identifican claramente en

Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto, *No quiero escribir no quiero* e *Instrucciones para cruzar la frontera*. La colección de narraciones *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, publicada en 1990, es la primera obra para analizar. Conformada por ocho narraciones, las cuales son una muestra clara de que la escritura de Crosthwaite es rizomática. Los relatos que más se apegan al análisis rizomático son "Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto" y "Primero de noviembre en Oaxaca". Los seis principios rizomáticos establecidos por Deleuze y Guattari y explicados anteriormente, aparecen para precisar la forma en la que funciona el rizoma en esta colección. En general, todas las narraciones en esta compilación de cuentos son rizomáticas y tratan distintos tópicos sin alejarse de su contexto fronterizo, situación que se hace evidente en el título de cada una de ellas.

El narrador se presenta como un ente desterritorializado que trasgrede la frontera física y “se manifiesta en los territorios de la conciencia...como una barrera” (Peláez, 127) que necesita ser traspasada. Tal situación se comprueba en la narración titulada “Primero de noviembre en Oaxaca” (*Mujeres* 23) que es la sexta narración de la colección y, en la cual es posible identificar el rizoma desde diversos ángulos. Aquí se narra la historia de un norteco que está en una cantina en Oaxaca y se siente señalado por los lugareños mientras divaga en sus pensamientos al recordar a su amada. De forma inesperada, al calor de las copas y con los acordes musicales de Cuco Sánchez en el fondo, logra asirse a los pobladores y brindar por su amada. Primero, sitúa la narración en Huajuapán de León, Oaxaca. Sentado en una cantina, describe cómo se siente desterritorializado ante la mirada absorta de los que ahí habitan, “aquí los

parroquianos me miran mal. No les gusta la gente del norte porque no usamos sombrero” (*Mujeres* 23). El narrador, como una línea rizomática se ha expandido, ha cambiado de lugar de residencia, pero sigue ligado a su raíz: la frontera:

Hoy es el primero de noviembre y me entristece que San Ruffo⁷ esté tomando posesión como gobernador de Baja California, no porque me interesen esos rollos de la política sino porque ahí estás tú, Marisela, edecán de piernas largas y vestido corto, pasando el día sentando a diputados y a empresarios. (*Mujeres* 23)

Es evidente la nostalgia con la cual el narrador recuerda lo que está sucediendo en su estado natal, puesto que la situación le somete en una fase de compunción. Además, toma una posición heurística al tratar de adivinar lo que va a sucederle a Marisela, la causante de su pesadumbre, a lo que suplica:

San Ruffo, concédeme la gracia de cuidarla y no permitir que esos cabrones guaruras presidenciales se la lleven a pistear y luego a cenar a un hotel, porque ya entrada en copas, San Ruffo, mi Marisela, la hermosa, le suelta el vestido al que sea, y eso me apena, me jode, deveras. (*Mujeres* 24)

Lejos de su tierra, el narrador busca reterritorializarse mediante sus pensamientos: “Por favor, San Ruffo, cuida mucho a Marisela, que si estuviera conmigo mis manos no soltarían su cintura” (*Mujeres* 24). El deseo inherente de estar ahí, cual caballero,

⁷ Ernesto Ruffo fungió como gobernador del estado de 1989 a 1995.

protegiendo a su amada, le hace desear regresar a sus raíces, buscar conectarse mediante una dimensión no espacial sino mental, atravesando todo el territorio para trasladarse a la frontera. De este modo cumple con el primer principio rizomático de conexión. Al respecto, Lomelí explica que “la frontera como condición innata implica [estar] ‘borderless’ o carente de fronteras” (136) como un estado mental que sirve o ayuda a la renovación; en este caso, a reterritorializarse mediante el pensamiento.

El pensamiento y el deseo representan la oportunidad de reterritorializarse puesto que en él no hay límites territoriales, nada está separado, sino que puede “confluir y amoldarse, integrarse y a veces armonizarse en una entidad distinta y aparte” (Lomelí 133) logrando interiorizar su entorno y trasladarse. La frontera se vuelve un “espacio trascendental de encuentros y desencuentros” (Peláez 119) mentales y físicos. Siguiendo a Peláez, se establece una unión íntima con perfil existencial de los individuos fronterizos (119) por el hecho de no encontrarse físicamente en Tijuana, pero se reencuentra íntimamente a través de su inconsciente; donde la memoria y el recuerdo juegan un papel fundamental al momento de hilar los pensamientos en ésta y otras narraciones analizadas más adelante. Deleuze y Guattari identifican el papel de la memoria corta como un tipo de rizoma que no se somete a leyes estrictas, sino que está formada de la discontinuidad de pensamientos (21). Entonces, el flujo del pensamiento es intercalado con la realidad inmediata del narrador. Por otra parte, la memoria larga o centralizada es la encargada de “conectar” (y así se establece el primer principio rizomático de conexión), calcar, reproducir y mantener los lazos con lo familiar, lo conocido, la que “está actuando a distancia, a contratiempo ‘intempestivamente”” (Deleuze y Guattari 21). Los recuerdos en nuestro narrador surgen de forma repentina e

inesperada, como el rizoma desterritorializado que se va reterritorializando, o conectándose de nuevo, en este caso, gracias a la memoria que lo lleva a Tijuana.

El narrador se siente como un ente ajeno a Oaxaca, lo expresa repetidamente, “Hoy es primero de noviembre y por acá todos piensan que soy gabacho porque no traigo sombrero” (*Mujeres* 24). No puede deslindarse de su raíz, y se reafirma a sí mismo como una ramificación rizomática: “La gente de Huajuapán, al menos los que están aquí, toman aguardiente y llevan un machete al cinto. Se quedan mirándome como si nunca hubieran visto a un tijuanero grandote, cuatrojos, malquerido” (*Mujeres* 24). El narrador es un sujeto real e independiente, es parte de la multiplicidad de ramificaciones que, de acuerdo con la definición de Deleuze y Guattari, “se define por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización” (14). Por lo anterior, se entiende que el “afuera” es su aspecto físico que contrasta con el de los oaxaqueños. El principio de ruptura se cumple cuando el narrador decide finalmente abandonar el lugar:

Me levanto de repente, intento largarme pero las piernas no funcionan y Marisela suena en mi cabeza como campanas en la madrugada, y voy al suelo durísimo...y todos los de Huajuapán se ríen, carcajada abierta norteco entristecido... (*Mujeres* 25)

Sin embargo, como parte del proceso de ruptura hay un principio de convergencia expresado hacia el final:

...se levantan y me ayudan a sentarme junto a ellos, caray, son buenos cuates, no cabe duda, y me cuentan historias tristes, historias de hambre y pobreza en Oaxaca, me invitan aguardiente, brindamos dos, tres veces,

y a su debido tiempo, en el momento justo, les hablo de ti, Marisela,
piernas y falda, edecán de mi tierra lejana, San Ruffito te acompañe. (25)

Es sencillo identificar diversos procesos rizomáticos en esta parte de la narración. Después de la ruptura (salir de imprevisto de la cantina para desconectarse de su entorno), surge una conexión con los lugareños como “eslabones semióticos de cualquier naturaleza [que] se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos...” (Deleuze y Guattari 13). En este caso, se “conecta” a través de las historias que él escucha. Sin embargo, no se convierte en un todo homogéneo sino que, debido a las circunstancias, establece relaciones de heterogeneidad al departir y brindar con los oaxaqueños. No obstante, como el rizoma, cumple con la finalidad de reproducirse de manera incesante mediante el inconsciente (Deleuze y Guattari 23) al recordar a Marisela; es como un calco, el sexto principio, en el cual la exploración instintiva de la memoria se sobrecodifica creando una extensión más del rizoma (17). El recuerdo, Marisela, es una reproducción del pensamiento que lo traslada y regresa a su raíz: Tijuana.

La última narración lleva el mismo título de la colección, *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por la calle de su llanto* (1990). Pero, el autor nos ofrece, además del título, una nota aclaratoria entre paréntesis debajo del título, “(fragmentos de la Sra. Robinson)” (*Mujeres* 29). La inclusión de paréntesis sirve para proveer de información aclaratoria o extra al lector. Sin embargo, el texto puede interpretarse de distintas maneras. Quizás el relato es un fragmento de otro relato titulado Señora Robinson, tal vez es el personaje hecho famoso por la película *The Graduate* dirigida por Mike Nichols con los actores Anne Bancroft y Dustin Hoffman o la canción popular

que la acompañó escrita por Art Garfunkel y Paul Simon. Posiblemente su intención sea la de introducir al personaje principal, la señora Robinson. También, narrar sobre la fragmentación del personaje podría ser el objetivo. Existen diversas opciones de expansión al igual que el rizoma. El texto es la historia de amor del narrador mexicano con una mujer norteamericana y la forma en la que esta relación influye en el pensamiento y la actitud del protagonista enamorado cada vez que cruza la frontera para ir a encontrarse con su amada. Esta situación representa, para el narrador, una forma de desterritorialización física al cruzar la frontera para ir en busca de su amante, y cuando regresa a su ciudad natal se reterritorializa. Por otro lado, hay también una reterritorialización metafórica, “Sra. Robinson: permítame desplegar mi Latinoamérica sobre sus *stars and stripes*, permítame sumergirla profundo en sus años dulces”. El narrador busca retomar metafóricamente mediante la Sra. Robinson el territorio que antes fuera de México: California y con ello reterritorializarse en ese espacio controversial, en ese espacio bifurcado. Describe el pensamiento del amante al encontrarse con la mujer rubia e intercambiar regalos: “Yo le regalo mi quinto piso del infonavit y le digo: dando y dando...” (*Mujeres* 34). También hace uso de frases triviales, “Ella me regala un suéter y me desea feliz navidad aunque apenas es septiembre. A la siguiente semana, no queriendo quedar atrás, le regalo una banderita y le deseo feliz día de las fiestas patrias” (*Mujeres* 34). Resulta posible considerar que, para Crosthwaite, esta temática amorosa le sirve de excusa para presentar la idiosincrasia de su obra, sus personajes y todo elemento que en conjunto giran alrededor del mismo espacio, la frontera Tijuana-San Diego. En la conclusión, el narrador se siente confundido: “¿Y qué si me quitaran el pasaporte? Esa tarjeta tonta que nos une y

nos separa, nos une... y nos separa” (*Mujeres* 32). Enfrenta una paradoja existencial causada por la constante preocupación de, como el rizoma, bifurcarse hacia otro país y el trámite que esta situación requiere: “¿Qué tal si esos tontos, guardianes, me quitaran el pasaporte?” (*Mujeres* 32). A través de los constantes cuestionamientos, aquí, Crosthwaite ofrece un atisbo de lo que sería su siguiente producción literaria: “Yo en realidad, soy un pobre iluso, perdedor de apuestas, loser en general. Qué sería de mí sin ropa y sin vecinos, sin escases y sin discos: lo único que tengo. Qué sería de mí” (*Mujeres* 34-35). Se hace patente que hay una crisis mediante las consistentes y diversas dudas a lo largo del relato, “¿Qué podría decirle con este inglés tan pobre, *my dear*, *dear Mrs. Robinson*? ¿Qué pensará usted de mí?” (*Mujeres* 32). Dilemas que se reafirmarán y evidenciarán con mayor claridad en *No quiero escribir no quiero* (1990).

En la segunda obra a analizar, *No quiero escribir no quiero*, el título del libro denota la crisis por la que pasa el autor al entrar en un estadio de confusión entre la creación literaria y un amor, situación que queda establecida en los inicios de la primera historia: “Es cierto: me rajo. He conocido a una doncella que no le gusta leer ni le importa si soy contador o plomero. Nunca leería mis cuentos aunque fueran para ella” (*No quiero* 13). El libro en cuestión está estructurado en siete partes, las cuales contienen narraciones como líneas de expansión narrativa. En general, la obra gira en torno a personajes femeninos; las historias narradas son anécdotas que de algún modo se conectan con alguna mujer. Tijuana se vuelve parte de las historias y el colofón es la carta formal de renuncia a seguir escribiendo. Para continuar con el análisis de la obra de Crosthwaite empleando el concepto de rizoma, se van a tomar cinco relatos de esta colección: “No quiero escribir no quiero” (13), “Blues presidenciales” (21), “Kilometro

38 ½” (47), “Por qué Tijuana es el centro del universo” (75) y, finalmente “Carta de renuncia” (85). Considerando la estructura formal del texto, se puede ver que la estructura misma es también un rizoma que se va desterritorializando hacia diversos rumbos: relatos cortos con diversos tipos de narradores, epístolas, anécdotas, mezclas lingüísticas, etc. El texto, como el rizoma, emigra hacia rumbos heterogéneos, hacia “otros estratos” (Deleuze y Guattari 11) sin alejarse del texto raíz. Al analizar un texto se establecen varios principios y cuestionamientos como la función y conexión con otros textos, así que “cuando se escribe, es importante saber con qué otra máquina literaria la máquina literaria puede ser conectada, y debe serlo para que funcione” (10). En el caso de *No quiero escribir no quiero*, es una multiplicidad rizomática de la literatura que se identifica como literatura de la frontera y que se conecta con el espectro literario desde su interior, es decir, desde su estructura. El texto es la raíz del rizoma que experimenta un tipo de desterritorialización formal en su estructura debido a que se bifurca a otros aspectos. Deleuze y Guattari mencionan que “un libro es una multiplicidad orientado hacia diversos estratos que son en su totalidad algo significativo” (10). Es algo similar a la “intertextualidad”, puesto que, en conjunto, en la obra se distingue una clara relación, no solo con otros textos o temas del mismo autor, sino también con personajes, lugares, frases, ideas y otros aspectos culturales.

Ahora surgen las preguntas: ¿Cómo definir las narraciones? ¿Es posible encasillarlas dentro de un género específico? ¿Es una colección de cuentos o no? La estructura narrativa, como el rizoma, no se apega en su totalidad a los parámetros conocidos en el cuento clásico. En una definición general, un cuento podría ser una narración breve con un solo hilo temático y un limitado número de personajes, pero el

cuento no es un género fácil de clasificar debido a las variaciones que hay de él. De acuerdo con Lauro Zavala, el cuento se divide en tres categorías: el cuento clásico, el cuento moderno y el cuento posmoderno (“Análisis del cuento”). Luis Leal identifica dentro de las nuevas tendencias literarias, al cuento de la frontera norte como una narración que contiene rasgos distintos debido a su contacto e influencia con la literatura estadounidense y la cuentística chicana (257). Además, Leal refiere algunas características generales a lo largo de su estudio: historias en las cuales los personajes y sus relaciones se desarrollan dentro del ambiente fronterizo (258), “temas que reflejan la cultura y los ambientes nortños, como su estilo y su variedad de estructuras” (259). También puntualiza que los relatos son mayormente memorias y referencias autobiográficas, y las estructuras son originales (260). Por su parte, Zavala clasifica una de las obras más conocidas y estudiadas de Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos* (1988) dentro de la sub-categoría “cuento irónico moderno” como parteaguas de la siguiente generación cuentística que es el cuento posmoderno. Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones y basándonos en los estudios de Zavala, una estructura cuentística básica y general a considerar incluiría: el narrador, los personajes, el lenguaje y el tono, espacio y tiempo. No es necesario establecer un contexto en la narración de un cuento. Lo que une a una narración cuentística es su estructura breve y acción única.

En lo que respecta al estilo en la obra de Crosthwaite, Rodríguez Ortiz señala que “[e]l gran acierto estilístico de Crosthwaite es el dominio irónico que se evidencia en el distanciamiento que establece entre la realidad y la ficción” (*Cultura e identidad* 86), postulado que ratifica la clasificación señalada por Zavala: cuento irónico moderno.

Además, Ignacio Sánchez Prado agrega que el lenguaje que emplea Crosthwaite es crucial puesto que “su trabajo incorpora diversos registros lingüísticos de Tijuana y que su experimentalismo renuncia a la simple recreación del habla regional” (46). En *No quiero escribir no quiero* (1993) hay veintisiete narraciones enfocadas en un solo tema: la acción de escribir. Hay una unidad general que es el título del libro, y el tono es diverso: melancólico, poético y se comprueba—con el mismo título—la sardonía que menciona Rodríguez Ortiz (86). Hay un solo narrador que en ocasiones funge como un narrador protagonista y en otras se vuelve narrador homodiegético o narrador omnisciente. Apodícticamente, hay un contexto detrás de las narraciones y es la frontera, en específico la de Tijuana-San Diego. Pero, este contexto no es obligatoriamente aludido en todas las historias, se sobreentiende que el lugar de la acción es Tijuana, salvo cuando el propio autor lo especifica como lo hizo en “Primero de noviembre en Oaxaca”, la narración analizada anteriormente. Además, hay un elemento repetitivo: el personaje femenino. La mujer es personaje, musa inspiradora de historias, provocadora de acciones y reacciones en otros personajes como riñas y disputas, ritos iniciáticos, y la amistad, entre otros. Edith Wharton refiere que en la literatura “cada tema debe necesariamente contener en sí mismo sus propias dimensiones, y una de las virtudes esenciales del escritor es discernir si el tema es apropiado para las proporciones de un cuento o novela” (*Teorías del cuento* 129). Crosthwaite escribe entorno a la ironía de su cuestionamiento: seguir escribiendo o no. En consecuencia, las dimensiones de la obra de Crosthwaite son las diversidades temáticas que el tema fronterizo abarca y que se presentan desde su perspectiva de escritor-narrador. De este modo se reafirma que Crosthwaite no es monotemático, sino

que adapta sus narraciones pluritemáticas a su entorno singular, la frontera, de la misma manera que un rizoma cuando sus bifurcaciones crecen creando concomitancias, rupturas y divisiones sin alejarse o separarse de sus raíces. Retomando la idea del rizoma aplicada en la literatura, Deleuze y Guattari declaran que “[e]scribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (11). Desde su perspectiva, “el libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza” (11). En consecuencia, el texto se convierte en una multiplicidad que incluye muchos géneros que se unen como piezas heterogéneas porque son creadas por más de un elemento. Al analizar *No quiero escribir no quiero*, se identifica el género cuentístico como base estructural evidente. No obstante, se observan otras vertientes como viñetas, pastiches, collages, etc. La obra misma traspasa la frontera estructural del cuento clásico, como un rizoma.

El relato titulado “Blues presidenciales” (*No quiero* 21) es una biografía. El narrador autodiegético, o en primera persona, narra su historia, la historia de Luis Humberto, un joven nacido en Tijuana y que, por razones del destino, tuvo que irse a radicar a Zacatecas. Mediante el relato, conocemos las aventuras y desventuras del personaje y sus experiencias disímiles. Cuando era niño cuidaba ovejas. Después, estuvo bajo el mando de un sacerdote. Ya de adulto se dedicó a estudiar leyes, leer libros de esoterismo, convertirse a la masonería, leer a filósofos como Hegel, cuando su intención inicial era convertirse en Presidente de la República, “–Quiero ser Presidente, quiero viajar, tener dinero” (*No quiero* 22). En todas estas formas de expansión, el narrador se desterritorializa hacia otros campos y su raíz sigue siendo su deseo de convertirse en presidente, tal como se lo había sugerido su tío durante la infancia, “–

Cuando seas grande, hijo, busca un trabajo que deje bastante dinero y te permita viajar: procura ser Presidente de la República” (21). Vemos entonces que el personaje busca la “posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad” (Deleuze y Guattari 14), siendo su objetivo principal el convertirse en presidente. El narrador se expande y multiplica al explorar diversas áreas, se desterritorializa. A pesar de ello, no logra su propósito y da un giro a su vida de ciento ochenta grados: “Publiqué un libro de cuentos” (*No quiero* 23). Este proceso de ruptura en su objetivo cumple con el cuarto principio establecido por Deleuze y Guattari, principio de ruptura significativa (15), luego que el objetivo, como el rizoma, puede romperse o ser interrumpido. La ruptura representa una interrupción temporal del objetivo para el protagonista. Así lo reafirma, “–Compréndanme: yo quiero ser presidente. Presidente. No deseo perder el tiempo en lecturas, presentaciones de libros o encuentros literarios” (*No quiero* 23). Pero, como el rizoma, “siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas [de] segmentariedad sobre las cuales se ha estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido y desterritorializado” (Deleuze y Guattari 15), es decir, no se aleja de su “objetivo-raíz”, para convertirse en presidente: “Mis consignas son legalizar el aborto, abolir la esclavitud empresarial, viajar por el mundo, escribir mis memorias y morir” (*No quiero* 23). A pesar de las diversas expansiones y desterritorializaciones, el personaje logra su propósito y se convierte en presidente, cumple con sus aspiraciones y agenda de reforma política. El personaje evoluciona, pero al igual que con el rizoma, “existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significativo” (Deleuze y Guattari 15). Significa que el narrador busca seguir una de las

líneas de fuga: “Extraño las lecturas extraño a mis amigos extraño el mambo, que rico mambo” (*No quiero* 24). El personaje ahora regresa a los dos principios postulados por Deleuze y Guattari, conexión y heterogeneidad (13), desde su posición de rizoma y busca converger nuevamente fuera de los límites mediante la escritura: “Ahora en Zacatecas, mis textos aparecen por primera vez en revistas y periódicos.... Voy a lecturas. Empecé a escribir una novela” (*No quiero* 24). De este modo, el narrador se reterritorializa en una experiencia vivida con anterioridad, expande su territorio pero desde una posición reterritorializada, reproducida nuevamente como una calcomanía: “Calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que se sobrecodifica de un eje o soporte” (Deleuze y Guattari 17). En conclusión, vuelve a lo mismo, retoma la escritura como forma de reproducción para después seguir escudriñando en la memoria sus recuerdos de juventud ligados al amor de Margarita: “Sus ojos resplandecen en mi memoria como ese último segundo en Playas de Tijuana cuando el sol se hunde en el mar. Nunca más la he vuelto a ver” (24). Con el flujo de conciencia anterior, termina el relato. Por lo tanto, a pesar de que el personaje se va a Zacatecas para poder cumplir su meta presidencial, sigue ligado a través de sus recuerdos a Tijuana, sus amigos, la playa y su amor de juventud. Cada etapa del desarrollo o cada escisión indica una expansión de la raíz, cada persona que aparece en la vida del personaje deriva en una forma de desterritorialización de sí mismo que se vuelve a reterritorializar indudablemente mediante el recuerdo y la memoria.

El lenguaje y la memoria son piedra angular en la obra literaria de Crosthwaite. Es notable que en la mayoría de las narraciones hay un estado indudable de añoranza por un pasado que ya no es. Muchas veces se expresa mediante preguntas retóricas;

otras, con simples frases que aluden a los recuerdos. En diversos estudios sobre la memoria y el recuerdo hay pensamientos como el de Nelly Richard, aseverando que el proceso de recuperación del pensamiento, “[s]irve también para reanimar los restos aparentemente vencidos de un pasado lleno de simbolizaciones rotas” (*Políticas y estéticas de la memoria* 11). La memoria funge como la base de datos principal para escribir historias, por lo tanto, en el caso de la escritura de Crosthwaite, la memoria es el rizoma que se calca en las historias narradas. La narrativa titulada “Kilómetro 38 ½” cuenta la historia del rito iniciático de Juanjo. También, tiene referencias a lugares, personas, música de antaño y objetos como “la Famosa Camioneta de los Vidrios Oscuros” (*No quiero* 47). Retomando los dos tipos de memoria, labrados por Deleuze y Guattari, posibles de ligar al rizoma, la primera (la corta) está ligada a un diagrama inmediato que se manifiesta en intervalos, es decir, discontinuidad y ruptura. Por el contrario, la memoria larga se relaciona con aspectos socio-culturales como la familia, la raza y la sociedad. La memoria larga se calca en función del recuerdo que llega de manera abrupta y continua. En el caso de la escritura de creación, la memoria larga proporciona los elementos necesarios para crear una historia cuya raíz está en una imagen del pensamiento que es sempiterna.

La narración de “Kilómetro 38 ½” inicia con una serie de frases que evocan directamente al pasado: “Esta es la historia de antes. Antes de que los compas⁸ tuvieran un empleo fijo. Antes de que llegaran las esposas, los divorcios y los hijos. La vida era playas, mujeres, música y veranos” (*No quiero* 47). Luego presenta a los personajes, a los amigos, y agrega una característica física de forma enumerada y sistemática,

⁸ “Compas” apócope de “compadres”.

particularidad que ocurre en la memoria larga: “El Sammy sin bigote, el Marco sin barba y el Roberto con el cabello largo que ahora solo retoña de cuando en cuando en la fotografía antigua de su pasaporte” (47). El uso del pretérito y el imperfecto reafirman que es una narración basada en eventos sucedidos con anterioridad y que ahora son parte de un recuerdo que se revive al contar las andanzas de este grupo de jóvenes amigos, sus experiencias iniciáticas en el amor y otras aventuras propias de su época. Posteriormente, el narrador enuncia abiertamente el objeto de su indagación en el pasado: “¿Recuerdan al Juanjo?” (47). Describe, a diferencia de los personajes anteriores, con mayor detalle al Juanjo:

Buen muchacho, gordito, muy clavado: le decías que el cielo era verde, se lo creía. A veces aburrido, enfadoso con frecuencia; pero poseía un *modus viajanti*, algo que los compas anhelaban, o sea: la Famosa Camioneta de los Vidrios Oscuros. (47)

El pensamiento se desenvuelve en distintas direcciones, como los tallos del rizoma, y no hay un límite. No existe una frontera en el recuerdo, quizás solamente nudos que se van desenredando al ir hilvanando la idea, a medida que se escribe y narra la historia. Las descripciones precisas de los lugares y el paisaje están relacionadas con el relato alrededor del mencionado kilómetro 38 ½:

En el kilómetro 38 ½ había unos acantilados que los surfos bajaban para deslizarse en sus tablas sobre las olas... Y cuando el sol se clavaba en el océano más grande del mundo, justo en el kilómetro 38 ½, y los surfos regresaban a sus casas, entonces Maricela aparecía en ese horizonte

lejano, entre esas nubes color naranja en esa línea cuya perfección había hecho pensar al hombre sobre la cuadratura del mundo... Maricela en los acantilados del 38 ½. (48-49)

Conocer el lugar ayuda a situar al lector dentro de la trama. Sin embargo, al momento de describir el lugar hay una ruptura en la narración, una línea de fuga que se relaciona con el personaje femenino recién introducido: “Hablemos de Maricela... Mary en la prepa era el ángel con quien todo parroquiano deseaba adornar su iglesia... Maricela en cada bote de cerveza... Maricela en la playa de piedras lisas y redondas” (49). La acción de interrumpir la narración relacionada con los amigos y el Juanjo para describir a Maricela se identifica como una multiplicidad que es “conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma” (Deleuze y Guattari 26). Las ramificaciones son esas digresiones narrativas que en su conjunto forman la historia. Como el rizoma, los tubérculos siguen conectados a la raíz y regresan en algún momento. En la historia de Crosthwaite, la narración se conecta como un rizoma al enlazar el lugar y los personajes:

El Juanjo había cruzado la barrera de su virginidad y estaba en brazos de la Mary. Ella era una fortaleza de donde nadie lo podría arrancar. Ni el tomate, ni los huevos ni Led Zepelin (sic) le harían rendir la fortaleza cachonda que era la Mary en el 38 ½. (*No quiero* 50)

El relato inicia con el surgimiento de un pensamiento que se va conjuntado para formar la narración; cumpliendo así con el principio de calcomanía puesto que “su finalidad es la descripción de un estado de hecho” (Deleuze y Guattari 17). Tales descripciones

surgen a partir de un recuerdo que está ahí en la memoria y que necesita del lenguaje para ser representado en el texto. Se concluye enfatizando el lugar de donde se deriva el relato, “Los primeros surfos regresaban al 38 ½ con sus tablas. El mar los esperaba. Las olas, las gaviotas, el sargazo, los esperaban” (*No quiero* 52). Al igual que sucede con el rizoma, este texto rizomorfo sigue ligado a la raíz mediante personajes que surgen del recuerdo, explícitamente manifestado en la conclusión, el relato continúa ligado a su raíz-recuerdo. El tema gira alrededor de un lugar específico, el kilómetro 38 ½. No obstante, en la narración no se identifica en dónde se localiza físicamente el mencionado kilómetro. Al respecto, Peláez refiere que en la narrativa de Crosthwaite, “[p]revalecen cuentos donde la focalización del lugar se contrae y se sitúa en espacios más restringidos” (122). El mismo texto se desterritorializa al hablar de los personajes, de cierto modo, hacia el pasado y se reterritorializa al momento en que los personajes se conectan con el lugar, el kilómetro 38 ½, en el presente narrativo.

En referencia al espacio que ocupa el texto rizomorfo, Deleuze y Guattari mencionan que “[u]n rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo” (29). Por su lado, Lomelí menciona que muchos estudios fronterizos insisten en que todo lo relacionado con la frontera envuelve el proceso de desterritorialización (131). Se infiere que el proceso de rizomatizar al relato supone un movimiento constante. Considerando las ideas de Deleuze y Guattari, así como lo que agrega Lomelí, se enfatiza que todo texto rizomático así como se desterritorializa, se reterritorializa y por consecuencia, el uso del concepto rizoma funciona en el análisis de la literatura de la frontera. El espacio referido en la obra de Crosthwaite es la frontera, y se establece entonces una frontera movible que trasgrede los límites geográficos, similar

a las extensiones del rizoma. En la narración titulada “Por qué Tijuana es el centro del universo” (*No quiero* 1993), la ciudad es el cosmos del universo y de ahí surgen otras ciudades, paisajes, países, el sol, los planetas y el mundo (75). Para comprender la frontera se debe primero considerar de qué manera se “conforma[n] vínculos con lo que se encuentra más allá de sus límites, con la realidad que inicia en los umbrales que demarcan ámbitos a los que no pertenecemos, donde los ámbitos fronterizos son campos abiertos desde los cuales se revelan formas de experiencia” (Valenzuela Arce 126), es decir, la desterritorialización del espacio. El ingenio de Crosthwaite parece no tener límites, crea su propia teoría “en donde se analiza el posible origen del Cosmos en la frontera más visitada del mundo” (*No quiero* 75). Además, detalla cada elemento que surge a partir del “Big Bang” y que da pie a que Tijuana se convierta en el ombligo del universo. La teoría es esparcida hacia el pasado, “‘millones y millones de años atrás’, en un tiempo muy remoto anterior al panismo, a las maquiladoras y a los teléfonos públicos Ladatel” (75). Este proceso narratológico expone el quinto principio acuñado por Deleuze y Guattari, la cartografía, que significa que “el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser reproducido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (26). Al ligar la idea del origen del universo a un espacio geográfico es hacer la cartografía de ese punto específico que se propaga hacia todas direcciones al igual que el rizoma. “Tijuana. Ombligo del cosmos” (*No quiero* 76) del cual todo surge:

Y aparece el primer hombre, el verdadero Adán: alto, de lentes, treinta años, bebiendo té de manzanilla, tomando apuntes en su libreta para la columna que publica en un suplemento cultural. Y la primer mujer, la

verdadera Eva, pasando frente a él, apurada porque ya son las nueve y llega tarde al trabajo, sin percatarse que se le nota el fondo y que esa tarde su marido (el tercer hombre del Universo) ha decidido abandonarla.

Aparecen los perros, los policías, la demagogia y se hace la luz... Y luego el Tercer Mundo, el Tratado de Libre Comercio, los países desarrollados y la historia del planeta.... (76-77)

La narración habla sobre la posible teoría de la historia de la creación, es por ello un tipo de agenciamiento, como una digresión que no puede ligarse con el resto de las narraciones desde el tema general. Al traspasar los límites de la imaginación y situar la creación del universo en Tijuana se apega a lo dicho por Valenzuela Arce: “La comprensión de los ámbitos fronterizos implica violar límites, rebasar, repensar o recrear nuestros hábitos y formas culturales... en la frontera se redefinen los límites propios y se despliegan o inhiben sus potencialidades” (126). Esto mismo es lo que hace Crosthwaite en sus relatos. El contexto es obvio: la ciudad fronteriza de Tijuana. La temática sobrepasa los límites rizomáticos del espacio físico para trasladarse a dimensiones fuera de los límites apegados al contexto fronterizo.

La colección de narraciones que conforman un libro pueden o no estar relacionadas y tener todas algo en común. Al respecto, González-Esteva refiere que en la literatura “...existen multiplicidad de conexiones heterogéneas que no tienen razón de ser, que simplemente están ahí porque el tema así lo pide” (136). Por otra parte, Nuria Vilanova ha señalado que “los textos de Crosthwaite encarnan la frontera en su nivel textual, es decir, son configurados a partir de elementos lingüísticos, imágenes y

cartografía de la frontera” (49). Por otro lado, los teóricos Deleuze y Guattari mencionan que “[n]unca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en que multiplicidades introduce y metamorfosea la suya” (10). El tema de la narración, Tijuana como el centro del universo, no se relaciona con el resto de las incluidas en la colección, pero forma parte del conjunto de relatos incluidos en el texto, por lo que es una expansión rizomática.

La última narración incluida en *No quiero escribir no quiero* se titula “No quiero escribir, ya lo dije” y es la reafirmación del escritor a negarse a escribir. Se describen las razones de la disidencia del autor a escribir al mismo tiempo que éste se cuestiona su futuro y expone sus miedos al estar alejado de la escritura. El formato es epistolar y lleva el encabezado “Carta de renuncia” (85) dirigida al “Presidente de la Asociación Mundial de Escritores Regionalistas” (85). El narrador se autodesterritorializa, se deslinda de la escritura y todo lo que involucra:

Renuncio a los primeros poemas escritos a la primera doncella durante aquel verano del 77. Renuncio a mis compañeros de escuela, los que leyeron mis poemas y aseguraron que así debería de escribir... Renuncio a los concursos y sus diplomas, a la flor metálica que un día recibí como premio.... (85)

El escritor no desea volver a escribir, emplea un tono irónico y pareciera que renuncia no solamente a su labor de escritor sino a todo lo que se relaciona con ella, a todo lo que

en su momento le llegó a inspirar: renuncia “[a] las antologías, a los libros, a las musas y a los rivales” (86). Es notable que el escritor enfatiza su retiro de las letras. En la narración hay digresiones que muestran, además de la renuncia, el pensamiento del narrador: “Renuncio a las revistas, pobres revistas. Renuncio a los críticos, pobres críticos” (86). Tales divagaciones son rupturas que permiten que la narración se desligue del tema central, en este caso, la dimisión. Un texto rizomorfo puede ser roto, puede dispersarse hacia cualquier rumbo, puede cambiar de argumento y ser interrumpido en cualquier momento de la narración para después reconectarse con el tema original (Deleuze y Guattari 15), es decir, tornar al tema inicial: la renuncia. Así sucede en la narración; el autor, además de escribir su deserción, expresa el fluir de su pensamiento: “Mi vetusta máquina de escribir Remington: ‘No la quiero, para nada, para nada me sirve sin ti’... también a Toña la Negra, aunque me duela, aunque la extrañe, aunque negrita-linda-dónde-estás-para-cantarme-cerquita-esas-canciones-de-antaño” (*No quiero* 86). El acto de “retirarse” es una forma de desterritorialización. La acción de detallar todas las cosas a las que renuncia, en conjunto con la escritura de creación, representa una forma de reterritorializarse hacia el ámbito literario.

Además de renunciar y divagar, el narrador se cuestiona a sí mismo. Se identifica como un escritor determinado a abandonar su oficio, “Renuncio a mis cuentos, como padre de familia se desprende, se olvida, se desprecia, y se muere” (*No quiero* 86). Reafirma su posición repetidamente: “Renuncio al rascar de cabeza, sudar de nalgas, cruzar de ojos que llaman escribir” (86). Sin embargo, el discurso se interrumpe ante un cuestionamiento inminente, “Renuncio a esta renuncia ¿y después?” (86). El titubeo sobre la renuncia a su profesión se confirma al finalizar el escrito:

“Búsqume por favor, si es necesario, en la línea de los desempleados, trabajando de albañil o taxista, en algún sindicato, pensando en mis renunciaciones, tratando de olvidar” (87). Con esto se afianza como un sujeto desterritorializado, alejado de la escritura pero buscando reterritorializarse al pedir que lo busquen. Como el rizoma, el proceso de renuncia y posterior hesitación, de acuerdo a Deleuze y Guattari, refleja “el producto de una selección activa y temporal” (15) que puede interrumpirse y reconectarse en otro punto. Por lo tanto, alejarse del ámbito literario o desterritorializarse requiere la reterritorialización ontológica en otro punto del mismo narrador, lo que va a provocar un resurgimiento en una nueva “línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno” (Deleuze y Guattari 16). En este caso, el mismo autor-narrador se convertirá en una extensión rizomática heterogénea producto de ambos procesos experimentados.

Sin lugar a dudas una de las obras más representativas de la temática fronteriza es uno de los libros más reconocidos de Crosthwaite, y es “[t]al vez el mejor ejemplo de la ‘fascinación del autor por su tierra’” (Peláez 122). *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) está conformada por trece narraciones, las cuales varían en extensión y estructura. Cuentos, microrelatos, viñetas, estampas, diálogos, poemas, entradas de un diario y, al final se agrega lo que el autor define como un *bonus track*, “Misa fronteriza”. En las narraciones se identifica una gran diversidad temática que se expande y aleja del tema central, al igual que el proceso experimentado por el rizoma. El texto titulado “Misa fronteriza”, como su nombre lo indica, es la eucaristía relacionada a la frontera y se menciona repetidamente la palabra frontera:

Bienvenidos todos a esta misa fronteriza...En el norte Estados Unidos, en el sur México; en medio, de este a oeste, una franja. Yo confieso ante la Frontera todopoderosa y ante ustedes, hermanos, que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión, y que seguiré haciéndolo por los siglos de los siglos. Por tu culpa, por tu culpa, por tu grande culpa, Frontera entre México y Estados Unidos. (161)

Asimismo, en la narración se define el vocablo "frontera" desde distintas perspectivas.

“Frontera, es un límite, un confín” (89).

“Frontera... es un invento de quien está enfrentándose a ella” (94).

“Frontera, tierra de nadie, espacio, área, río, muro: límite norte de México, límite sur de los Estados Unidos” (183).

“Motel para un par de horas es la frontera, guarida de la dicha, albergue temporal para el caminante, para el que huye, para el que busca. Puerta de entrada y salida. Muro que no cae, muro que crece” (183).

“Frontera Nuestra que estás en la Tierra, dividiendo al mundo, inventada por las culturas ricas para mantener afuera a los pobres” (189).

En suma, la manera en la que este espacio *multiverso* se configura desde la concepción del narrador, del sur-México-hacia el norte-EE.UU. La narrativa y las narraciones trascienden como un rizoma que se desterritorializa y trasgrede los límites y entornos demarcados entre Tijuana y San Diego. Recordemos que el rizoma se define como algo que,

está hecho de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. (Deleuze y Guattari 13)

Es decir, dichas segmentaciones temáticas se dispersan en todos los sentidos y vuelven a concurrir y ensamblarse desde cualquier lugar (Deleuze y Guattari 24) como un rizoma cuya raíz se encuentra en la frontera. También, se relatan las historias de algunos que emigran al norte para trabajar: el acto de cruzar y esperar en la línea antes de llegar a la garita de migración, el proceso de visado, el deseo de cruzar y el mito que conlleva lograr el tan conocido y deseado “sueño americano”.

En *Instrucciones para cruzar la frontera*, el autor se reterritorializa al emplear frases enfáticas como: “derribemos esa frontera waifa mía” (79). Habla de las presiones de la vida diaria como una frontera que presiona y limita (84). Explora todas las posibles acepciones del vocablo frontera:

...tierra de nadie, espacio, área, río, muro: límite norte de México, límite sur de los Estados Unidos, orilla del mar que no es del todo arena, donde la esperanza y la desesperanza son amantes y se toman de la mano.
Frontera: división, muro latente, línea divisoria, culo y corazón de Latinoamérica. (183)

También describe las múltiples formas de traspasar la frontera, el cruce legal mencionado en “La fila”, o el cruce que implica mayores aventuras: “Por eso algunas personas de alma aventurera prefieren hacerlo por espacios remotos, de difícil acceso”

(16). Son lugares que, como el rizoma, no se ven y no son fáciles de describir, pero crean una interdependencia entre las raíces, un nudo que se traduce a la trama narrativa. El enfoque recae entonces en las historias narradas donde se “recrea el ambiente de la frontera del norte pero sin acogerse a la rigidez del realismo más llano” (3). En los cuentos el estilo del escritor se hace patente y se puede percibir la manera en que él mismo es parte del proceso de desterritorialización y reterritorialización al traspasar las diversas fronteras:

Estoy ante ustedes, tal como soy, biseccionado, dividido entre el aquí y el allá... Atraviesa mi alma de un extremo a otro. Es la frontera, *brother*, la traigo tatuada en el brazo; la frontera, *baby*, la llevo atravesada en el pescuezo; la frontera, *mister*, se me ha metido al corazón y ahí está clavada. Y ahí es donde la quiero. (167)

El ir y venir constante provoca, por un lado, el proceso de desterritorialización al dejar Tijuana, su tierra natal. Y, al llegar a San Diego se reafirma como un sujeto marginado, así lo señala el mismo escritor, “en realidad esa frontera me aísla, me separa del resto, me deja solo” (41). No pertenece a ese lugar, pero en cierto momento logra reterritorializarse cuando se agrega como parte del contexto fronterizo en general, ya sea desde San Diego hacia Tijuana o viceversa.

El título, *Instrucciones para cruzar la frontera*, preludia el contenido de la obra en su totalidad. La narración inicial se titula “Recomendaciones” y como su nombre lo indica, el narrador ofrece siete consejos que espera “resulten útiles” (16) al intentar ingresar a los EE.UU. por la vía terrestre. A lo largo de las siete recomendaciones, el

narrador trata de convencer al lector de no cruzar debido a que es una hazaña que requiere de un esfuerzo intelectual donde la memoria y la imaginación o pueden ser de gran utilidad o pueden jugar en contra al momento de enfrentar al agente de migración. Además, provee su propia opinión sobre el acto de cruzar, “da su visión personal sobre el gran imán que para él es la frontera; lo hace desde una postura de alguna manera privilegiada, ya que el protagonista tiene sus papeles en regla” (Peláez 123). Por ello, toca el tema del cruce como parte de algo rutinario, “presenta el hecho de cruzar la frontera como algo natural y no como transgresión internacional” (Lomelí 132). Los procesos que son considerados como una “línea de convergencia” (Deleuze y Guattari 10) rizomática, debido a que el texto está orientado hacia una conexión externa que es la de brindar guía para llevar a cabo el difícil arte de cruzar “la línea fronteriza”, ya que “debe requerir cierto esfuerzo de la imaginación” (*Instrucciones* 16). Entonces, la frontera es retratada desde distintos ángulos:

[A]lgunos la romantizan (visión utópica), otros la ven como vislumbre de futuro, otros prefieren describirla como aberración (visión distópica), algunos la desprecian y otros optan por ignorarla como si no estuviera allí, y aun otros la calumnian como blanco fácil. (Lomelí 134)

Para Crosthwaite, es como una puerta que se abre y se cierra cuando “se guarda el derecho de admisión” (*Instrucciones* 13). Por lo tanto, contrario a la expansión rizomática, el acceso queda sometido a la voluntad de un tercero. Sin embargo, es posible acceder al otro lado de la frontera, pero el propio autor reconoce que este proceso “requiere de una serie distinta de recomendaciones” (*Instrucciones* 16). Para ello, los teóricos refieren que un rizoma tiene líneas de fuga o rompimiento y puede

traspasar las líneas limítrofes al momento de expandirse. Tal expansión, en el caso de Crosthwaite es su escritura.

“La fila” es un texto que ha sido estudiado con frecuencia debido a su relación estrecha con el tema fronterizo. El narrador en primera persona cuenta la experiencia mientras espera en la larga e interminable línea para cruzar. Describe de forma detallada todo lo que observa mientras espera llegar al punto de cruce y revisión. También, repasa mentalmente el proceso de inspección, se desespera y busca mantener la calma: “Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país. Es algo natural, cosa de todos los días” (*Instrucciones* 19). La manera en la que se presenta esta línea divisoria es como un tubérculo rizomático que se expande, se transforma y que está en constante movimiento:

...y mis manos no dejan de sudar. Mis manos se convierten en agua, en mar violento, en tempestad. Puedo ver como se derriten, se desvanecen las líneas, se caen las uñas. Entonces comprendo que sin líneas en la mano no tengo destino, no tengo vida ni muerte, nada de qué asirme, solo esta fila, este anhelo de llegar a la frontera, cruzar y dejar esta nación, entrar en la otra. (24)

Aquí, en la fila, en este punto de cruce, “punto de confluencia y disolución de la frontera, por lo menos en la imaginaria del narrador” (Peláez 124) se fusionan tiempo, espacio y personajes, convirtiéndose en una masa heterogénea que forman una línea hacia el norte en la cual, el proceso constante de ir y venir da como resultado la desterritorialización y reterritorialización de quienes cruzan, tanto mexicanos como

estadounidenses. Entonces, la fusión de elementos culturales es “un proceso ambivalente en el que el conocimiento cultural es habitualmente revelado como un código integrado, abierto, en expansión” (Bhabha 58). Al mencionar la expansión, se ligan las ramificaciones rizomáticas. Las divergencias se propagan, “según sus propios ejes de significación... estructuralizando el rizoma” (Deleuze y Guattari 19) y se conjuntan a sí mismas dentro de la obra de Crosthwaite, en la cual la frontera es un tema único, pero como el rizoma, se diversifica. En el caso de la escritura de creación, ésta se desterritorializa conforme a las necesidades de la narración creando “líneas que [se] remiten constantemente unas a otras” (Deleuze y Guattari 15), y esas constantes remisiones son una forma de reterritorialización. “El cruce de la frontera—límite—en cuanto opción, deseo o intento frustrado—es el tema único de cohesión a los textos” (Gewecke 124) y “La fila” es el más claro ejemplo de ello. Por lo tanto, lo convierte en un tipo de texto rizomorfo que se reproduce y conecta mediante el tema general—la frontera—y a su vez busca expandirse hacia otras fronteras contiguas, que son las variaciones temáticas. Esto provoca una ruptura de multiplicidad dentro del desplazamiento temático mientras va constituyéndose en un todo heterogéneo trascendental representado a través del libro en su totalidad.

Por otra parte, Peláez identifica dos tipos de frontera en la obra de Crosthwaite, “la frontera psicológica” y “la frontera tipográfica” que se describe al detalle en “La fila” (*Narrativa mexicana del norte* 128). Un claro ejemplo de frontera psicológica es el noveno relato dialogado titulado “La silla vacía”. En el diálogo que parece ser la transcripción de la sesión entre un psicoanalista y su paciente se identifican solo dos personajes, AAA y ZZZ. El paciente trata de describir “algo” que lo tiene atado y

limitado a la imagen de una silla vacía con la cual no logra establecer comunicación. Al tratar de describirlo, crea una metáfora de la frontera establecida políticamente entre México y los Estados Unidos debido a que es algo estático y difícil de traspasar. Hacia el final, se sabe que la frontera que se describe son las limitaciones amorosas que el personaje siente debido a sus fallidas relaciones con diversas mujeres, incluyendo a su madre. El relato se extiende en nueve narraciones más, sin título, pero enumeradas, y en ellas se describe la barrera psicológica vista por el personaje ZZZ como una frontera:

AAA: ¿De qué estábamos hablando?

ZZZ: De lo mismo, de mí.

AAA: Bien. Me estabas diciendo que...

ZZZ: ...que la vida me presiona, que siento una barrera, una Frontera que me delimita.

AAA: Bien. Háblame de esa Frontera.

ZZZ: Te dije que es imaginaria, que no puedo hablar de ella.

(Instrucciones 84)

A lo largo de estas diez narraciones se menciona la frontera psicológica referida por Peláez. La frontera resulta ser para ZZZ algo indescriptible pero que sabe que le limita, es difícil de describir pero fácil de percibir. Peláez describe que “[l]as fronteras psicológicas transitan de un lugar a otro” (128), reafirmando con esto la idea de una frontera móvil, un espacio que está en constante movimiento, razón por la cual resulta difícil de definir. Es una barrera que no se ve pero que sabemos que existe.

El cuarto principio, el de ruptura significativa, sugiere cortes o cambios de importancia para separar al rizoma en nuevas líneas de segmentación. Anteriormente también se habló de la posibilidad de trasladarse de un lugar a otro, Oaxaca–Tijuana, mediante el pensamiento. En el caso de “Primero de noviembre en Oaxaca” se muestra que la frontera psicológica ayuda a reterritorializarse mientras que en “La silla vacía” y las subsecuentes narraciones el narrador busca desterritorializarse: “Eras una demarcación, pero deseabas ser como yo...Entonces yo necesité libertad, requerí espacios más amplios para desenvolverme” (*Instrucciones* 87). La incesante búsqueda de ZZZ de definir y traspasar la frontera representa una forma de ruptura, es una línea de convergencia hacia el exterior de la barrera mental que lo mantiene enfrascado en un mismo espacio, “...no podía ir más allá del perímetro que marcabas a mi alrededor... Me restringías” (*Instrucciones* 88). El personaje antropomorfiza a la frontera, busca salir del estrato fronterizo, quiere deslindarse y desarrollarse como un ser independiente, como una divergencia rizomática que se expande hacia una “totalidad significativa” (Deleuze y Guattari 10). Peláez agrega que es parte de la naturaleza humana el establecer fronteras de índole psicológico para diferenciarse del “otro” (127) y crear distancias o barreras. Aunado a lo anterior, Ignacio Sánchez Prado menciona que,

[l]a frontera México-Estados Unidos parece constituirse crecientemente en una poderosa metáfora de las agendas críticas de nuestros días: diversidad, bilingüismo, cultura popular, migración. Toda metáfora crítica, sin embargo, acarrea desplazamientos y genera máscaras, y el

proceso de conceptualización de la frontera teórica ha desplazado poco a poco la semántica de un territorio violento, en ruinas y espectral.... (47)

Es inevitable pensar que la frontera sigue siendo objeto de múltiples definiciones e interpretaciones. Las opiniones de los críticos hacen pensar en la búsqueda incesante de la raíz fronteriza; en la interpretación y entendimiento de todo fenómeno cultural, socio-político, etc. que ahí ocurre. Para Deleuze y Guattari, sin embargo, “lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar...” (22). La importancia recae, entonces, en las diversas formas de reproducción del espacio que se van a crear a partir de lo ya conocido y expandirlo hacia algo que sigue en proceso de definición y que permanece desconocido.

El tema fronterizo indudablemente conlleva la idea de movimiento. El rizoma, que se define como un ensamble de estructuras diversas que se desplazan más allá de los límites que lo circundan, sirve para explicar la manera en la que el texto logra expandirse en múltiples formas desligándose del mismo tema de la frontera: “El rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos” (Deleuze y Guattari 12). Las formas variadas y extensiones referidas por los teóricos aplican a la obra de Crosthwaite ya que al analizarla se identifica una constante necesidad de expandir y al mismo tiempo limitar la temática del área fronteriza. Las tres colecciones de relatos presentadas muestran tanto en su estructura como en su contenido que son textos rizomáticos. En ellas, es posible establecer de manera clara los seis principios establecidos por Deleuze y Guattari con los cuales se comprueba que las narraciones poseen características que las definen como un rizoma literario. María Concepción González Esteva puntualiza

que “[p]odríamos aducir que casi todo libro de cuentos es rizomático y sin embargo no es común–aunque tampoco inexistente–que se pueda armar con las narraciones de un texto de este tipo, una sola historia” (136). Lo anterior coincide con lo establecido por Deleuze y Guattari al referirse al concepto de meseta⁹ en relación con un libro, “en la medida en que un libro está compuesto de capítulos, tiene sus puntos culminantes, sus puntos de terminación” (26). El texto rizomático no es un texto formado de capítulos sino de mesetas que pueden ser independientes del texto, “[c]ada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra” (26). Existe una estructura formal en las colecciones de cuentos de Crosthwaite, pero, al diseminar la obra, es notable que todo es un conjunto no necesariamente estructurado, tal como el rizoma. Los textos pueden ser conectados desde distintas perspectivas como lo son el lenguaje, la estructura–narraciones cortas–y algunos temas. A la vez, se pueden leer de manera individual, como la meseta, y así cumplir con los principios de multiplicidad y conexión establecidos por Deleuze y Guattari.

En suma, las narraciones diversas sirven de vehículo inicial para respaldar que la obra de Crosthwaite se sustenta en cada una de las diversas formas de expansión del rizoma enunciadas por Deleuze y Guattari. En este caso, la variedad de temas se traduce en el tercer principio de “multiplicidad” (13). La plétora de estilos de Crosthwaite, espontáneo, sarcástico y en algunas ocasiones serio y romántico, cumplen con el cuarto principio de “ruptura asignificante” (15), ya que dicha ruptura es una forma de desterritorializarse y expandirse por encima del límite temático fronterizo en el cual se

⁹ Meseta es “toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma” (Deleuze y Guattari 26).

ha encasillado al autor. Deleuze y Guattari señalan que mediante la ruptura, “se establecen nuevos círculos de convergencia con nuevos puntos situados fuera de los límites y otras direcciones” (17). Estos aspectos que se identifican claramente en la estructura de esta obra rompen con la concepción de que la obra de Crosthwaite es monotemática, y al contrario ejemplifican que trata otros temas y estructuras que giran en torno a la totalidad de la obra y su innegable contexto: la frontera y de este modo cumplir con el primer “principio de conexión” (*Deleuze y Guattari* 13), mencionando anteriormente.

Por otro lado, el propio narrador se ha identificado como un escritor regionalista, su enfoque es la frontera Tijuana-San Diego. Para muchos, “[l]a frontera sugiere una desterritorialización entre dos países porque nadie la reclama, ya que es donde la contradicción prolifera” (Lomelí 134). Dicha contradicción se ve representada en las líneas de convergencias y agenciamientos en los que se divide un texto rizomático. En el caso de la obra literaria de Crosthwaite hay multiplicidades temáticas que se conectan directa o indirectamente al tema fronterizo, el cual se multiplica en sí mismo en diversos tipos de fronteras. La frontera se transforma en un ente movable que influye y domina no solamente un espacio geográfico sino a los individuos que ahí convergen. La frontera es un espacio “plural que conlleva un constante estira y afloje (Lomelí 141); es un espacio multiforme cuyo valor recae en sí mismo y cuya peculiaridad se representa en todo aquello que lo conforma. Más aun, la frontera es un espacio que se construye y reconstruye tanto por el afuera como por lo que ahí existe; es un espacio en el cual el sentido de pertenencia cultural es una constante negociación que no cesa de

desterritorializarse y reterritorializarse tanto hacia el norte como el sur, es decir, hacia adentro como hacia fuera.

Capítulo III

Escritos liminales o del borde.

“Estoy biseccionado
entre dos países y dos culturas,
me declaro triunfador y derrotado...”
(Crosthwaite, *Instrucciones...* 162).

El espacio que confluye en la división territorial entre Estados Unidos y México es un lugar de encuentro y choque entre las culturas que cohabitan el área. Como se ha sugerido previamente, este espacio se vuelve fundamental para la convivencia; es un lugar en el cual se llevan a cabo un sinnúmero de procesos e intercambios. Dicho lo anterior, nos abocaremos en el proceso de creación literaria dentro de la literatura fronteriza o literatura del norte (en el sentido del norte de México). En la literatura de la frontera, el espacio es la esencia de la narración: es la imagen de la cual surgen las historias narradas en los textos. Hay más de tres mil kilómetros de territorio disponibles para la creación literaria sobre la frontera, donde “[e]l escritor y el estudioso buscan imaginar, re-crear la vida cotidiana y el modo de vivirla los hombres y las mujeres de su tiempo” (Jiménez Báez 324). Sin embargo, el espacio de este enfoque es en dónde se centra la obra de Luis Humberto Crosthwaite: el fronterizo. Región palmariamente controversial, no es tarea sencilla distinguir si el autor narra acerca de la frontera, de Tijuana o de un espacio creado a través de la escritura, salvo cuando el mismo autor lo dilucida. Una manera de acercarse al espacio complejo de la obra de Crosthwaite es a través de teorías de espacios o comunidades liminales descritas por Judit Bokser Liwerant, Lauro Zavala, Arnold van Gennep y Víctor Turner. En este capítulo se refiere

cómo Turner y otros teóricos elaboran los conceptos derivados de la liminalidad, los cuales son: “1. separation, 2. margin or limen and, 3. aggregation” (Turner 94). Las enunciaciones de estos teóricos se emplearán para explicar de qué modo la obra de Crosthwaite forma parte de ese espacio fronterizo difícil de definir como una totalidad y mucho menos encasillarla como algo que parece ser. El espacio que divide a estos dos países, México y EE.UU., sigue en proceso de definición: se convierte en el espacio indefinido, indeterminado, el de la diferencia que surge de una frontera real pero imaginada, recreada a través de la escritura de Crosthwaite. Las novelas a examinar bajo la lente liminal son: *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *Aparta de mi este cáliz*¹⁰(2010), y la primera, mayormente estudiada, colección de cuentos: *Marcela y el Rey al fin juntos* (1998). La estructura, los personajes y la trama en su conjunto forman una especie de literatura liminal debido a que, primero, experimentan los procesos enunciados por Turner. Segundo, no pertenecen a un espacio conocido o plenamente identificado, sino que es uno creado por el autor. Finalmente, las diferencias y disimilitudes identificadas son el eje conceptual que ubica la obra en su propio espacio, el espacio liminal de Crosthwaite. Por lo tanto, el aspecto liminal es más palpable cuando se analiza la obra desde su estructura, es decir, desde su composición misma. De igual forma, resulta sencillo identificar la liminalidad desde la psicología de los personajes al ver la manera en la cual el espacio indeterminado influye su forma de desarrollarse en los distintos relatos a analizar.

Sabemos que la obra de Crosthwaite está catalogada dentro del género "literatura fronteriza" debido al espacio en el cual gira su enfoque narrativo. El autor,

¹⁰ Lleva el mismo título que el poemario de César Vallejo publicado en 1937.

asimismo, es oriundo de Tijuana, la ciudad fronteriza de Baja California. No obstante, autores como Eduardo Antonio Parra difieren de la idea de englobar a los escritores dentro de un solo género, y mencionan que el ser fronterizo no es requisito indispensable para escribir sobre este espacio, apotegma debatible entre los teóricos. A partir de argumentos como el de Parra, surgen cuestiones todavía más controversiales, siendo una de ellas, precisamente, cómo definir el espacio fronterizo. Para los teóricos literarios resulta aún difícil encasillar o definir este espacio compartido por Estados Unidos y México. Tomando en cuenta lo anterior, se puede observar que por el lado norteamericano están los chicanos, que buscan una identidad más autóctona. Juan Villoro los identifica como entes que buscan “reindianizarse” (162), es decir, buscar sus raíces en los antepasados indígenas para recuperar “la etapa anterior al presente corrompido por la cultura criolla” (Villoro 162). En contraparte, del lado mexicano, no existe esa búsqueda como tal. La identidad con respecto a ser del norte o ser fronterizo se define por sí misma. Gabriel Trujillo Muñoz menciona que “la cultura mexicana tal como la presentan manuales, monografías y estudios...[muestra] allí un recuento de la cultura nacional, tal vez porque lo nacional se circunscribe [de manera exclusiva] a la Ciudad de México” (86). En consecuencia, surge la “lucha” de los del norte: buscar la consolidación de este espacio como algo que no es México, no es los Estados Unidos, ni tampoco es una comunidad chicana, es decir, el conflicto pugna por una identidad liminal, aquella que está en medio de todo lo antes mencionado.

Por lo anterior, definir el espacio geográfico que divide a dos países resulta ser más sencillo en inglés que en español. Frontera significa *borderland*,¹¹ *borderline* o

¹¹ Borderland, en el contexto usado por Gloria Anzaldúa.

frontier,¹² pero al hablar de frontera, límite, contorno, confín, borde, linde, etc., se requiere un amplio estudio de estas definiciones debido a que no se especifica una línea geográfica, un espacio que funja para crear una escisión en la tierra. Gloria Anzaldúa define y establece una diferencia entre “border” y “borderline”. La escritora menciona que, “[a] border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition” (25). Al respecto de establecer una definición, Yvette Jiménez de Báez sostiene que “[u]n repaso del discurso crítico, por somero que sea, evidencia la pluralidad de formas en que se utiliza la noción de frontera” (323). Se han enunciado innumerables definiciones y aplicaciones de los conceptos anteriores. Sin embargo, en el Diccionario de la Real Academia Española se contemplan las siguientes definiciones,

* Borde:

1. m. Extremo u orilla de algo.
3. m. bordo (l costado de la nave).

* Confin: confín. (Del lat. *confinis*).

1. adj. confinante.

¹² Border, n. The boundary line which separates one country from another, the frontier line.

Frontier, n. The part of a country which fronts or faces another country.

2. m. Término o raya que divide las poblaciones, provincias, territorios, etc., y señala los límites de cada uno.

* Contorno: (De con- y torno).

1. m. Territorio o conjunto de parajes de que está rodeado un lugar o una población.

2. m. Conjunto de las líneas que limitan una figura o composición.

* Frontera: De fronte

4. f. Confín de un Estado.

5. f. límite.

* Límite: (Del lat. limes, -itis).

1. m. Línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios.

2. m. Fin, término.

* Linde: (Del lat. limes, -itis).

1. amb. Límite de un reino o de una provincia.

3. amb. Término o línea que separa unas heredades de otras.

Las anteriores definiciones lidian con diversas modalidades bajo el rubro de separar, dividir y delimitar algo. Entonces, el espacio fronterizo se convierte en un espacio que es separado, dividido y delimitado ya por un río, ya una línea imaginaria que ha sido

remarcada con una pared metálica. Agregamos también, la definición que provee Arnold van Gennep sobre frontera: “línea ideal trazada entre mojones y postes, no es visible más que en los mapas, exageradamente” (30). Además, van Gennep agrega que la visión territorial está sometida a accidentes naturales como un árbol o una piedra (31), o un río; y que los habitantes conocen sus derechos sobre determinado espacio o suelo. Respecto a la frontera que hoy divide a México y a los Estados Unidos, estuvo sometida enteramente a los procesos políticos de negociación entre ambos países después de la primera venta del territorio en 1819 mediante el Tratado Adams-Onís. Por lo tanto, no es una división natural en su totalidad, sino establecida, creada de manera casi obligatoria. La paradoja surge cuando el mismo espacio busca su rumbo y se convierte en algo dinámico, en una frontera movable.

Se ha mencionado que política y arbitrariamente, existe una división marcada. Sin embargo, dentro del contexto socio-cultural no existe tal división. En la actualidad, este lugar identificado como espacio fronterizo se convierte en un lugar en proceso de definición; no es totalmente México, no es totalmente Estados Unidos porque ahí se mezclan elementos de ambos lados. Por lo tanto, da pie a la creación de un espacio, como lo menciona Anzaldúa, en constante proceso de transición (25), y por ello es posible definirlo como un espacio liminal. Hay una relación simbiótica donde el uno no existe sin el otro. Jiménez Báez sugiere que sería importante “repensar el concepto *frontera*; iniciar deslindes que tomen en cuenta la diversidad y la diferencia” (325) geográfica y sociocultural. Volvemos a Deleuze y Guattari con su definición de rizoma que conlleva la acción de deslindar y cartografiar. Para Báez significa definir a partir de “la geografía y la cultura” (325), sin necesidad de establecer límites sino espacios de

confluencia que requieren de un dinamismo constante entre el límite y el intercambio. Aunado a lo anterior, Irene Machado la define como “el mecanismo responsable [de] la dinámica de los fenómenos culturales, no una línea divisoria. Entendida como filtro, la frontera une en vez de separar” (1). De manera natural, el definir un espacio fronterizo llama a la identificación, a buscar una identidad de la cual surja lo “multi”. Al surgir la globalización y la lucha de lo tradicional contra lo moderno, se crea lo híbrido, lo que es difícil de definir pero que existe.

La incesante necesidad de los seres humanos de nombrar, identificar y poner etiquetas nos lleva a retomar el concepto acuñado por Víctor Turner “comunidad liminal” y, de este modo, aplicado a la zona fronteriza, entender la dificultad de la definición del territorio. De manera similar, el objetivo primordial a considerar que forma parte de una comunidad liminal, es el cambio de un lugar a otro nuevo, siendo este el proceso por el cual se realiza el mencionado cambio—rito de pasaje—el cual indiscutiblemente inicia al momento de establecer límites o fronteras y posibilitar la entrada a una zona neutra o *in betwixt* (van Gennep 35). Los conceptos de una comunidad liminal y rito de pasaje nos ayudan a entender la forma en que los personajes experimentan el proceso liminal. Así como también la manera en la cual se reafirman como entes pertenecientes a un espacio liminal, un espacio *intermezzo* que no es ni la realidad que ellos conocían ni la realidad en la que viven y se desarrollan. Por lo que amerita un análisis sobre los procesos del rito de pasaje, “1. separation, 2. margin or limen and, 3. aggregation” (Turner 94), y la forma en la cual se manifiestan en las narraciones a través de los personajes. Conjuntamente, para entender la importancia de la combinación de realidades se va a recurrir al concepto de cronotopo de Mikhail

Bakhtin debido a que se apega a la inmediatez descrita por Turner al entrelazar el espacio y tiempo narrativos en un espacio y tiempo liminales. De otro modo, “the chronotope of meeting” (98) ayuda a explicar las combinaciones temporales. Además de aclarar la función de estos elementos dentro de las narraciones y la manera en la que van constituyendo un espacio liminal que influye en la realidad ficcional narrada.

Describir el espacio liminal transige un análisis profundo de los elementos narrativos; requiere un enfoque cultural, e incluso, una consideración de una perspectiva psicológica de las partes que interactúan y forman las narraciones. Judit Bokser Liwerant menciona que la construcción de fronteras e identidades supone “un proceso creativo que activamente esculpe diferentes campos mentales más que identificar los naturales ya existentes” (56). Al referirnos a la obra de Crosthwaite como una literatura liminal se debe considerar la epistemología de la misma: el espacio del cual surgen los conflictos. El espacio de interacción social es punto clave y da como resultado un “espacio creativo en el cual se imaginan y comprenden significados” (Nadig 133). Por lo tanto, el lugar se convierte en un vehículo para la conjugación de las dos culturas. En *La luna siempre será un amor difícil* es palpable la interacción señalada por Nadig. Se narra la fallida historia de amor del Conquistador Balboa y la indígena Florinda. La historia oscila dentro de una anacrónica temporal y cultural, donde el pasado, *a priori* a la modernidad se mezcla con la posmodernidad del presente, creando una historia liminal cuyo origen está en la capital “Mexicco Tenochtitlan” (sic) y se traslada hacia el “Imperio Nortense”.

La luna siempre será un amor difícil fue publicada en 1994, y se considera la primera novela del escritor tijuaneño debido a su extensión: cuatro partes, subdivididas

en capítulos y enlazadas por un solo hilo narrativo: la historia de amor del Conquistador Balboa y la joven adolescente indígena Xóchitl o Florinda, quienes deciden desafiar a la sociedad y huyen hacia el norte para buscar la felicidad y consolidar su amor. Sin embargo, el destino no les favorece y sus vidas toman rumbos distintos. La trama se desarrolla en dos planos narrativos ligados: el presente narrativo–siglo XVI–y, el presente real–la posmodernidad en el fin del siglo XX. De igual manera, hay dos espacios primordiales, Mexico Tenochtitlan, al inicio de la narración, y posteriormente se transporta hacia la frontera norte con el objetivo de llegar a conquistar el “Imperio Nortense”. La novela inicia cuando el Conquistador Balboa conoce y se enamora de la indígena Florinda. Obnubilados por el “amor amor” (*La luna* 15) deciden huir hacia la frontera norte “en busca de los tan preciados dólares” (9) y de la felicidad. Instalados en la casa de los tíos del joven Balboa, inicia la experiencia de vivir en un ambiente distinto. Florinda, sola y abandonada por su esposo, quien se fue a trabajar al norte, decide ocupar su tiempo y empieza a trabajar en una maquiladora. Asolada, se refugia en comprar zapatos, comer pizza con sus compañeras de trabajo y finalmente, independizarse de la tía Onelia. Mientras tanto el Conquistador vive entre dos realidades: la modernidad que se representa en la joven mesera Marián y la tradición o el pasado en el recuerdo de Florinda. La historia termina cuando Balboa decide reconquistar el territorio perdido con su amada, pero ésta lo rechaza. El lenguaje es paródico, carnavalesco, nostálgico, y se confunde con frases intercaladas en inglés:

El tío Decoros eructa un Esquius mi y es el primero en llegar a Gertrudis cuando el ruido termina y a sus brazos y a un hotel cercano. Balboa no permanece solito durante mucho tiempo, pronto se sienta junto a él la

descomunal Natividad y le dice ¿Bay mi a bir? El Conquistador no entiende y ella inventa un coraje...” (47)

Esta característica lingüística es propia de los escritores del norte, y así lo refiere Parra: “El lenguaje de los gringos ejerce presión constante sobre el nuestro, lo modifica, lo contamina o, según la perspectiva, lo enriquece” (74). Dicha exposición lingüística es la característica primordial en la obra de Crosthwaite (Parra 74). Peculiaridad que lo convierte en un “recreador de la oralidad” (Parra 74), y en un “mitógrafo” de la frontera, de acuerdo con Villoro (94).

Por su estructura, *La luna* podría identificarse como una novela liminal porque, de acuerdo con Lauro Zavala, “el término liminalidad refier[e] a la condición paradójica y potencialmente productiva de estar situado entre dos o más terrenos a la vez...borra las separaciones jerárquicas” (“Hacia una teoría dialógica”). Primero, la novela es un collage de géneros que incluye capítulos extremadamente cortos, como el número diecisiete de la tercera parte que tiene el siguiente título: “¿Qué le puedo decir, qué le puedo explicar para que crea que no hay nadie en el mundo como ella, que no hay amor tan ingente, tan patidifuso como mi amor por Florinda, heroína desta historia?” (121). Y el contenido del capítulo es solamente una frase, “No se me ocurre nada” (121). También contiene epístolas, digresiones tanto de los personajes como del mismo narrador, escritas en un mismo párrafo pero separadas dentro de una especie de recuadro:

El radio despierta chillonamente a Florinda con las noticias de la ciudad.

Un señor muy viejo hace algunos comentarios y recibe llamadas de su

fiel auditorio que siempre se queja de las
autoridades porque no recogen la basura de las
calles. No hay agua, no hay agua, señor locutor;
es el gobernador es el alcalde es la vida, señor

La ciudad es difícil sin
ti, amor mío, sus calles
pierden el pavimento y
se vuelven terracería.
El viento eleva un
polvo ligero hasta mi
habitación e inunda tu
espacio vacante...

locutor... (62)

En el ejemplo anterior se vislumbra la interacción de la realidad narrativa descrita por el narrador y que a su vez se enlaza con los pensamientos del personaje. Otra característica estructural es la inclusión de lo que parecen ser notas aclaratorias al finalizar algunas de las narraciones. En el apartado titulado “¿Cuántas manos?”, se incluye la siguiente:

“*Corrige el poeta: ‘La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer’”

(78).¹³ Unas páginas más adelante, se vuelve a encontrar la siguiente nota al pie del

capítulo: “*Aclara el poeta: ‘filosofía con que intenta que a un mismo tiempo puede un sujeto amar a dos’” (124).¹⁴ En el caso de esta nota, es una expansión del relato que se relaciona con las reflexiones del personaje y su sentir cuando está junto a su amada.

Posteriormente, aparece una nota adicional que sirve de extensión a la historia cuando se narra sobre las manos que están unidas, “*Interrumpe el poeta: ‘nadie, ni siquiera la lluvia, tiene manos tan pequeñas’” (152).¹⁵ Estos apartes sirven para expandir lo que se va narrando. Son una clara forma de metaliteratura que logra engañar al lector común

¹³ Refiriéndose al poema “Altazor” de Vicente Huidobro.

¹⁴ Citando el poema del mismo nombre de Francisco de Quevedo.

¹⁵ Traducción de la frase tomada del poema del estadounidense e.e. cummings, “Some where I have never travelled, gladly beyond”.

debido a que pueden confundirse con fe de erratas o notas aclaratorias del mismo autor. Sin embargo, son inclusiones de frases poéticas que se relacionan con el contenido del texto: el amor y los cuestionamientos que de éste surgen.

Por otro lado, a medida que avanza la novela, los títulos se van alargando hasta convertirse en resúmenes. Por ejemplo, el capítulo ocho incluido en la cuarta parte de la novela, se titula, “La tía cuenta su historia, la única importante, sobre atrevimientos y resignación, mientras mira a Florinda preparar maleta y alejarse sin despedida alguna, con el viejo refrigerador, sin escuchar por supuesto” (151). Otra característica estructural que prevalece es la inserción de imágenes o dibujos que adornan los relatos, y sirven para aclarar las ideas presentadas por el narrador. En cierta forma, estas características le otorgan vivacidad y fluidez a la historia, al tiempo que tornan amena la lectura y comprensión:

tas; a sus posters de mujeres desnudas (con senos enormes pst pst) que permanecían pegados en las paredes del taller como si fueran una efigie de la Inmaculada Concepción, benefactora de todos aquéllos a quienes el amor o la lujuria cautivaba.



150

La tía cuenta su historia, la única importante, sobre atrevimientos y resignación, mientras mira a Florinda preparar maletas y alejarse sin despedida alguna, con el viejo refrigerador, sin escuchar por supuesto

«Os cuento de mi marido?»

Decoroso sale desde temprano y a veces tarda varios días en volver. Antes tenía cosas que decirme: hablaba de su trabajo, de sus esperanzas, de tener familia. Esto cuando nos acabábamos de casar.

«Os digo qué me decía el norteco?»

Me habla de otras mujeres, lleva revistas de modas, me enseña las fotografías, sonríe, agrega: "He visto a todas estas modelos y ninguna es como tú". Yo no lo dejo entrar, claro. Soy mujer casada. Lo miro a través de las rejas. Observo sus ojos y en silencio le hablo de otro mundo que podría ser el nuestro. Éste lamentablemente no lo podrá ser.

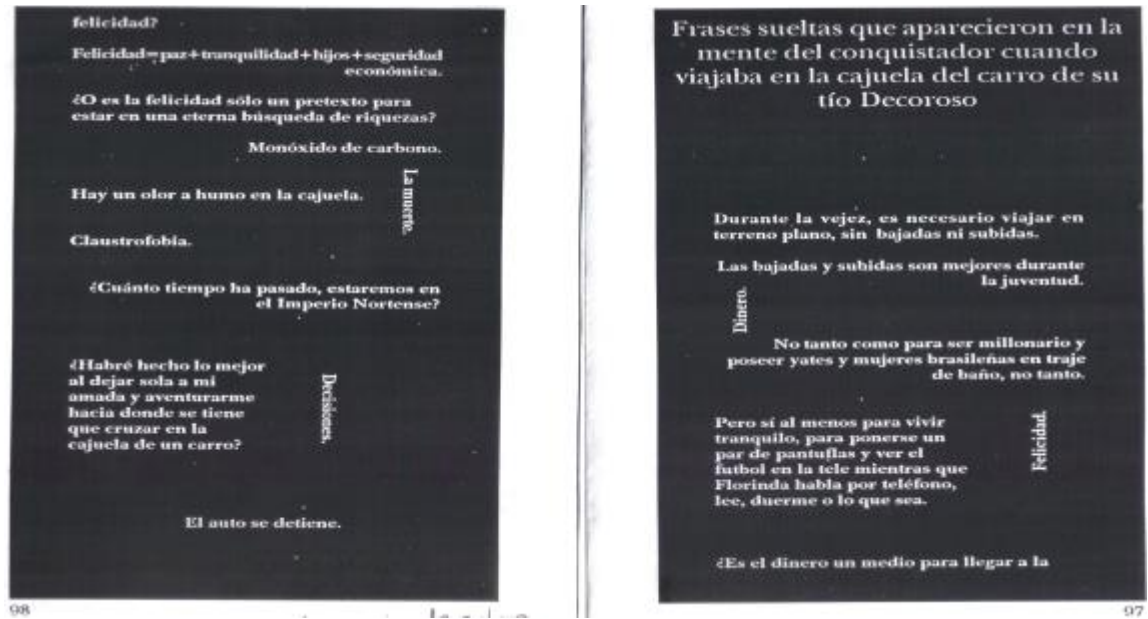
«Os digo cómo era mi marido en aquel tiempo?»

Chaparro y fuerte, auxiliar de contador. Siempre silbando, siempre con una canción en los labios. Extraño a ese Decoroso que ha permanecido atrás. Extraño las largas caminatas tomados de la mano. Extraño las lluvias que nos empapaban y hacían que corriéramos a casa. Extraño cuando cocinábamos juntos. ¡El cochero que hacíamos! La for-

151

(Figura 1. “Los mecánicos”.)

Adicionalmente, el fluir de conciencia de los personajes se muestra mediante un texto con fondo oscuro y con las ideas que fluyen sin orden alguno:



(Figura 2. “Fluir de la conciencia”.)

El fondo oscuro de estas imágenes está ligado a la falta de claridad en las ideas de los personajes. El color negro es enigmático y simboliza la confusión mental en la que está sumergido el conquistador Balboa. También, puede significar la oscuridad del lugar en la que va metido el personaje, “la cajuela del carro del tío Decoroso” (97). Sumada a las características anteriores, cabe destacar la tipografía variada en el texto que no puede pasar desapercibida. Al inicio de la historia, cuando Xóchitl se despide de sus padres dejándoles un recado, la firma de éste parece ser escrita a mano y no de manera mecánica. También, se mezcla la letra cursiva con la tipografía general del texto. En este caso, la cursiva aparece cuando el narrador describe el futuro o cuando en la narración se introduce el flujo de ideas de los personajes:

Decoroso frunce en entrecejo, el ceño, la ceja y todo lo demás.

...como nada...

A regañadientes, Onelia le enseña a Florinda los secretos de la fabada.

... como todo? (43)

En el capítulo titulado “Why should I let you go. [A]n essay by Mary Simpson traducción de LH Crosthwaite” (129), la tipografía es totalmente distinta, es una más grande y se escucha totalmente la voz de un narrador, quien nos cuenta las memorias de la niñez de la autora. Este capítulo se asemeja a una entrada de diario:

Es probable que el recuerdo más antiguo que poseo sea el de mi padre levantándome alto y mirándome con su cara sonriente. Es curioso que lo recuerde así ya que no era un hombre que reía con facilidad, sin embargo está muy clara su imagen en mi cabeza su sonrisa amplia, su cara rosada, su cuerpo robusto. (129)

Al continuar leyendo, hacia el final, es notable que la narradora de este capítulo es “Marián” o Mary Ann, la mujer que conoce el conquistador Balboa en su andar en el Imperio Nortense:

Amo la forma extraña en que me dices “gracias” por la mañana, cuando preparo el desayuno, en una forma que yo no conocía y que no parece ser de esta época. Amo que no seas moderno, que seas antiguo. Odiaría tu ausencia, supongo. Pero te dejaré ir, te irás y yo volveré a mi mundo en el restaurante y en la escuela nocturna... (132)

Se establece la relación porque se sabe con antelación que el personaje trabaja en un restaurante. Además, la narradora habla de su amado, alguien anticuado. La tipografía empleada en esta entrada es diferente al resto del texto, es más grande y espaciada, con el formato de un ensayo académico, así lo reafirma la narradora: “Escribo porque es necesario hacerlo. Me refiero a presentar este ensayo como tarea para el profesor Spike” (131). El personaje de Marián es distinto al resto de los personajes, al igual que su narración en contenido y forma. Marián, quien aparece de forma palpable en este único capítulo, se vuelve un personaje liminal pero no se sabe qué sucede con ella y se queda en medio del umbral de sus emociones y su amor por el conquistador.

El último capítulo, titulado: “Donde el autor reflexiona sobre el destino, la creación literaria y la alimentación en México”, se incluye la voz del narrador y se aleja de la trama completamente. Es un capítulo de reflexión sobre su propia novela: “El autor escribe el punto final de la novela y recuerda el título de una canción que incluye como una posdata” (179). Finalmente, hay un capítulo apócrifo y un epílogo en los que se da a conocer el futuro de los personajes. Estas características le confieren el mote de novela liminal porque conforman un conjunto de narraciones propias de Crosthwaite. No es una novela clásica ni posmoderna.¹⁶ No es un drama ni un cuento, sino un escrito que es una combinación fragmentada de multiplicidades estructurales, es “un escrito fragmentado” (Gómez García 24) que da como resultado un collage estructural. Por otro lado, el relato cumple con los tres principios experimentados en la fase liminal descritos por Turner (94), 1. *Separation*, al no ser una novela con una estructura convencional, 2.

¹⁶ Aunque tiene características de la novela posmoderna, como retomar el pasado, no la sigue en su totalidad.

Margin, al estar en medio de diversos géneros y 3. *Aggregation*, por ser parte de un todo: la literatura de la frontera. Además, la historia es una parodia de lo que fue la conquista, la manera en la que se asoló a los indígenas y la pérdida del territorio por los conquistadores. Para Mikhail Bakhtin, citan Rivkin y Ryan, “[t]he fundamental condition, that which makes a novel a novel, that which is responsible for its stylistic uniqueness, is the speaking person and his discourse” (681). La importancia del discurso narrativo recae en la función estilística que otorga a las narraciones un estilo único y experimental que no se adhiere a una definición previamente establecida, sino que fusiona el discurso con las imágenes y crea una novela multigenérica. En otro orden, Turner menciona que, “liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between positions” (95), es decir, estar en medio significa no pertenecer a ningún grupo (o clasificación establecida), sucede entonces el desprendimiento del grupo y se convierte en un texto liminal, alejado de un estatus previamente instituido. El estatus en este caso sería que la novela no forma parte de un subgénero *per se*. La combinación de todas las características incluidas en el texto forma una narración ágil en su totalidad al trasponer la palabra escrita en imágenes.

En el ensayo “Hacia una teoría dialógica de la liminalidad cultural”, se explica que una cultura liminal tiende a modificar lo tradicional y traducirlo en algo carnavalesco¹⁷ en términos geográficos, culturales, históricos, literarios, etc. (Zavala). Por lo anterior, es posible argüir que el texto liminal no entra en una clasificación englobada tradicionalmente en el concepto novela, sino que forma su propio estilo:

¹⁷ Refiriéndose al concepto de Bakhtin en el cual lo carnavalesco es la tendencia a usar la sátira y lo grotesco para oponerse a los moldes literarios establecidos.

circunda alrededor de varios géneros sin adherirse totalmente a uno solo. Los recursos en la escritura son tomados de la historia y de la literatura pensando en el mito, la Conquista y la modernidad. Se expresa la realidad cotidiana de manera ambigua: en un marco de modernidad actual situada en el siglo XVI. Hay “una trasgresión de la *doxa* histórica” (Berumen 126) mediante la parodia, lo que produce un “choque irónico entre lo que ya conocíamos antes y aquello que corresponde al texto que se incorpora” (126). Se logra la funcionalización histórica mediante el diálogo narrativo. Finalmente, los personajes son personajes liminales instalados entre dos realidades o dos mundos, Mexico-Tenochtitlan y el apoteósico Imperio Nortense. Consecuentemente, *La luna* es un texto liminal porque, aparte de su estructura, está escrito en un tono que no es totalmente irónico ni serio.

En adición a los aspectos de estructura liminal identificados en *La luna*, están otros como el tono en la escritura. Zavala menciona que los textos que conllevan en su forma de escritura la comedia, la ironía y la parodia se identifican comúnmente como textos híbridos, la condición de hibridez ayuda a explicar “las condiciones históricas de naturaleza liminal, híbrida, transnacional y paradójica” (“Hacia una teoría...”). Aquí entra, *Aparta de mí este cáliz*, novela publicada originalmente en el 2008, con una segunda impresión en el 2013, la cual, “[e]s una edición de autor, corregida y aumentada. Contiene diversos cambios que la vuelven distinta a la publicada en el 2008” (*Aparta* 4). Compuesta de setenta y nueve capítulos enumerados con números romanos, contiene cinco apartados en voz de distintos narradores ajenos al resto de la trama: pecadores que quieren expiar sus pecados al contárselos a Jesús, el personaje principal, quien no es más que un hombre común y corriente, venido a más y se

convierte en ídolo del populacho. La trama es un metatexto: un hombre que sueña repetidamente con ser el mesías en sus tres últimos años antes de ser crucificado.

También se describen los miedos del personaje que se rehúsa a aceptar ser crucificado. Pasa el tiempo buscando la forma de evadir la crucifixión, hacer milagros y ser él quien exima al mundo de sus pecados. Éste a la vez sueña repetidamente que va en caída libre: “abajo, abajo, abajo” se repite constantemente en la historia, y no puede despertar hasta que el personaje mismo acepte que está soñando: “Se repite tanto que ha dejado de ser una pesadilla. Abajo, abajo, abajo. La sensación de angustia se vuelve cotidiana. Ya no me preocupa ni tengo miedo de llegar al fondo de esta caída con fin. No hay fondo” (*Aparta* 65). La sinopsis del libro describe la narración como “el relato bíblico vuelto a contar en el más puro estilo de Crosthwaite: mezcla de poesía, irreverencia. Crítica social y pasiones arrebatadas” (*Aparta*). Hay realidades que se combinan al igual que en *La luna siempre será un amor difícil*. Se fusiona el pasado con elementos históricos y el presente. Las temporalidades se yuxtaponen en un lugar que se identifica como Jerusalén, el barrio, en el cual los romanos son los encargados de proveer el orden. Sin embargo, la irreverente forma de contar la vida de Jesús, el mesías, provee la narración de ironía y del aspecto carnavalesco al cual se refiere Zavala. Entonces, tanto en *La luna* como en *Aparta*, se identifican aspectos que las convierten en relatos liminales. En la primera novela, *La luna*, la historia de amor se convierte en un hecho irónico que hace parodia del pasado posterior a la conquista de España, “...en mil quinientos y tantos no había trabajo por falta de modernidad y en mil novecientos y tantos, casi dos mil, no hay trabajo por demasiada modernidad” (24). Después de todo, la paradoja implica el aspecto liminal porque es la inverosimilitud de

los hechos narrados, una historia de amor en el siglo XVI que se desarrolla en la época de las maquiladoras y la liberación femenina. Por su parte, en *Aparta* se cuenta la historia antes de Cristo en el contexto después de Cristo, por lo que ambas narraciones se encuentran en medio de las temporalidades y son representadas mediante símbolos, en este caso, la escritura de creación.

Por otra parte, está la historia: ese pasado cultural y religioso que se manifiesta mediante la narración; “[l]a parodia parece evocar un cambio cultural, y por lo tanto es un indicador de las tendencias en un clima cultural” (Zavala). Aquí entra el cronotopo, debido a que la narración se desarrolla paralelamente entre dos épocas distintas, lo que implica, según Zavala, “la existencia de diálogos simultáneos entre diferentes sistemas culturales”. Un ejemplo muy claro en *La luna*, es el cuarto capítulo de la primera parte, “Breve monólogo del Marqués”, en el cual se habla del rey “Don Carlos” haciendo, de manera irónica, referencia a Carlos Salinas de Gortari:¹⁸ “Recibí no ha mucho un edicto de Su Sacra Católica y Cesárea Majestad, Don Carlos, en donde me es informada la terrible crisis y tiempos de austeridad que está pasando el reino” (20). El autor emplea el lema del mencionado mandatario para promover los distintos programas de su gobierno: “Se me ha dicho, muy a pesar mío, que como un acto de solidaridad ante la crisis, me será obligatorio un recorte de personal...” (20). Por el contrario, en *Aparta*, la trama está basada en un hecho histórico, la vida de Jesucristo, y narrada con ironía:

En resumen: soñé que era Jesucristo en sus tres últimos años. Mi sueño era como esas películas de Jesús pero distinto. Era como un Cristo más

¹⁸ Carlos Salinas de Gortari fue presidente de México de 1988 a 1994 y su *slogan* de campaña electoral aplicada a su gobierno fue “solidaridad”.

terrenal: bebía, fumaba, moría por usted; pero también era mesiánico, con ideales, con sentido de justicia y de igualdad. Nada que ver conmigo y a la vez todo lo que era yo. (11)

Crosthwaite emplea la “metaficción historiográfica” (Zavala) al fusionar la historia en diversas temporalidades: la realidad en la narración y la realidad histórica para presentarla de una manera irónica.

Con todo, el tono irónico no es el único aspecto que trae como consecuencia la creación de un texto liminal, Zavala menciona que en las nuevas corrientes literarias hispanoamericanas existe la “necesidad regional de tener un futuro al menos parcialmente apoyado en proyectos utópicos, pero incluso apoyados en una lectura irónica, carnavalesca y liminal de los mitos locales”. En consecuencia, el mito y la superstición son elementos narrativos que ayudan la formación de un relato isotópico y por ende, liminal. En *La luna* hay elementos precolombinos como la superstición de Florinda al recordar lo que su amiga le ha dicho: “Siempre me dice que nací en un buen día y por eso nada que yo haga, nada que yo decida saldrá mal” (26). A la vez que agrega la narradora: “Auachi –mi hermana mi abuela mi amiga mi carnala– me ha dicho que nací en un buen día, uno-venado es mi día” (27). El personaje habla de la buenaventura predestinada por su amiga, basada en el día de su nacimiento. Florinda desea seguir a su destino y cumplirlo fielmente luego que ha sido marcado de forma utópica por su amiga. Al contrario, en *Aparta*, no hay una utopía sino una distopía de la realidad de Jesús:

Mi meta era rescatar al ser humano de sus pecados, claro; pero los medios diferían. Por ejemplo, tenía problemas con la crucifixión, me parecía algo sumamente grotesca, además de dolorosa. Pensaba que era un asunto superable, que se podía reemplazar con algún otro acto menos (cómo decirlo) ¿complicado? Creía que podía alcanzar la misma meta sin tanto melodrama, alternando ligeramente los hechos. (12)

El personaje, al igual que Florinda, conoce su destino: la muerte por crucifixión. No existe secreto sobre su futuro: su destino ya está establecido. A pesar de ello, desea cambiarlo y buscar otra forma de llevarlo a cabo: “La crucifixión era algo desagradable. Me decía: ‘Acepto esta cruz, pero tendrá que haber cambios’” (12). Existe el uso del lenguaje lúdico para representar el pasado con una visión moderna y realista. El mito se adecúa al presente como una paradoja: reinventa el pasado a partir del presente.

El vaticinio del futuro está ligado al aspecto mítico cultural que prefigura entre los nativos en América Latina. El augurio que fue parte muy importante en las creencias de los indígenas, a pesar del tiempo transcurrido, sigue formando parte de la psique en pleno siglo XXI. Como lo mencionó Zavala, es inminente la necesidad social de conocer el futuro apoyado en ideales utópicos. En la literatura, esto es posible, puesto que se “abren espacios para la imaginación literaria, [se] trasgreden paradigmas culturales, [se] cruzan umbrales genéricos” (Berumen 125). En *La luna* se habla de predecir el futuro: “Por eso estoy aquí, no para decirte mi secreto sino para que me hables del futuro, para que lances tus granos de maíz al suelo y me digas que todo saldrá bien, que uno-venado que *todo* saldrá bien” (28). El personaje representa al pasado, la tradición y las costumbres míticas que se empeñan en descifrar el futuro: “Abría la

mano, se miraba la palma, decía: ‘Aquí debe haber algo que no existe aún’. Intentaba imaginárselo pero era difícil... Pero el futuro permanecía lejos y ella, por más que lo intentaba, no parecía poderlo alcanzar” (56). De manera irónica, Crosthwaite combina esa necesidad pasada en una narración situada en el futuro y revela lo que la protagonista busca conocer. De este modo se intercalan las realidades, estableciendo una relación connatural entre espacio y tiempo, entre la historia y la cultura.

Por el contrario, en *Aparta*, no hay una necesidad de saber el futuro puesto que el protagonista lo conoce. Aparecen otros elementos míticos como las profecías: “Las profecías, sin embargo, eran muy explícitas: no hablaban de sindicatos, asambleas, organizaciones civiles” (37). Incluso, hay milagros, el más popular es cuando resucita a Lázaro:

Querido Lázaro: Me obsesiona la verdad. ¿Cómo ser justo si desconozco la verdad? Eso pensaba en tu funeral. No era mi plan que resucitaras, ni siquiera sabía que podías hacerlo. Se me ocurrió en ese momento. Dije: “Lázaro, tú que estás muerto, seguro sabes cuál es la verdad”. Pero tú no hacías más que estar bien muerto y bien solo en el ataúd.

—¿Con quién habla, rabí? —me preguntó tu hermana Marta.

—Con Lázaro, ¿con quién más?

Y por no verme ridículo, dije en voz alta: “Lázaro, ¿me escuchas?”

Abriste los ojos. Y para todos fue obvio que no estabas de buen humor.

(79)

En este caso, el milagro de la resurrección es una situación liminal en la cual se coloca al personaje de Jesús en el umbral o *threshold* de una nueva etapa en la cual va a ser reconocido como el auténtico mesías. Turner refiere que, “society is the product of the dialectical historic relationship between ‘structure’ and ‘antistructure’” (citado en St. John 4). Crosthwaite utiliza el tópico del Evangelio de Juan (la estructura) y utiliza la sátira y la parodia para crear un relato liminal complejo (anti-estructura) mediante la relación dialéctica entre la sociedad y el pasado histórico recreado. La metaficción “dirige una mirada irónica a la historia” (Zavala) a través del lenguaje literario se pretende reproducir el pasado mítico y entender el futuro, es decir, darle una identidad a ese aspecto que se está narrando. La frontera, como espacio liminal, sirve de contexto al discurso literario. Más no así los eventos de la historia que ayudan a formar el relato. Sin embargo, ambos elementos coinciden y se unifican debido a que cumplen con una de las características *vis a vis* liminales, “liminal events contain the potentiality for the formation of new symbols, models, and ideas” (St. John 9). La historia de este “nuevo Mesías” está formada por modelos del pasado pero produce un relato original, a partir de ideas y símbolos que son plenamente conocidos en la sociedad.

Víctor Turner ofrece una amplia lista de características tanto de comunidades como de personas liminales y agrega que, junto a los atributos de una persona que habita en una comunidad liminal, el comportamiento “is normally passive or humble” (95). La conducta de Florinda va con la descripción. En la historia, primero obedece ciegamente a Balboa, su amado, “Pero yo debo hacer lo que debo hacer y si mi hombre me necesita ¿qué puedo hacer... sino irme con él adonde quiera, con sus tíos Decoroso y Onelia, hacia el Imperio Nortense donde la vida es mejor?” (*La luna* 27-28). Más

adelante en la narración, instalada en la casa de los tíos, no le queda más que obedecer a la tía Onelia, advierte el narrador: “Florinda hace los quehaceres que le indica la tía Onelia” (52). También, se enfatiza la posición pasiva de la joven: “Como Onelia y Decoroso le prestaron a Florinda una habitación separada de su casa, ella procuraba mantenerse encerrada la mayor parte del día. Nada más pagaba su renta cotidiana (lavar los platos, limpiar el piso, hacer la comida, uf uf uf) y regresaba a su cuarto” (60). Finalmente, cuando empieza a trabajar en la fábrica, ella obedece de manera mecánica las instrucciones: “Cautín quema soldadura, soldadura pega circuitos. Otra vez. Cautín quema soldadura, soldadura pega circuitos. Otra vez. Treinta por minuto. Tal vez más” (64). Seguir instrucciones y hacer lo que se le indica es parte de la formación de una persona liminal con el propósito final de “enable them to cope with their new station in life” (Turner 95). La nueva situación en la vida de Florinda es que se encuentra sola, de cara al abandono de su amado Conquistador, experimentando en la frontera una posición distinta a la de hija y a la de esposa. Se encuentra en el *threshold*, en medio de una situación inesperada. Consecuentemente, Florinda, la protagonista se convierte en un personaje liminal.

En *Aparta*, el personaje de Jesús es un personaje liminal porque es un profeta, es el mesías: “Me abrumaba saberme el único y verdadero mesías... Ser el verdadero mesías era como recibir una cuantiosa herencia...” (80). Para Turner, los profetas y artistas son, “‘edgemen’ who strive with a passionate sincerity to rid themselves of the clichés associated with status incumbency and role-playing and to enter into vital relations with other men in fact or imagination” (128). Los profetas viven en el borde o límite de sus capacidades buscando una empatía con los otros:

Para evitar distracciones me concentro en el trabajo. Vuelvo a mis sermones, escucho a los fieles, intento preocuparme por sus problemas. Hago milagros. En mis buenos días, los ciegos ven y los inválidos caminan. En mis malos días, nadie ve ni camina. (*Aparta* 64)

Conjuntamente, un personaje liminal es capaz de manipular a la gente de una manera simultánea desde su psique (Turner 129) mediante una dialéctica que evidencie el liderazgo del mencionado profeta: “Entran a mi casa, saludan y guardan un respetuoso silencio. Se acomodan donde pueden, a mi alrededor. Esperan de mí palabras llenas de sabiduría, que los ilumine, que los ayude a entender” (*Aparta* 23). De igual modo que las palabras, sus acciones, en este caso, “los milagros” sirven para reforzar la imagen de “el mesías”. Continuando con lo propuesto por Turner, “those living in a community seem to require, sooner or later, an absolute, a divinely inspired whether this be a religious commandment, a divinely inspired leader, or a dictator” (129). Jesús no necesita realmente hablar porque su inminente presencia es suficiente para manifestar su posición de mesías: “Abro la puerta: la euforia, la algarabía, la multitud que aclama a su líder, su esperanza” (*Aparta* 160). El deseo apremiante de sentirse aceptado como algo relevante a la comunidad liminal conlleva, de acuerdo con St. John, “the sharing of special knowledge and understanding” (7). Así, el personaje liminal está en medio, en el borde de la estructura social debido a su presencia como mesías y a su parte humana y corriente. Por lo que, la parodia es un elemento clave para motivar a una reflexión histórico-cultural, es decir, el texto liminal ayuda a ver desde otra perspectiva la realidad de la historia.

Ambos personajes, Florinda y Jesús, cumplen con las características para ser identificados como personajes liminales dentro de una comunidad—un texto—liminal. Tanto Florinda como Jesús experimentan las tres etapas para convertirse en entes liminales: 1. *Separation*, 2. *Marginalization* y 3. *Aggregation* (Turner 94). Primero, la separación en Florinda es dual; se separa de su familia para seguir a su amado Balboa: “Florinda espera. Deja el recado que no dice lo suficiente. Al pasar por la cocina descalza, su pie vendado siente el piso fresco, la tierra fría. Se le ocurre que tal vez no la volverá a sentir... Florinda se va de casa, después de haber estado sola durante muchos años” (*La luna* 29-30). Después se separa de Balboa cuando éste se va a trabajar al “Imperio Nortense”: “Nada se sabe de él desde que abandonó La Frontera para internarse en el Imperio Nortense. El tiempo transcurre y Balboa: cero” (61). Es notable la partición de la realidad en la que vive la chica: deja el viejo mundo para enfrentarse al nuevo mundo, e irónicamente continúa sola, experimentando la separación total. Entonces, a partir de las distintas separaciones, prosigue con el segundo proceso: se margina en casa de los tíos de Balboa: “Florinda sola desde que se fue su hombre, sentada frente a la ventana, miraba su vida como a un campeón de atletismo que brinca obstáculos y busca alcanzar una meta que parece alejarse más y más” (52). Consiguientemente, la joven busca incorporarse a la sociedad fronteriza y busca trabajo: “Parada detrás de cuatro muchachas, la maquiladora abre sus brazos y la recibe” (63). Este proceso de incorporación es parcial; ella permanece de manera liminal en medio de su soledad al segregarse de sus compañeras a la vez que se agrega a la comunidad laboral: “Ochocientas muchachas la contemplan. Ella es la chica nueva. La miran caminar moverse pedir permiso buscar el baño durante quince minutos no preguntar...

La miran durante el descanso comer sola sonriendo... comer sola pararse regresar a soldar” (66). Finalmente, se une a sus compañeras de trabajo y asume su nuevo papel de mujer sola y desprotegida. Conforme, acepta a la sociedad en la que vive:

Se renta un apartamento quinto piso de edificio céntrico a mujer solitaria que procure hacer su vida reconstruirla sin ayuda porque la vida y los edificios tienen la monda cadencia del olvido (dos recámaras cocina sala baño y comedor) o al menos así lo dijo el arrendador bigotón y canoso para convencer a Florinda. (153)

Con esto, el personaje de Florinda cumple con el rito de pasaje al darse ánimos para continuar su vida y traspasar el umbral liminal en el que se encuentra, “Arriesga, Florinda. Ahora o nunca. Dirige vuestra propia conquista” (152). Se instala en la nueva comunidad, la de la frontera, como una persona liminal que va cumpliendo con el ritual de pasaje.

Hacia el final, la chica logra traspasar el umbral y asentarse como una persona nueva, como un individuo independiente en la frontera: “Florinda observa con detenimiento la cicatriz en su pie. Una herida que pronto sanó, causada por unos vidrios hace mucho tiempo” (161). La transición o cambio de estado es la fase final para el rito de pasaje explicado por van Gennep y retomado por Turner (Lewis 49). El personaje mismo busca establecerse como un ente nuevo, lo reconoce en la carta que escribe y que no envía a su amiga Auachtli:

Tanto que decirte, poco tiempo... He crecido mucho por dentro. Grande por dentro. La ropa me queda bien, pero grande por dentro... A veces

escucho canciones que solicitan mi regreso. No vuelo por ahora, Auachtli. Mis planes han cambiado. No estoy en La Frontera por las mismas razones. La gente que frecuento no es la misma, no quiero decir más. Creo que hay cosas en este Nuevo Mundo que debo hacer, no sé cuáles pero a su debido tiempo estaré haciéndolas. (162)

El personaje está determinado a seguir con su rito de agregación en el “Nuevo Mundo”. Ella reconoce que su proceso iniciático ha terminado, “Tú tira los granos de maíz y dime, tú pon a Xochiquétzal de cabeza y dime lo que resulta. Yo estaré viviendo y saltando de campo en campo...” (163). Florinda ha pasado del estado liminal al estado de aceptación de su nueva vida en la sociedad fronteriza.

Por su parte, Jesús se aveza a los mismos tres procesos de manera distinta. Él no es un sujeto separado. Después de cumplir su condena en la cárcel, el barrio lo recibe con admiración: “Se corre la voz que ha vuelto uno de los viejos, el que estaba encerrado. Para ellos soy un héroe, un caudillo que ha regresado después de muchos años en una guerra legendaria” (*Aparta* 17). El proceso de “separación” para el personaje se inicia al serle revelada su verdadera personalidad mientras dormía, por ende, su objetivo en la tierra: “Pero yo soy Jesucristo. No cualquiera que ostente ser el único y verdadero salvador. La noticia se me ha revelado en un sueño” (35). Ante la imposibilidad de una separación física total, Jesús se enajena mentalmente: “A veces ni siquiera les pongo atención, inmerso en mis pensamientos. Divago, pienso en otras cosas mientras ellos hablan” (44). A pesar de ser el hombre indicado para ayudar a los desvalidos, la separación de Jesús es inaplazable: “Decidí cerrar temprano el changarro. Afuera todavía había una fila de fieles seguidores que no parecía terminar. Ellos no

tenían la culpa de mi pesadez, de mi desconsuelo” (82). Con la etapa de congoja, el personaje inicia de manera simultánea la marginación de los otros. Se siente ofuscado de saberse como el “verdadero mesías” y le resulta muy difícil aceptar y entender su nueva posición ante la sociedad: “Llegaron reporteros, persiguiendo la noticia. Pedían entrevistas, exigían ser los primeros en hablar conmigo... La atención y los micrófonos me encandilaban” (85). Debido a su posición social, Jesús no puede apartarse totalmente ni de sus apóstoles ni seguidores. Aunque está rodeado de personas, se siente solo:

Ahora no tengo a nadie con quien hablar. Nadie que me dé un consejo. Necesito un aliado. Seguidores hay muchos, no me refiero a eso. Solicito un amigo que no me complique la vida, que no venga a pedirme trabajo buscar que resuelva sus problemas; una persona que se tome una cerveza conmigo, que escuche música conmigo, que juegue billar conmigo. (128)

En el proceso de enajenación, Jesús está pasando por la aceptación de su realidad: “Perdido en la profundidad, la oscuridad de aquello que llamaban encierro, pensé en la muerte como si fuera dinero que de repente llega a saldar una deuda con un amigo. Le di la bienvenida” (152). La etapa liminal es en donde el personaje experimenta la preparación para continuar en su ritual de pasaje y poder agregarse al grupo social que lo espera. En la fase liminal, el personaje duda y quiere alejarse: “He decidido dejar este sueño. Renuncio a él. Tengo el poder para hacerlo. Invoco el milagro de librarme de esta pesadilla y cambiarla por algo más placentero” (133). Es obvio que Jesús experimenta el estar en el limen de una situación y renuncia. Pero, paradójicamente, a su vez aclama la posibilidad de un milagro en su favor creado por él mismo:

“Tranquilidad, ven a mí. Yo, el Redentor, ordeno que llegue paz a mi conciencia” (133).

El ritual de pasaje en su segunda fase—marginalización— van Gennep la identifica también como una fase de purificación (37) porque es la etapa preliminar a la alianza o agregación del sujeto liminal, por lo tanto, es de construcción y disposición para la siguiente, la de agregación.

Después de pasar lentamente por la segunda parte del proceso liminal, el personaje acepta su función y regresa a la comunidad de forma distinta. Admite su situación de líder: “Abro la puerta: la euforia, la algarabía, la multitud que aclama a su líder, su esperanza” (*Aparta* 16). Jesús reconoce su rol: “Soy Jesucristo y algún día volveré a besarla... He caminado sobre agua, he multiplicado pan, me he parado en montes y desiertos. Y lo he hecho todo por usted... Soy un Cristo enamorado, un Cristo feliz” (156). El hecho de aceptarse a sí mismo en esa dualidad de mesías-hombre enamorado es lo que permite a la narración mantenerse como una historia que mezcla la lucha entre dos mundos, el sacro y el pagano. Carole Cusack menciona que cuando los individuos están en busca de su identidad, se perciben como “less as a members of a particular family or holders of particular values, and more as a wearers of certain logos” (229). El personaje representa el símbolo de la salvación y redención de otros y lo acepta: “Es hora de ser esa luz, ya no más indecisión” (*Aparta* 157). De este modo, cumple con la tercera parte del triple proceso y se agrega a su grupo desde su condición de mesías: “Finalmente he decidido resolver el asunto de la crucifixión. Me dispongo a informarles” (160). Al describir la vida individual, van Gennep concluye que “es una sucesión de etapas” (15) llenas de aprendizaje, ligadas a los actos realizados por el individuo. Por consecuencia, el personaje se convierte en una persona liminal al serle

posible cumplir con los tres procesos: busca fehacientemente enajenarse de su realidad como el mesías; es un líder seguido por la multitud que lo considera un ser sagrado—fase de marginalización mental—y, él asume su rol al aceptarlo y hacerlo público.

Por otra parte, el cronotopo literario se refiere a la inminente conexión entre espacio y tiempo narrativo, elementos fundamentales en la percepción de la realidad cotidiana. Las realidades diegéticas narradas por Crosthwaite en sus dos novelas, *La luna* y *Aparta*, crean una realidad literaria en la cual, el orden de los eventos cronológicos se combina con la realidad diaria en la historia. Se intercalan el contexto histórico con el contexto espacial. En *La luna*, es el “presente durante la conquista” en un espacio actual del siglo XX. En, *Aparta*, el contexto histórico son los tres últimos años de vida de Jesucristo situados en la época moderna. Ambas narraciones se desarrollan espacialmente en la frontera vigente. Así se va creando una narración liminal derivada de los acontecimientos históricos que ayudan la existencia de ésta. Con lo anterior se reafirma la idea expuesta por Turner al referirse a los procesos dialógicos entre los elementos que conforman una sociedad liminal, lo cual involucra una transición entre dichos factores: “In such process, the opposites, as it were, constitute one another and are mutually indispensable” (361), siendo los “opuestos” las temporalidades conectadas en el texto.

Situar las historias en distintas realidades temporales, “involves crossing from one temporality to another” (Brady 50). Todo esto representa de manera metafórica el cruce diario que experimenta mucha gente en su ir y venir de México hacia los Estados Unidos, lo que reafirma a la frontera como un espacio activo y movedizo. En *La luna* el tema del amor se desarrolla alrededor de la Conquista española, “Entre los mercados y

canales de la gran ciudad Mexico Tenochtitlan...” (13) y la inminente llegada de la modernidad, “...donde hoy es la Calle de Dolores, comida china y expendios de paraguas” (13). Evidencia de una contraposición temporal y espacial, el centro “Mexico” representa el pasado, los viejos tiempos, la época de la conquista. En la frontera de Tijuana se vive el presente y la modernidad. El tiempo o época “have a direct and unmediated relationship” (Bakhtin 86) y es sin duda, el principio que domina la narración. Más no es así en *Aparta*, la narración se desarrolla totalmente en perspectiva a la época moderna: “En mi sueño había apóstoles, había fariseos, había pecadores y pescadores. El sueño se situaba en Jerusalén, pero la capital judía era como este barrio lleno de luces” (21). La historia y los personajes son entrelazados con eventos pasados indistintamente ligados a dos espacios, el barrio y Jerusalén.

El cronotopo ayuda a entender la fusión y desarrollo de estas historias. La inversión histórica es un concepto derivado del cronotopo y es, como ya se explicó con anterioridad, la idea sobre el futuro en función del pasado pero que es percibido simultáneamente en el presente. Por si fuera poco, Víctor Turner identifica el “tiempo liminal” (465) como algo que no está necesariamente controlado por el reloj. Para Turner, este tiempo es “a time of enchantment when anything might even should happen” (465). Los personajes están primordialmente atrapados en la idea inexorable de que “todo pasado fue mejor” puesto que el futuro se percibe como algo vacío (Bakhtin 148). Xóchitl expresa la nostalgia de su pasado: “¿Regresar a la ciudad anhelada? Demasiado pronto. Su recuerdo no está marchito, todavía encuentra en él ‘las calles mitad agua, mitad tierra, las calles que se cruzan y por donde cruza el agua, hay puentes’” (*La luna* 162). Al cuestionarse sobre la posibilidad de regresar, el personaje

se posiciona en un estado liminal debido a esa confusión provocada por el recuerdo y el deseo de regresar. El limen es el borde de una decisión—regresar—que para el personaje no resulta ser factible y la acepta. A este período de vacilación entre los recuerdos del pasado inolvidable y el presente, se le puede identificar como “adventure-time” (Bakhtin 94), que es una etapa que transcurre alrededor del romance y la aventura (94) que, para el personaje, representa seguir en la frontera. Además, “this time is entirely composed of contingency—of chance meetings and failure to meet” (Bakhtin 94). El deseo de aventura se antepone a la razón y surge a partir de la interrupción del curso de eventos normales o con propósito, es decir, los planeados con antelación como lo era el vivir su amor al lado de su amado conquistador Balboa. Esta forma de cronotopo entra ineludiblemente en la trama y ayuda a su desarrollo y posterior culminación.

La inversión histórica y la aventura para el personaje en *Aparta* se desarrollan de manera distinta a Florinda. La historia de la crucifixión de Jesús se transporta al presente: a un barrio en la frontera México-EE.UU. A través de un malandro que se hace llamar Jesucristo. La historia se recrea en este personaje liminal que va experimentando su ritual de pasaje de una vida cometiendo fechorías a la vida de sufrimiento y redención de la humanidad. La inversión histórica “is characterized by a corresponding assumption of ‘beginnings’ as the crystal-clear, pure sources of all being, of eternal values and modes of existence that are ideal and outside time” (Bakhtin 148). Situación que se refuerza en la narración de Jesús y su proceso de aceptación de su nueva identidad. Por otra parte, la idea de salvador de la humanidad y expiador de los pecados conlleva la percepción de un futuro como “the end of everything that exists” (Bakhtin 148). Y esto sucede con el personaje, el “todo” es su vida terrenal, el lado

humano que conlleva el crecimiento y fortalecimiento de un personaje pecador, es como Bakhtin lo menciona: “a direct and straight forward growth of a man in his own right and in the real world of here-and-now” (150). El personaje se constituye a partir de su muerte, traspasa el tiempo y el espacio y se desarrolla a plenitud. De este modo, se reafirma que el ritual de pasaje y el estado liminal se completan y se asimila el futuro predestinado: la muerte por crucifixión al final de la aventura de ser “el Redentor” y realizar milagros.

Por otra parte, la colección de cuentos “Marcela y el Rey al fin juntos” también es un texto con el cual se reafirma el aspecto liminal dentro de la obra de Crosthwaite. Esta colección es, sin lugar a dudas, una de las obras más reconocidas y estudiadas por los críticos del género fronterizo. Publicada en 1988, está compuesta de nueve relatos cortos. Hermenéuticamente el texto contiene lo que sería después identificado como el sello de Crosthwaite: la estructura diversa y multiforme con elementos fronterizos como el espacio y el lenguaje y, “un sentido de humor lúdico que raya en lo sarcástico para hacer mofa de lo absurdo en situaciones diarias” (González 50). En cuestión de estructura diversa sobresalen “Viernes noche frente al televisor” (61), “Viernes noche frente al televisor, dos: regreso a la manera original” (69) y “Blues de San Luis” (91). Los personajes incluidos en “Marcela y el Rey al fin juntos en el paseo costero” (13) y “Where have you gone, Juan Escutia” (21) forman parte de la cultura popular e histórica en ambos lados de la frontera. Su existencia en pleno siglo XX los posiciona como entes liminales, protagonistas en medio de la realidad ficcional literaria y la realidad de su época. Tal como en los textos anteriores, el tema gira en torno a la frontera, y el tono sarcástico está presente en la colección. La mezcla estructural y el lenguaje fragmentado

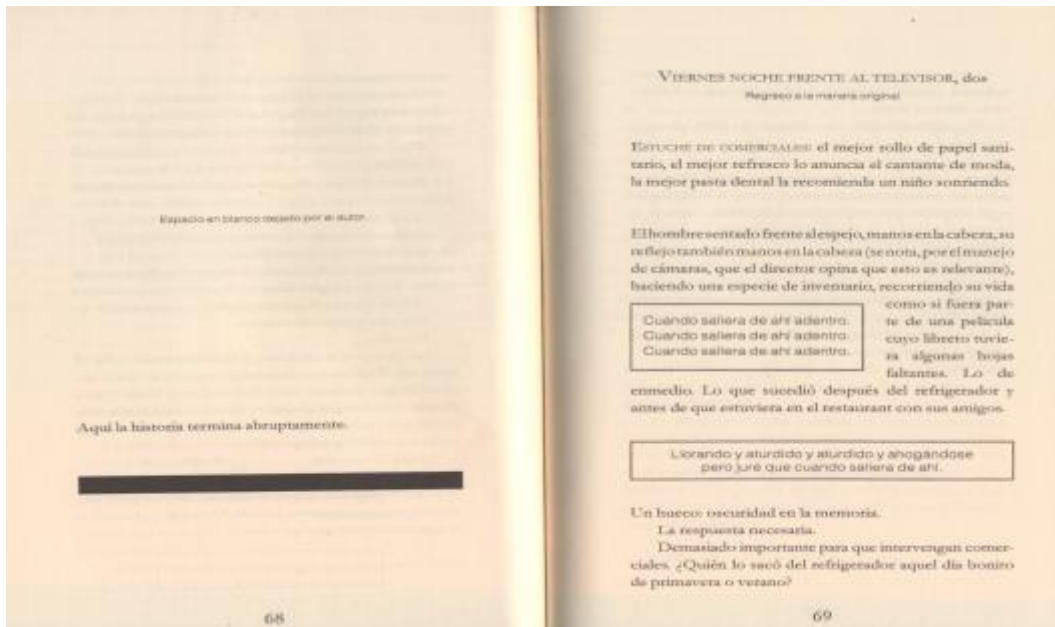
crean una relación entre las narraciones y convierten al texto en un texto liminal. Por lo anterior, la importancia recae en la posición desde la cual ha sido creada la narración, desde un espacio en medio imaginado: “un más allá que alimenta el deseo y la posibilidad de ‘empezar algo nuevo’” (Valenzuela Arce 135) y da paso a la ruptura temporal, a la trasgresión estructural y genérica desde la frontera de Crosthwaite.

La estructura liminal, como se mencionó con anterioridad, es difícil de encasillar dentro de un género literario conocido; en este caso, por ende, las narraciones cortas poseen otras características. Turner menciona que una comunidad liminal “represent[s] a condemnation of two kinds of separation from the generic bond” (105) identificándose como una etapa de transición para los miembros comunales. La narración liminal, por su estructura, se separa de la estructura genérica de un cuento tradicional que contiene tres elementos fundamentales: trama, desarrollo y desenlace. Por el contrario, un texto liminal contiene algo más que una historia narrada de manera lineal. Por otra parte, se especifica que se crea un diálogo entre diferentes lenguajes y tradiciones, diferentes etapas históricas y culturales (Zavala) mediante la narración. El sexto relato titulado “Viernes noche frente al televisor” muestra de una forma vivida mediante imágenes la experiencia de estar sentado frente al televisor un viernes por la noche. Se describe, además, el proceso requerido desde encender la televisión y cambiar constantemente los canales en busca de un programa atractivo hasta, inevitablemente, ver los comerciales que se repiten de manera frecuente. Al igual, se detalla la programación y se describen las escenas desde el punto de vista del narrador, el cual inicia dando indicaciones para encender la televisión,

- a) Oprimir el botón ON/OFF del cubo
- b) Seleccionar el canal 8 (cadena CBS)
- c) sentarse en un sillón o en la cama, observando los comerciales mientras presenta la

PRIMERA IMAGEN DEL PROGRAMA. (61)

Sin duda, lo que sobresale en este relato no es la historia narrada, sino la descrita mediante diversas figuras, espacios y pausas dentro del relato,



(Figura 3.)

De igual forma, la manera de relatar los comerciales es original y sistemática:

ESTUCHE DE COMERCIALES: El mejor quitamanchas, la mejor oferta en venta de estéreos, la mejor pizza se mete al horno y está lista en tres minutos. (62)

ESTUCHE DE COMERCIALES: el mejor remedio para malestares del estómago es Alka Seltzer, la mejor hamburguesa es la del McDonalds y el mejor refrigerador es el Frigidaire con descongelador automático, lo prefieren las mejores amas de casa. (63)

En esta narración, el espacio receptor de la acción no es identificado. Crosthwaite trasmite en ocasiones sensaciones y experiencias difíciles y confusas, puesto que su estructura compleja y los apartes influyen en la comprensión del relato. Por lo tanto, resultan ser narraciones complicadas principalmente debido a su forma. De igual manera, en el contenido, a pesar de seguir un hilo narrativo, se incluyen digresiones o intervenciones directas del autor: “Tanto el televidente como tú, lector, no saben que todo está previsto por el *dealer*, el que reparte las barajas y selecciona el juego. Ya no habrá comerciales (ordena el autor), aún así...ESTUCHE DE COMERCIALES” (70). La línea entre la ficción narrativa y la digresión del autor crea un espacio liminal dentro del texto. El lector se queda en el *threshold* de la narración al ser incluido como parte de ésta hacia el final: “El televidente no se percató de que también empieza a desaparecer: sus pies, sus piernas se vuelven translúcidos, luego transparentes. Se acerca el final. Nadie más que tú y yo lo conocemos” (71). La conclusión del relato es la desaparición del televidente y un “[e]spacio en blanco dejado por el autor para terminar la historia” (72), así lo expone el mismo autor. Las dimensiones narrativas comprenden diversos

niveles de realidades paralelas. El autor provoca que el lector oscile *betwixt* la lectura y la realidad del texto, haciéndolo formar parte del texto liminal.

Dentro de la escritura de creación, el espacio se vuelve fundamental; es un componente necesario para poder desarrollar la narración. El entorno se convierte en “receptor para aquellas sensaciones o experiencias que aún no se entienden en la relación o las que no encuentran una forma de expresión comunicable” (Nadig 136). Así, el espacio en la obra de Crosthwaite se interpreta como el destinatario del relato. En “Marcela y el Rey al fin juntos en el paseo costero”, el espacio da cabida a “las emociones caóticas que no están estructuradas lingüísticamente. Son expresiones de estados psíquicos” (Nadig 135) que reflejan las emociones de los personajes en ese espacio intermedio. El relato se divide en cinco partes. En cada una de ellas se introduce a los personajes y el contexto narrativo. Los protagonistas, dos seres que viven en mundos distintos, se encuentran casualmente en el paseo costero, se enamoran perdidamente y buscan darle un giro a su vida al decidir continuar su amor más allá de los confines territoriales.

Marcela, es una mujer cuarentona, sola, enterrada en la monotonía y mecanización de su vida como secretaria: “Su vida se ha convertido en uno, dos, tres... (se levanta, se baña, se viste...) No comprendió que existen variaciones: uno tres dos, dos tres uno, tres uno dos” (14). La protagonista femenina de Crosthwaite, se encuentra en su proceso liminal, en la etapa de separación: “Ella tenía un gato, su único compañero; pero ahora está sola de nuevo” (13). Marcela vive enajenada de su entorno, realiza sus actividades diarias de manera casi automática. En su andar, se encuentra en su purificación, no convive con la gente, tampoco se aparta totalmente: “...despreciar a

la gente también es bueno, de vez en cuando” (15). Después de observar a su alrededor, Marcela, “sentada junto a las ruinas del Paseo Costero. Descubrió que muchos de los que caminaban por ahí se parecían a ella. Se acostumbró a mirarlos. Todos con su propio estilo y a la vez idénticos” (15). Turner refiere que durante la etapa liminal, surge una etapa de reflexión: “Reflection is at least one of the things ones does with one’s solitude” (465). Continuando con la idea de Turner, la soledad no significa necesariamente pensar de manera egoísta y ensimismada, sino al contrario, puede involucrar a la reflexión plural, o mejor aún a la proyección misma en otros (465). Marcela, sin duda, lleva a cabo esa actividad al verse reflejada en los otros. Sin embargo, su proceso liminal no termina. Cierta día, estando sentada en el paseo costero, miró al Rey, vagabundo, gordo, plateado, desubicado en su realidad: “Pobrecito: no sabía que todo se acabó. *The End*, dijo Morrison alguna vez” (*Marcela* 15). El Rey, trató de conseguir trabajo en los bares fronterizos y cantar en los camiones urbanos sin suerte. Tal infortunio lo llevó a pasear asiduamente en el paseo costero. En la costa, deambulaba hasta toparse con el muro fronterizo, ese muro custodiado por guardianes “empistolados” que lo hacían desistir de su intento por cruzarlo. Finalmente, un día, su vida cambió al encontrarse con Marcela. Es evidente que ambos personajes están experimentando el rito de pasaje y han permanecido en una etapa liminal durante un largo tiempo, por lo cual, surge una empatía mutua. Después de intercambiar sus experiencias de vida, ambos continúan su andar hacia el muro, por el mar. El proceso liminal que enfrenta Elvis es similar al de Marcela: viven en su propio mundo, rodeados de personas a las cuales no les interesa saber ni conocer de ellos. Estar en un proceso liminal conlleva experimentar “day to day cultural and social states and processes”

(Turner 465) y permanecer *in betwixt*. Al conocerse en el Paseo Costero, Marcela y Elvis continúan su rito de pasaje hacia su nueva vida—en el océano—de manera dual. La separación y enajenación mental en la que viven les permite unificarse y traspasar el umbral metafóricamente representado a través del océano. La excepción a lo establecido por van Gennep, quien refiere que, al finalizar el proceso ritual, la persona liminal logra reincorporarse a un grupo o sociedad. Además de que el rito representa una forma de intensificación personal. Marcela y el Rey Elvis, viven y experimentan las tres partes del proceso: separación, marginalización y agregación de una forma en la cual el “agregarse” no significa literalmente lo definido por van Gennep e identificado por Turner: “when they are ritually returned to secular or mundane life” (Turner 467). Para ellos, cruzar el estado liminal significa aceptarse mutuamente:

Marcela y Elvis siguieron caminando. Ella recibía el rocanrol por primera vez. Él cantaba sus éxitos de antaño bajo la intensa luz de los helicópteros. Había en todo aquello algo mucho mejor que en Las Vegas. La gente tonta nunca comprendió que sus pistolas no existían para Marcela y el Rey, que eran, como la frontera, sólo cruces pequeñas en un mapa quemado hace mucho tiempo. (20)

La historia resulta ser confusa e inverosímil, como un montaje literario, para reafirmar la liminalidad del texto al introducirse a los personajes en el océano y alejarse de la frontera: “Marcela y Elvis al fin juntos. Los otros, los tontos gritaron STOP” (20). El rito de pasaje de la tierra al océano va acompañado, de acuerdo con Turner, de un cambio ya sea de lugar, de estado emocional, de posición social o de edad (94). Marcela y Elvis ya no forman parte de ningún territorio físico sino, así como una comunidad

liminal, se mueven hacia otro tipo de dinamismo intrínseco, "...mientras ellos seguían caminando el muro, en la distancia, se hacía diminuto hasta desaparecer" (20). Se convierten en personajes liminales porque se separan del resto del mundo, del que fueron inicialmente entes marginados y segregados por su condición física y social en la fronteriza ciudad de Tijuana. En la escena final, "Marcela y Elvis al fin juntos" (*Marcela* 20), los personajes se agregan en una correlación del yo al tú (Turner 127). Juntos, siguen su recorrido, "sin rumbo fijo" (19), buscando terminar el proceso de pasaje y de agregación en el infinito. El contexto espacial es, "la frontera geopolítica [que] aparece configurada aquí de manera explícita y resulta una parte importante en la subjetividad de los mismos protagonistas" (Berumen 148), quienes, al alejarse de la realidad conocida, se introducen en lo desconocido, en el espacio liminal en cuyo interior "se confrontan diferencias, heterogeneidades, hibridismos que contrarían todo un orden determinista y casual" (Machado 2). Las personas identificadas como liminales evaden ocupar una posición dentro de un espacio cultural, están en el centro de todo esto. En este caso, para Marcela y Elvis significa estar en el *limen* de su realidad, por lo tanto, se alejan ensimismados hacia el infinito océano.

La metaficción historiográfica se ha identificado como rasgo distintivo de un texto liminal, y en "Where have you gone, Juan Escutia", Crosthwaite reafirma su estatus de escritor liminal al iniciar el relato con una nota de él mismo:

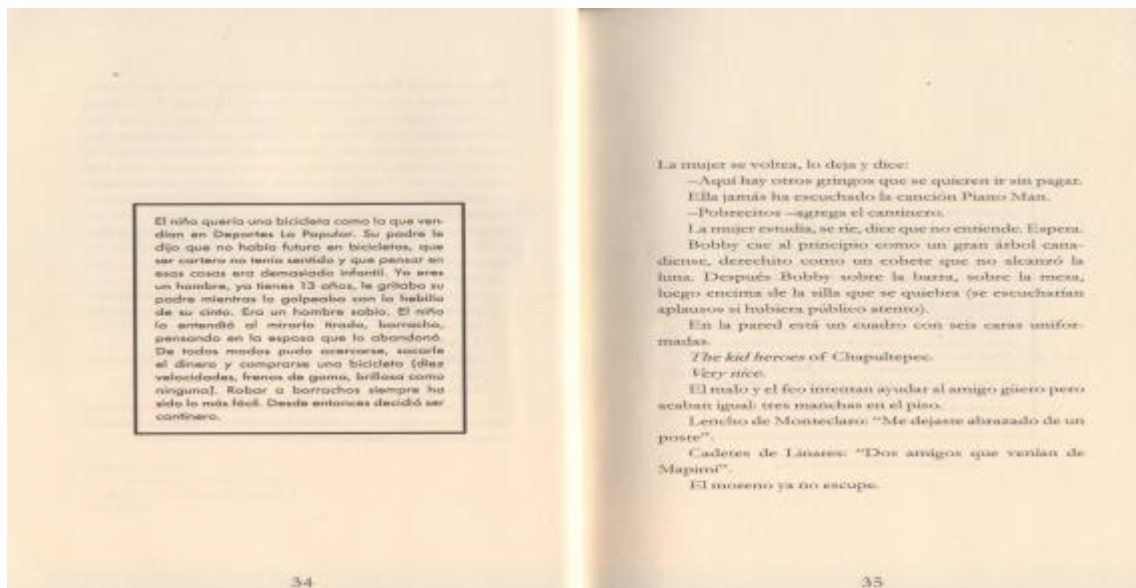
El 13 de septiembre nunca fue importante para el grupo B. Era una fecha como cualquier otra. Nos poníamos de pie por estatura y todos formaditos entonábamos el ciña oh patria de la misma manera. (21)

Crosthwaite juega con las convenciones en cuanto a la representación de la historia oficial (Berumen 123); se vuelve irreverente y lo reafirma con este tipo de apartados o notas.

En “Where have you gone, Juan Escutia”, se narra la historia de un trío de jóvenes estudiantes, quienes experimentan su rito de transición de la infancia a la adolescencia por un acto forzado y provocado tras la inminente confrontación con la realidad histórica sobre la batalla de Chapultepec:

En la secundaria sólo hubo un cambio, radical para nuestros oídos. Uno de los maestros, el más despiadado, nos enfrentó cruelmente a una realidad histórica (ah, ¿qué no lo sabían?): los Niños Héroes fueron derrotados en aquella famosa batalla, los gringos los hicieron caca. (21)

Los tres adolescentes cruzan la frontera hacia México para embriagarse y olvidar la tragedia que afrontan sobre la verdad historiográfica recién descubierta. Hacia el final, regresan a los Estados Unidos, “*One Little, two Little, three Little* gringos regresan a su país. Derrotados como el general Scott, jefísimo máximo de la invasión norteamericana, si hubiera entrado por la frontera más visitada. Un error estratégico...” (39). El relato contiene divagaciones o apartados dentro de un recuadro, lo que le confiere una estructura liminal, como se ha mencionado anteriormente (Figura 4). Dentro de la narración hay figuras geométricas que ayudan a resaltar la acción narrativa. Asimismo, la narración se puede leer de la misma forma con o sin estos apartados, debido a que resulta ser información adicional pero no de relevancia para la trama (Figura 5).



(Figura 4).



(Figura 5.)

También en “Where have you gone, Juan Escutia”, Crosthwaite toma el espacio narrativo para escribir un tipo de diálogo irónico con crítica histórica, situación que resulta en “una reflexión política y cultural” (Zavala) para los mismos personajes. El lenguaje, según expone Machado, es como una manifestación de un punto de vista descentralizado, incompatible con cualquier jerarquía (2). Clara manifestación en el texto es al momento de integrar ambos idiomas en un contexto burlesco:

—*With those rucas we can make it rápido and if we know our business,*
sabiéndoles tirar el verbo, de seguro capean sin feria. *Free. Do you*
understand, ese?

El personaje central medita el asunto, acaba con otro cigarro y otra cerveza.

—*This míster Tecate* –diría más adelante– *must be a wonderful guy.*

En un inglés digno de un western italiano.

El cantinero aclararía:

—Tecate no es un señor, socio. Es una ciudad. (31)

La combinación del lenguaje es una forma de separación de un idioma oficial o establecido. Para Villoro, la lengua es un destino. El *broken spanglish* de Crosthwaite delinea personajes cuya identidad se define por los idiomas y sus mezclas (126):

Los *boys* querían budweiser pero les dan tecates.

—*It don't matter, man, they're* más baratas –dice el moreno antes y
después de escupir.

Las gorditas los invitan a bailar.

Los hombres duros no bailan, dice un libro que este escritor no ha leído.

(29)

Los jóvenes han sido separados de su realidad histórica conocida y confieren su desilusión en las cervezas. Turner menciona que durante la etapa liminal, el proceso en el rito de pasaje es ambiguo: el individuo “passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past” (94). Para un sujeto liminal, en este caso los tres jóvenes, el pasado histórico les resulta ser desconocido y se separan al cruzar la frontera. Arnold van Gennep refiere que la condición de extranjero no permite penetrar y unificarse en un nuevo territorio y deben probar sus intenciones al pasar por un período de prueba (48). Los chicos, en la cantina, son sometidos al escrutinio y la desconfianza:

Los gringos *soldiers* entran a la cantina. La música se detiene. Miradas hacia ellos. Alguien escucha sonidos y espuelas, marcando el paso: es la imaginación de un borracho... Caminan al mismo tiempo sin darle la espalda a los parroquianos. Bobby se prepara frente al cantinero. Es claro que ambos son hombres duros: sus miradas se cruzan desafiantes. (28)

En el “estadio preliminar” (van Gennep 48) los jóvenes están en el margen, ante un intercambio, un proceso de negociación con el cantinero. Posteriormente terminan su fase de marginación y se añaden a ese nuevo espacio en la cantina al beber y departir con las personas a su alrededor, lo cual forma parte del ritual puesto que hay un intercambio personal y de bienes (48). Sin embargo, a pesar de haberse agregado a la

comunidad en la cantina, de manera ambigua, siguen separados. Debido a su posición de extranjeros, regresan a su estado liminal al apartarse del grupo al cual se habían unido temporalmente:

Tres soldaditos en la banqueta. Muy patéticos. Nadie los recoge. Uno de ellos despierta con los ruidos de la ciudad encima. Claro que hay indignación. Claro que hay quejas. Es cuestión de honor. Esto no sucede en las películas de vaqueros. No traen cartera ni botas. El moreno anda sin camisa (*shit*). Por lo tanto –concluye un policía que decide acercarse, son un trío de pendejos. (*Marcela* 37)

Finalmente, los personajes tienen la posibilidad de reintegrarse, “Los tres soldados regresan a su país y, en el primer rest room que muestra las estrellas y las franjas coloradas, hunden la cabeza en la profundidad de un excusado. Ahí donde todo es posible” (40). Con esto concluye el tercer proceso de agregación expresado por Turner. Además, van Gennep añade que durante el rito de separación del territorio propio, se entra en una zona neutra (35), lo cual, los va a preparar para regresar al mundo. Los tres chicos han pasado su proceso iniciático fuera de su país-comunidad, se mantienen al margen y se re-agregan a lo que ya conocían, de este modo, mediante la alianza en su comunidad, pero desde una nueva perspectiva histórica y propia.

La obra literaria de Luis Humberto Crosthwaite, especialmente las tres obras analizadas en este capítulo, *La luna siempre será un amor difícil*, *Aparta de mi este cáliz* y *Marcela y el Rey al fin juntos*, encajan dentro del concepto de liminalidad debido a que su estructura experimenta y cumple con los tres procesos identificados por Turner,

separation, marginalization, y finalmente *aggregation* (94). La paradoja y la ironía ayudan a comprender la unión de la realidad histórica con el presente narrativo, dando como resultado una literatura liminal. De la misma manera, los personajes de las narraciones evidentemente pasan por el triple proceso, mencionado con anterioridad, lo que los ratifica como entes liminales. El cronotopo de tiempo y aventura ligado con la inversión histórica son preceptos que facilitan la comprensión de los textos de Crosthwaite y, sobre todo, que permite establecer, de manera más precisa, la razón por la cual el escritor tijuanense no debe ser catalogado como monotemático, sino todo lo contrario. Estas ideas permiten visualizar la escritura de Crosthwaite como dinámica y creativa. Asimismo, el espacio es creado y recreado mediante la escritura. Cada relato se sitúa espacialmente en la frontera, identificada de manera ficcional con nombres específicos como Mexicco Tenochtitlan; o por el contrario, con palabras generales como “el barrio”. Por lo anterior, el espacio se reafirma como el vehículo inspirador de la obra literaria. Ciertamente, la estructura y el contenido comprenden características liminales como resultado de la interacción y mezcla de culturas en el área de la cual surgen los relatos analizados. Para Machado, “toda cultura es, por naturaleza, manifestación de pluralidad de puntos de vista, instalados en el tiempo y en el espacio” (6). La cultura fronteriza o cultura del norte es *sui generis*; es un espacio liminal que fluctúa entre dos realidades, la realidad del espacio del cual surge—la frontera—y la realidad creada mediante la ficción. El resultado es el espacio de Crosthwaite, del cual se deriva una escritura liminal que no pertenece a la mexicana del centro ni a la anglosajona del norte, mucho menos a la chicana. Entonces, el texto liminal permanece en medio de estos tipos de escritura: *in between*. Además, del espacio indefinido surgen

múltiples procesos de intercambio y confluencia sociopolítica y lingüística. La obra literaria de Crosthwaite se desarrolla en este espacio que sigue en proceso de definición, el cual gira en torno a múltiples interpretaciones sin ajustarse completamente a ninguna de ellas. La zona fronteriza pareciera experimentar un rito de pasaje, el cual aún no concluye. En este caso, el concepto liminal se entiende—como el rizoma—mediante todas esas conexiones que interactúan entre sí para formar este espacio tan difícil de catalogar. El diálogo, que surge entre los elementos que se relacionan, permanece en negociación. Para Frauke Gewecke, la frontera “no es un hecho espacial con efectos sociológicos, sino un hecho sociológico que adopta una forma espacial” (119). Así se refuerza la idea de la falta de una definición del espacio de la frontera México–Estados Unidos. La frontera como espacio geopolítico permanece en el umbral o *threshold* de todos los procesos que en ella se llevan a cabo. Por consecuencia, se convierte en un punto liminal que influye en la psique de los que ahí habitan, reiterando con ello el proceso de formación de un espacio que se mantiene en el *limen* y lo contiene evitándole convertirse en espacio completamente definido.

Capítulo IV

El tercer espacio: Tijuana.

“To survive the borderlands
you must live sin fronteras
be a crossroads”
(Anzaldúa, *Borderlands* 216).

El espacio es la base en la obra de Luis Humberto Crosthwaite. Sin embargo, este enfoque espacial también se aboca a los individuos y los aspectos sociológicos que conforman el espacio de una comunidad. En una comunidad fronteriza se encuentran las cualidades de un espacio liminal, identificado por Turner, que se transfieren claramente a la psique de los habitantes para convertirlos en entes liminales. Por otro lado, surge la idea de crear un tercer espacio a partir de la fusión del espacio compartido por México y los Estados Unidos a lo largo de la frontera que los divide geográficamente, es decir, un tercer espacio físico en términos de Bhabha. Para contrastar el espacio liminal y el tercer espacio, Maya Nadig sugiere que el tercer espacio es distinto al espacio liminal puesto que el segundo es un espacio transitorio (135). Es decir, un lugar de paso. Además, agrega que “el concepto de espacio intermediario (o liminal) se enfoca al nivel de la psique individual algo similar a lo que enfoca el tercer espacio al nivel social” (135). Entonces, es posible inferir que la producción de un tercer espacio se relaciona mayormente con la relación individuo-espacio social. Por lo tanto, es imprescindible enfatizar la importancia del espacio de creación del cual surge la obra de Crosthwaite.

Ya se ha mencionado anteriormente en la introducción que la frontera como espacio limítrofe—la línea fronteriza determinada políticamente—está definida y

delimitada por estatutos y convenciones políticas establecidas en el pasado. El espacio que hoy divide a México y los Estados Unidos forma parte de un sinnúmero de eventos sociopolíticos como guerras, tratados y acuerdos de venta, posesiones, etc., y como Nuria Vilanova señala, el bordo fronterizo existe como “not only [a] geopolitical and economic area but [it] also encompasses social, cultural, linguistic and artistic features” (73). Además de las similitudes que se concentran en el espacio fronterizo, referidas por Vilanova, están las diferencias tecnológicas que distinguen un país del otro. Todas estas características crean el espacio físico fronterizo, y las peculiaridades englobadas en él: “become part of fictional texts in many different ways” (Vilanova 73). El tema fronterizo surge a partir de ese espacio fragmentado históricamente. El espacio real está permeado de ficción en dónde se reflejan imágenes que transforman al bordo¹⁹ fronterizo en un lugar real y extremadamente dinámico, un espacio en el cual “se difumina lo mexicano con lo estadounidense y viceversa, dando lugar a que la identidad nacional se vea relegada a unos símbolos meramente afectuosos y la frontera deje de existir como tal” (Rodríguez Ortiz 85). La cultura fronteriza es producto de la fusión de elementos socioculturales de ambos lados de la línea fronteriza, los cuales, al unificarse, “desaparece[n] el límite entre el espacio físico y el psíquico de los sujetos que la habitan” (Rodríguez Ortiz 85). La frontera de México con los Estados Unidos conglomerar elementos más allá del simple espacio geopolítico. El espacio físico real es un elemento indispensable para crear la literatura de la frontera, la cual busca establecer

¹⁹ Bordo: extremo u orilla. Coloquialmente se le conoce así el espacio que define la frontera entre México y Estados Unidos y se identifica como la línea, el borde, bordo, franja fronteriza, borderlands, etc.

un lugar en los anales de la literatura y distinguirse tal cual. Los escritores dentro del género fronterizo toman primordialmente el espacio desde el cual narran para formar las historias. Crean “metáforas del espacio entre los dos países” (Lomelí 138) y le otorgan una identidad. Por lo tanto: “the presence of the border in northern México fiction is that of an area whose dynamics are related both to its physical and real dimension” (Vilanova 73). De igual manera, Mary Pat Brady, define el “bordo” como un sistema que va más allá de un simple sitio, lugar, imagen o fantasía (52). El borde o la frontera es el conjunto de todo lo que lo conforma, tanto físico como cuestiones intangibles. Entonces, resulta admisible la idea de que en la frontera se reúne todos los alrededores: cultura, personas, historia, lenguaje, etc... Hay una suma de elementos que da origen a la creación de un espacio heterogéneo, o un tercer espacio.

En este capítulo se va a emplear primordialmente el concepto de tercer espacio desde la lente teórica desarrollada por Homi Bhabha para analizar dos novelas de Crosthwaite: *El gran preténder* (1992) y *Estrella de la calle sexta* (2000). Además, el capítulo incluye el análisis del precepto hecho por otros teóricos como Lefebvre y el geógrafo Soja. Estos estudios sirven de referencia y teoría explicativa para ampliar y sustentar la idea de un tercer espacio. El concepto de tercer espacio, en este contexto, apunta meramente al espacio físico desde el cual se crean las narraciones.²⁰ Igualmente, se van a considerar otros aspectos como el lenguaje para ejemplificar la forma en la cual este tercer espacio se va constituyendo. El aspecto lingüístico genera, “una especie de campo de batalla cultural creciente hacia el norte y hacia el sur, donde una nueva

²⁰ Cabe destacar que el entorno físico de Crosthwaite, Tijuana, influye cómo vehículo de la creación y se transfiere, en este caso, a las narraciones que se desarrollan en Tijuana.

cultura va formándose como resultado de la mezcla y fusión, y así se va extendiendo como una verdadera tercera alternativa [lingüística]” (Lomelí 133). Bhabha, al definir el tercer espacio, toma la idea de otro crítico que habla sobre la noción de hegemonía basada en la “identificación de lo imaginario” (42). Esto guía al teórico a identificar el espacio “entre medio” como “un espacio discursivo que no está exclusivamente delimitado por la historia ni de la derecha ni de la izquierda” (42).²¹ Entonces, es posible decir que una interpretación de derecha e izquierda es la imagen hegemónica que distingue los Estados Unidos a nivel mundial, en contraste a la imagen de subalterno que se tiene de México. Continuando la idea del teórico, este espacio “existe de algún modo *entre-medio* de estas polaridades políticas (derecha e izquierda) y también entre las divisiones corrientes de teoría y práctica (42). Aunque el tercer espacio parece similar al concepto “liminal” de Turner—algo que está en medio—, Bhabha se refiere al producto que surge más allá de la etapa liminal y es un tercer producto, un espacio físico y tangible cuya característica primordial es crear estrategias identitarias de pertenencia o *selfhood*, las cuales, de acuerdo con Bhabha, se reafirman mediante el lenguaje (18).

En referencia a la importancia de la relación espacio social-individuo, Emile Zolá menciona que el entorno y la herencia son influencias determinantes en la formación de un individuo y, por lo tanto, determinarán su comportamiento en la sociedad (55). Por otro lado, Henry Lefebvre refiere que, en el espacio social, la tendencia es pasar de la producción en el espacio a la producción del espacio en donde

²¹ Bhabha menciona que su enfoque se basa en reconocer la relación de la política con la teoría y aquello que conlleva a confundir la división tradicional entre ambas.

se lleva a cabo un cambio en la producción y en las fuerzas productivas (219). Lefebvre explica que: “de un lado está la producción de productos: las cosas, los bienes, las mercancías, y del otro lado la producción de las obras, ideas, los conocimientos, las ideologías e incluso las instituciones o las obras de arte” (219). Por su parte, Bhabha, en referencia a las fronteras, menciona: “Nuestra existencia hoy está marcada por un tenebroso sentimiento de supervivencia, viviendo en las fronteras del ‘presente’” (17). Esto se refiere a la constante preocupación del ser humano de oscilar de manera habitual entre el presente y el futuro sin dejar de lado el pasado. Todo lo anterior va en función de la cultura que persiste en el espacio y el tiempo. También, resalta la importancia del espacio sociopolítico en la formación de un individuo. El entorno es un aspecto determinante para el desarrollo de las personas. De la misma manera, en la creación literaria, en específico, la literatura de la frontera, el espacio es el génesis. Además del concepto de espacio social, en su estudio sobre el tercer espacio, Edward Soja concluye que, este tercer espacio es “a lived space”, resultado de la mezcla de innumerables elementos que confluyen de una manera natural en un mismo espacio categorizado, organizado y dividido (Brady 11). Soja parafrasea a Lefebvre definiéndolo como “a radically different way of looking at, interpreting, and acting to change the embracing spatiality of human life” (29). A la sazón, este espacio textual, en compaginación con el lenguaje, es lo que encauzará este capítulo.

La fusión espacio-lenguaje se constituye en un tercer espacio. Por lo tanto, de esta combinación se desprende la importancia del lenguaje en la obra literaria debido a que ambos elementos son representativos de la identidad y pertenencia de los personajes en un determinado lugar. El lenguaje empleado por Luís Humberto Crosthwaite le

otorga cierta peculiaridad a la narración, se apropia del espacio, y se vuelve parte icónica del relato, como un personaje que toma vida mediante otro personaje. Consecuentemente, mediante el lenguaje, el espacio evoluciona y se personifica en Tijuana. A la vez, este espacio va formando la identidad fronteriza del área Tijuana-San Diego. Por lo tanto, la importancia de Tijuana recae en que la ciudad es un lugar de paso en medio de dos mundos disímiles y, para los que llegan, se convierte en un nuevo espacio, el tercer espacio. En el fondo, este proceso de interpretación cultural está basada en la “discordancia de los sentidos y valores, es un efecto de la perplejidad de vivir en este tipo de espacios liminales” (Bhabha 198). En este capítulo se van a analizar dos obras en las cuales se evidencia cómo el espacio influye en los personajes. Del mismo modo, se expone la manera en la que este espacio va conformándose mediante la unión del lenguaje y el entorno. Al unificar espacio y habla suceden “cambios profundos en las estructuras sociales, culturales y lingüísticas” (Hernando 114). Y, al mismo tiempo, el espacio sirve de fuente de inspiración para el autor; quien a través de su arte busca proyectar la identidad cultural del área fronteriza. En síntesis, en los relatos de Crosthwaite “no hay lección explícita, su escritura no es ideológica, pero su manera de contar las historias revela los desequilibrios, las desavenencias y, también la lucha liberadora que entablan y sienten sus protagonistas” (Sawhney 177). *El gran preténder* y *Estrella de la calle sexta* son relatos que Juan Villoro describe atinadamente como historias de la frontera, un lugar donde:

comienza el espacio de Luis Humberto Crosthwaite, donde los románticos lanzan su última baraja, los místicos se saben protegidos por un hojalatero en el cielo, las *beibis* simplemente son las *beibis*, los

solitarios caminan entre los charcos dejados por la lluvia y el aceite de alto octanaje y una voz cruza la noche. (95)

El espacio narrativo descrito por Villoro realza la creación de una literatura única y distintiva que conlleva características señeras como el lenguaje y la creación de una identidad (aún en proceso) de la cual surge este tercer espacio, esta tercera cultura, ese tercer lenguaje, el cual es identificado mayormente como *spanglish* que rompe con la unión lingüística unitaria y da lugar a algo nuevo. El tercer espacio es un lugar en el cual todo queda enlazado al espacio físico establecido como la zona fronteriza.

El gran preténder fue publicado originalmente por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1992 y consta de 42 partes. La narración está ubicada en la década de los setenta, y se desarrolla desde el tiempo presente narrativo: “El Saico no está, el Mueras no está, el Chemo no está. Se sabe: la raza de hoy ya no es tan desmadrosa, la raza ya no se divierte, la raza no la pasa bien como antes” (82). La historia es “la memoria de la construcción identitaria del grupo cholo y su caída” (Park 69). El narrador principal es la voz de los que quedan en el barrio. Sin embargo, en algunos capítulos hay diálogos y otras veces el narrador es homodiegético. La narración no se desarrolla de manera lineal, y hay una mezcla de temporalidades entretejidas al narrar eventos pasados desde el presente. Al mismo tiempo, se describe la situación en el barrio. La historia de lo que era el barrio hace veinticinco años se enlaza con la del personaje principal, el Saico y sus últimos días de gloria, antes de ser detenido y encarcelado por el asesinato de “el Johnny”. El Johnny es un “‘yúnior’, un morro pesado, hijo de no sé quién, sobrino de un político, de un ruco gruexo” (143) que abusa

de una de las chicas del barrio, la Cristina. Por ello, la trama se compone del antes y después de este evento ya que es el parteaguas para que cambiara la vida en el barrio.

Por otro lado, la estructura interna de cada capítulo tiene el sello característico de Crosthwaite, capítulos que varían indistintamente en extensión. Hay apartados con solo una o un par de líneas. Mientras que otros oscilan entre cuatro a cinco páginas contenidas por capítulo. Típicamente, las secciones relacionadas directamente con el Saico son las más extensas en contenido. El resto es un pastiche que se lee como si fueran rumores, descripciones de eventos en los cuales el elemento nostálgico es fácil de percibir. El lenguaje es una mezcla de español, inglés, regionalismos del norte y música. También, el autor hace constantes referencias a íconos de la cultura musical de los cincuenta y los sesenta. Por ejemplo, la presencia de la música de *Los Platters* es común en los relatos del autor, así como otros cantantes legendarios y representativos de la época como *Elvis Presley* y *Janis Joplin*. También se incluyen figuras distintivas de la cultura mexicana e hispana como actores y cantantes tanto del siglo de oro mexicano como de la época de los setenta: Javier Solís, Pedro Armendáriz, José José, Julio Iglesias, Camilo Sesto, entre otros. Por lo tanto, el espacio se sitúa en un tiempo histórico representado mediante estos nombres, con esto se reafirma la relación espacio-tiempo. La narración abre y cierra con la repetición del mismo verso, “El Barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta. El que no lo respeta hasta ahí llegó: si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo” (81). El uso de la primera voz del plural, “lo madreamos”, es constante cuando se hacen referencias directas al Barrio. La voz narrativa en plural se entiende como la voz de los que aún permanecen en el barrio. Esta voz múltiple otorga características de oralidad a la narración.

Por otra parte, la “colección de andanzas” titulada *Estrella de la calle Sexta* fue publicada en el año 2000. La obra está compuesta de dos relatos, “Sabaditos en la noche” y “Todos los barcos”, de las cuales, la primera ha sido mayormente estudiada y tildada como la continuación de *El gran preténder*. Consta de veinte capítulos mediante los cuales el protagonista nos cuenta su historia y la forma en que pasa sus sábados: sentado en una esquina de la calle Sexta. Perla Ábrego describe al protagonista como “un hombre sin nombre, sin historia y que reniega de su herencia anglosajona” (31). Además, agrega que es un “filósofo urbano que ha leído y ha vivido” (31). Este personaje describe de forma disquisitiva su experiencia de estar sentado en esa esquina, “He ganado muchos amigos, sentado por aquí” (18). El personaje se identifica a sí mismo con otros nombres como “Jean Claude Van Damme” (58) mientras que otros lo identifican como “el gringo” o “el güero”. “Sabaditos en la noche” es un relato narrado por este narrador testigo y protagonista. Algunas veces, vagamente, habla de él mismo y da detalles de su oficio, sus amigos y amores de su pasado y de su presente. El lenguaje es una mezcla de inglés y español. Predomina el español y en ocasiones habla frases totalmente en inglés. Sin embargo, el elemento que sobresale en la narración son las cacofonías lingüísticas. Hay palabras que están extendidas y se leen con una entonación rítmica, que ayuda a mantener la fonética del inglés: “Mi-jiiiiii-ta. Ripit after mi: mi-jiiiiii-ta” (40). El relato termina con un final abierto, al transcurrir el fin de semana. El personaje se despide de manera temporal de Margarita, quien parece estar enamorada de él. El personaje huye apresuradamente:

Mejor nos vemos el próximo sábado, nos guachamos nexwik.

—Por aquí voy andar, mijo, recuerda que yo... que tú... que los dos...

—Sí, claro —le digo desde muy lejos desde ese punto en la distancia donde nadie te puede escuchar. Desde ahí y todavía unos pasos más adelante. (65)

Sin embargo, queda la sensación de que el relato continuará. No se concluye la trama y no se sabe con exactitud lo que sucederá con este personaje.

Al contrario de “Sabaditos”, el siguiente, “Todos los barcos”, es un relato bastante corto. Es una sola historia contada de forma lineal y se desarrolla en siete páginas. Ken es el personaje principal y junto a sus amigos americanos cruzan la frontera hacia Tijuana para celebrar su cumpleaños número dieciocho. La experiencia iniciática de los chicos en Tijuana, específicamente en la Avenida Revolución, se desarrolla desde la perspectiva del narrador omnisciente. Hay muy pocos diálogos intercalados en la historia. El lenguaje es coloquial con la inserción de anglicismos en la voz del narrador. La narración termina después de describir la experiencia de Ken, embriagado de cultura y alcohol en la frontera, huyendo de Carol —su amor platónico— y, buscando afanosamente a sus amigos en el burlesque. Otra vez, Crosthwaite deja un final abierto, sin conclusión y con la sensación de que habrá una segunda parte.

El espacio en *El gran preténder* es indudablemente “el barrio” ubicado en Tijuana: “El Barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta” (Crosthwaite 81). A lo largo de la narración, el tercer espacio se va configurando como un personaje. El barrio aparece de manera constante para reafirmar su importancia en la narrativa. Diana Palaverish menciona que “[e]l espíritu del Barrio 17 cobra vida a través de la reconstrucción de su geografía física y humana” (104). El Barrio se presenta como un

espacio vivo a través de las constantes descripciones: “Son las tres de la tarde y las calles están solas. Agua cayendo sobre el Barrio. Los cholos trabajando.”²² Los vagos metidos en sus chantes, dormidos o con sus viejas...” (102). Las vívidas descripciones del Barrio van de la mano con la vida de los que ahí habitan: “Cuando las calles del Barrio se ponen así, no hay ninguna ranfla que pueda entrar... Los cholos cansados, que apenas regresan del jale... ahí se quedan largo rato, mientras pasa la lluvia, pisteano, cotorreando” (103). El hecho de nombrar el lugar mediante mayúscula le otorga un nombre propio y le aporta un aspecto para formarle una personalidad, con esto se reafirma a “el Barrio” como un personaje que va conformando este tercer espacio social. Por su parte, Soja menciona que los espacios vívidos son espacios, “‘hot’, and teeming with sensual intimacies” (30). El aspecto “hot” rebosante de intimidad se refleja en la pasión con la cual se describe al Barrio y al Saico. Palaverish recalca la función del espacio en la literatura fronteriza como un lugar de “pertenencia, historia y memoria” (106). En conjunto, dichos elementos referidos por Palaverish van formando la historia de una comunidad que, de acuerdo a lo descrito por Anderson, está unida por algo que la distingue de las demás, como si fuera una forma de membresía (13). Por otra parte, Bhabha refiere que el “Tercer Espacio es el que constituye las condiciones de la enunciación que aseguran el sentido y los símbolos de la cultura no tienen unidad o

²² La diferencia primordial entre los cholos y los pachucos es, de acuerdo con la Real Academia, que un pachuco proviene del náhuatl *pachoacan* que significa “el que gobierna”. Se refiere a una persona de costumbres (habla y hábitos) no aceptadas socialmente y con una forma de vestimenta particular que es líder de un burdel, barrio, etc. El cholo es un indio que adopta las costumbres occidentales. En el contexto fronterizo, el pachuco es un subgrupo de mexicoamericanos, establecidos en el suroeste de los Estados Unidos. Fueron populares antes de la época de los sesenta. Los cholos son una derivación del pachuco, pero se visten de distinta forma. Además, la cultura chola se asocia mayormente con pandillas (De León).

fijeza” (58). El Barrio, indudablemente se establece a partir de la interacción que ahí sucede y dicta el sentido de la historia. El Barrio es un personaje que controla a los que lo habitan: es un espacio físico-social que puede verse como un espacio mental, “an ‘encrypted reality’ that is decipherable in thoughts and utterances, speech and writing, in literature and language, in discourses and texts, in logical and epistemological ideation” (Soja 63). El Barrio para los que lo habitan es el lugar de reunión y respeto, el lugar de la representación de una historia. Los cholos re-esценifican el pasado en una realidad nueva (Bhabha 19), y tal como lo menciona Anderson, se forman comunidades a partir del pasado (13). En la historia que sigue viva después de veinticinco años, cuando el Barrio vivía principalmente a través del Saico:

Se sabe: la raza de hoy ya no es tan desmadrosa, ya no se divierte, la raza no la pasa bien como antes. Dicen los batos entonces que ya están viejos para esas ondas, que ya no le hacen al desmóder, pero la neta es que estuvo dura la chinga. Los morros lo saben. Por eso los morros se juntan en la misma esquina donde se reunían el Saico, el Mueras, el Chemo y el resto de la clica para hablar de los rucos, los cholos viejos, los que se fueron, los que se quedaron. (82)

Las voces del recuerdo nostálgico son representadas mediante el recuento de una historia que gira alrededor de los personajes que daban vida al Barrio. De este modo se refuerza lo expuesto por Vilanova al mencionar que “[e]l espacio de la frontera es absorbido textualmente como espacio físico, real, conflictivo y problemático externamente” (10). El Barrio es visto desde adentro como un lugar particular lleno de historia y recuerdo que ha ido cambiando conforme pasa el tiempo al mismo tiempo que

se perpetúa como una comunidad en la región fronteriza. El espacio utópico del Barrio se produce mediante imágenes, símbolos e historias repetidas por los que ahí viven (Soja 67) como una “realistic illusion” (64) que se aclara hacia el final de la narración:

El invierno comienza su entrada en el Barrio. Los morros dejan la esquina y se refugian en un lote baldío. Buscan llantas viejas y forman hogueras bajo la luna... La lumbre hipnotiza. A veces no hay nada qué decirse y la lumbre es la única que habla. (Crosthwaite 149)

En referencia a los últimos capítulos de la narración, Park menciona que, “[e]l final del relato se centra en retratar los lamentos sentimentales, suspiros y sollozos salpicados por una conciencia de ausencia” (72). Existe un cambio del Barrio, ya no es el barrio que conocieron. Para los que ahí habitaron, ven el espacio como algo transformado, distinto a lo que les era familiar en algún momento. El Barrio cómo define Brady el bordo, “is produced through a nostalgia that imagines its (former) tranquility and that necessarily belies the three centuries of conflict that have engulfed...” (51). El Barrio sobrevive en el recuerdo y se creó por todo lo ahí sucedido. Sin embargo, este espacio sigue configurándose como parte del macrocosmos fronterizo reafirmando que “aun los signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer” (Bhabha 58). Los signos son la representación oral del Barrio que vive en el conocimiento cultural, y es visto desde otra perspectiva. El Barrio, como tercer espacio surge de la historia y sigue vivo en la tradición oral de los cholos.

Otro espacio fundamental en la obra de Crosthwaite es el espacio fronterizo de Tijuana. El espacio geopolítico aparece configurado de manera explícita. Félix Berumen

define a este espacio narrativo como “frontera textual” (143) y lo define como “un espacio concreto, impregnado de una historia particular con un sentido que ha sido preciso escudriñar de alguna manera” (143). Esta manera señalada por Berumen es la historia ficcionalizada en la cual el espacio se vuelve contundente para el desarrollo de la misma. Conjuntamente, es un modo de inspiración para el escritor. En *Estrella de la calle Sexta* (2000), el espacio tijuanaense se vuelve el referente cultural. En el relato titulado “Sabaditos en la noche”, “[s]e recrea una Tijuana habitada y transitada por diferentes identidades” (Gómez García 45). La historia inicia con el narrador-protagonista describiendo un punto espacial específico dentro de la gran urbe:

Hey, hey, aquí nomas mirando pasar a las beibis. Todos los sábados me encuentras sentadito en esta esquina, tripeando, agarrando mi cura...
Toda la semana en el trabajo, aguantando al pinche gringo, its tu mach.
Este es mi único desahogo... Yo escogí los caminos y escogí también que mis sábados pasen en esta esquina. (13)

El espacio, de acuerdo a lo que describe Bhabha, se vuelve como un “proceso ambivalente para la estructura de sentido y referencia” (58). La construcción de un relato que surge en una esquina en la calle Sexta, lleva consigo la representación de la cultura fronteriza (como referente del sentido) a través del personaje: “Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en las noches. Sí, sí, se trata de mi interpretación personal” (21). Por ende, el tercer espacio, la esquina, es del cual surge la “dialéctica de la negociación como negociación cultural” (Bhabha 273) donde el lenguaje se vuelve parte ambigua de este extranjero narrador. “Mi esquina está en la Calle Sexta, no es distinta a otras esquinas en la Calle Quinta o

en la Tercera, la diferencia recae en que yo estoy sentado aquí todos los sábados mirando a las beibis” (21). Pero, este tercer espacio no solamente surge de la narración sino del mismo personaje:

Claro que no soy de por aquí, cómo explicarlo, sí soy gringo y no soy gringo, ¿me entiendes? Hay más unión entre esta raza, entre los meseros y yo, que con toda la bola de gringos-güeros-atole-en-las-venas. Este es mi paraíso. El pasado agrio lo dejo allá en el norte, del otro lado de la frontera, como se dice. (16)

El espacio existe mediante el personaje. Soja describe a un tercer espacio de opción política el cual, “is also a meeting place for all peripheralized or marginalized subjects wherever they may be located” (35). Es evidente que el espacio específico, que ocupa en la esquina, es una decisión consciente del personaje; el cual desarrolla un lazo de pertenencia hacia esa esquina. La formación y apropiación del lugar requiere “an understanding of space, of place, as immobile and fixed not as process” (Brady 51). Por lo tanto, construye un tercer espacio definido por la otredad, como un proceso de producción y razonamiento de la localización física de ese espacio mediante el otro, ése que observa y construye descripciones. El espacio es un lugar *intermezzo* en una calle de Tijuana que sirve para dar vida a la historia de ese narrador, quien a su vez nos narra otras historias de hombres, mujeres, anécdotas y experiencias amalgamadas en un espacio de confluencia, una esquina en la calle Sexta. A través del personaje ocurre la reinterpretación de “la espacialidad de la vida de fronteras... y la construcción de un nuevo espacio cultural, la apertura de un ‘Tercer Espacio’” (Hernando 118). Mediante la observación y posterior enunciación retórica sucede la creación de algo nuevo, la

literatura de la frontera se vuelve el vehículo propiciador en la formación del tercer espacio.

Ábrego identifica los espacios desde los que narra el personaje, “Tijuana y su calle son, un reflejo de identidades cruzadas” (31). A través de la percepción del protagonista, un hombre *in betwixt* de su país de origen, Estados Unidos, y su país de residencia, México. Desde su esquina, el protagonista observa “el ajetreado mundo y refleja las identidades que pasan en lo que parece ser una celebración de la multiculturalidad de la ciudad” (Gómez García 31).

Miras a la gente, sus rostros felices, bravos, furiosos, toda la noche, uno tras otro, los ojos redondos y rasgados, las cabezas rapadas, los cabellos lacios, chinos, ondulados, rubios, oscuros, verdes y azules, la piel morena, blanca, negra, los ceños fruncidos, las carcajadas sonoras, los cuerpos flexibles, las sillas de ruedas, pásenle, pásenle... (24)

Esta esquina es el lugar de reflexión para el personaje; este “paraje se convierte en un sitio donde ocurren odiseas de distintos formatos” (Villoro 95). Es un espacio para la creación; es el tercer espacio que surge a partir de la necesidad paradójica del personaje de tener una identidad. Park explica que, “de la falta de identidad surge la exigencia de comunidad que conduce a la creación del deseo comunitario y a la insistencia en actos sociales de significación” (68). Esa esquina se convierte en la comunidad del personaje desde el cual, como se mencionó con anterioridad, detalla el ir y venir de la gente. El continuo conocimiento y posicionamiento del espacio físico es una condición necesaria para la creación de un tercer espacio: “Este es mi paraíso” menciona el narrador. En este

espacio, la esquina, se crea una nueva forma de apropiación y *citizenship* porque el personaje está sumergido en él. Soja refiere que tanto en el centro como en las periferias es posible concebir algo vivo y metafórico cuyo resultado es el domino del espacio que se crea mediante la dialéctica individual y colectiva, este proceso dialéctico da lugar a la creación de un tercer espacio seleccionado por el personaje. El espacio que se forma en una esquina de Tijuana y es configurado a través de lo que observa el personaje liminal. Por lo anterior, este espacio, la esquina, es un tercer espacio que ayuda en la búsqueda territorial del personaje en la ciudad fronteriza. El espacio, en términos de Brady, se revela en parte al ser clamado (53) o apropiado, se crea como espacio para la supervivencia del personaje pero que, a la vez, recrea el macrocosmos tijuanense.

Contrario al primer relato de la colección de andanzas, en “Todos los barcos” la narración se configura enteramente en Tijuana, específicamente en la Avenida Revolución. Históricamente, es sabido que “Tijuana ha sido conocida por su gran atracción de migrantes en los años treinta y cuarenta por su bonanza económica originada durante la Ley Seca de Estados Unidos” (Conde 177). Además, Vilanova define la vida en la frontera, especialmente en Tijuana como, “un escenario fragmentado, como el microcosmos de un mundo grotesco pero totalmente real” (18). La vida nocturna en Tijuana es un caos difícil de procesar a simple vista, “...ocho y media, rumbo a la avenida Revolución. Peregrinaje. Alrededor ofertas, el comercio: artesanías, cigarros, taxi-taxi, señoras pidiendo limosna con bebés amarrados a sus espaldas. El camino está sucio...Ken no espera nada bueno de esta noche” (69). El personaje se introduce en el texto al mismo tiempo que la descripción del espacio. Sin embargo, para el personaje, esta área es “como un mundo [que] se revela como

capturado en el espacio entre marcos; un marco doble o uno que se ha escindido” (Bhabha 259) y se traduce en angustia y un constante cuestionamiento por parte del sujeto:

Llegan a la Revolución y de nuevo la gente. Enormes filas por las banquetas, husmeando: cantinas, restaurantes, farmacias. ¿Por qué tantas farmacias?... Afuera de los bares, los meseros llaman a la gente, ofrecen cerveza barata, margaritas gratis, reparten volantes. (70)

Ahora, el espacio, Tijuana, se percibe desde su interior “con mucho detalle, con sabio conocimiento y gran complicidad, de ciudad violenta, matando sus demonios, su leyenda de ciudad prostíbulo, santuario de asesinos, narcotraficantes y prostitutas” (Vilanova 18). Así, poco a poco se va constituyendo Tijuana como un espacio distinto al conocido por el personaje. Al revelársele el espacio a Ken, se va creando un tercer espacio, debido a que la producción de un espacio social requiere el “spatial knowledge” (Soja 56). Ahora, el personaje ya está familiarizándose con el lugar, lo está reconociendo de manera física. Este espacio se crea en base a conjeturas difíciles de ver y entender como un “unimaginable universe” (Soja 56). El relato continúa con la descripción de los eventos y experiencias de los chicos en los bares de Tijuana: “La frontera se vive, se padece, se le quiere o se le odia” (Rodríguez Lozano 160). Con todo, Ken no logra establecerse dentro de ese espacio y quiere irse: “Ken se quiere ir, lo repite, Ken se quiere ir” (72). Poco a poco, después de varios tequilas y cervezas, obtiene un sentido del lugar y de la realidad espacial en la que se encuentra. No obstante, Ken trata de huir: “Corre que corre que corre. Busca. No encuentra, Ken se detiene cansado, agitado” (74). El personaje se desenvuelve a partir de establecer el

“spatial knowledge to thread through the complexities of the modern world” (Soja 57). Sabe que no puede irse tan apresuradamente y mucho menos solo: “Ken recargado en una pared...Gira que gira, que gira. Contempla las flores... Camina de regreso al burlesque. No tiene otro lugar a dónde ir” (75). El espacio de la narración impone su presencia en el personaje, es un lugar que se percibe y que, de cierto modo, atrapa al personaje. Lo anterior apunta a una de las ideas de Bhabha donde explica que este tercer espacio puede resultar ser un espacio vacío a la percepción, una representación simbólica de una barrera que al cerrarse crea una “posición paranoide del poder” (129). El personaje advierte un espacio de caos y violencia, en el cual cuestiona su autoridad como representante de la cultura dominante, la norteamericana, “Hey, hey, amigos, amigos, we have the best pussy for you” (Crosthwaite 71) al interactuar con él, la gente logra comunicarse en “un inglés perfecto” (Crosthwaite 71). Ken está en un proceso de búsqueda y pertenencia en ese espacio desconocido. Desde su perspectiva hegemónica, se queda estático. La situación de paranoia y ubicación espacial es “irrepresentable como un dominio de la casualidad social y la diferencia cultural” (Bhabha 262) y, conlleva la creación de un tercer espacio cerrado en el cual la novedad cultural se yuxtapone a las dos culturas, la dominante y la dominada. El espacio de la avenida Revolución funda un tercer espacio, un espacio en medio de un proceso de formación, irrepresentable y difícil de descifrar por el personaje.

Sumado al concepto de espacio físico, en la creación de un tercer espacio aparecen otros elementos de importancia como los personajes y el lenguaje. Ahora, ya no es necesariamente un espacio físico, como la esquina o la avenida Revolución, sino un lugar que toma vida y se conceptúa a partir de la interacción de otros elementos en la

narración. Soja menciona que un tercer espacio no necesariamente se deriva de una adición o combinación de antecedentes y elementos: “A third possibility of moment [...] partakes of the original pairing but is not just a simple combination or an ‘in between’ position” (60). Para construir un tercer espacio es necesario construir y posteriormente reconstruir a través de una dialéctica espacial que incluye el razonamiento y elementos adicionales como el lenguaje y los personajes. Por lo tanto, un tercer espacio se construye a partir de una triada de elementos: espacio físico, personajes y lenguaje. En *El gran preténder*, el Barrio, de acuerdo a Palaverish, “se encarna no solo en el espacio geográfico sino también en el territorio corporal de su protagonista, en su estilo de vida, vestimenta, tatuajes, y modo de hablar” (104). El personaje principal es un cholo apodado el Saico. El Saico es descrito por el propio autor como “el bato más felón del Barrio...el mero Saico era quien te hacía el paro” (82). La descripción continúa a través del segundo capítulo y a lo largo de tres páginas:

El Saico trabaja de mecánico y es precisamente su crónico olor a gasolina y aceite quemado lo que seduce a las morras del Barrio. Está cargado de dulces palabras y buenos sentimientos... Solo bebe cerveza Tecate en caguama...Solo come atún cuando el bote señala con claridad que fue procesado en Ensenada o El Sauzal Baja California. No es alcohólico; se encuentra en los bordes de alcoholismo... No saluda a Emigrados Piojos...Odia a los chilangos que se estacionan sobre las banquetas, los que se pasan los altos, los que presumen que son chilangos hablándole en inglés. (83)

Por lo que el barrio está ligado al personaje principal, y ambos dan vida a este espacio, “En el Barrio no hay jefes. En el Barrio somos carnales, homeboys, raza de acá. Pero El Saico es el más felón y esto se sabe. No se comenta, simplemente se sabe” (106). Existe una clara combinación del espacio con el personaje. Hay, por ende, una relación simbiótica: el espacio provee una personalidad imponente al personaje del Saico, a la vez que éste proporciona vida al Barrio. Sin el Saico, el Barrio deja de existir y sin el Barrio, el Saico se queda asolado.

No obstante, la característica primordial en la narración que sobresale y se vincula con la creación de un tercer espacio es el lenguaje. También es un gestor de identidad en ese espacio, una mezcla de inglés, español, regionalismos, modismos propios del área nortea. En referencia al lenguaje en la historia, Vilanova establece un análisis general pero que muestra uno de los rasgos más característicos del escritor:

Palabras como ‘viejas’ y ‘morras’, usadas en lugar de ‘muchachas’, ‘güey’ por ‘individuo’, ‘raza’ por ‘gente’, imprime en el texto el argot local, algo que queda reforzado por el uso del inglés, introducido junto al castellano, lo cual también es sintomático de la cercanía con los Estados Unidos. (19)

La influencia del lenguaje en la creación identitaria y construcción de un tercer espacio es incuestionable; se repite a lo largo de la narración y se reafirma en las voces de los personajes:

Aliviánese²³, mi Saico. Qué onda con usté, qué rollo. ¿No eres mi bato, no soy tu ruca? La primera vez, ¿te acuerdas? Hace cinco años que te guaché: ahí tabas parado con tu clicca en el borlo de mi prima la Carlota, tus mejores tramos, tus mejores cacles, el chalequito, la loción. Olías rete suaavaave.... (90)

La jerga empleada por los cholos, en la novela, es una mezcla de caló y *spanglish*. Crosthwaite emplea ambas formas lingüísticas para reforzar la identidad del cholo. Sin embargo, el caló lleva algo de ritmo en la entonación. Al contrario, el *spanglish* es la mezcla del español y el inglés y/o el cambio de código lingüístico constante. A esto, Villoro resalta que “[l]eer a Crosthwaite es como un acto migratorio pero sin pasaporte entre el fuego cruzado de los idiomas... en ese territorio los coches se vuelven ‘ranflas’ y la policía es la ‘placa’” (94). Asimismo, la mezcla de elementos populares y otros aspectos lingüísticos desplaza ambas culturas, la del norte de México y la del sur de los Estados Unidos. Este código integrado, “desafía claramente nuestro sentido de identidad histórica de la cultura como fuerza homogeneizadora y unificante, autenticada por el pasado originario” (Bhabha 58). En otras palabras, el lenguaje no se apega a una cultura, no crea una forma lingüística homogénea sino que reproduce un tercer lenguaje, producto de las mezcolanzas dialectales propias de un grupo, los cholos. Una cultura no desplaza a la otra. Tampoco se unifican, sino que negocian y se traducen en una identidad cultural, la cultura fronteriza. El Barrio coexiste de manera simultánea con el lenguaje en las descripciones hechas por los personajes: “No hay otro [lugar] donde un

²³ “Aliviánese”: proviene de liviano (Real Academia de la Lengua). Se refiere a tomar las cosas de una forma más relajada y tranquila.

cholo pueda estar a gusto con su jaina y su música. A gusto con la clica. Nomás cotorreando” (122). Lenguaje y barrio se unen en el mismo punto espacial pero ninguno se sobrepone al otro. Son elementos interrelacionados: “What happens in space lends a miraculous quality to thought which becomes incarnate by means of a design... between mental activity and social activity; and it is deployed in space” (Soja 63). La importancia del espacio social de interacción, el barrio, se reafirma mediante el lenguaje, la escritura y las prácticas sociales que ahí suceden. Por lo tanto, “[s]pace depends crucially on the notion of articulation” (Brady 7) y las interacciones sociales en ese espacio fronterizo. El espacio se conceptualiza como un lugar utópico entre los que siguen en el Barrio y lo mantienen vivo al contar y recontar la historia del Saico y otros personajes memorables: “–El Barrio como que ya no es el Barrio, tú sabes, se acabó el desmóder. Se acabó el pedo. Se apagó todo” (121). El lenguaje permanece en voz de este narrador intradiegetico mientras que el Barrio va conformándose en un tercer espacio ideológico que se mantiene tras las generaciones subsecuentes:

Nel, aquí ya no hay cholas. Hay unas que dicen ser cholas; pero nomás de la ropa fuera, tú sabes. Es todo. Voy pal barrio, voy pa la colonia, y nada. Las cholas o se casaron, o se fueron al Otro Saite, o están en la peni. Aquí no hay cholas. (138)

La identidad y la cultura se crean a partir del lenguaje y tienen su origen en el espacio identificado como el Barrio. El conocimiento del espacio ayuda a los personajes a continuar su vida en el Barrio que continúa en función al pasado que añoran: “Ya se acabó, comentan los morros... Por eso los morros se juntan en la esquina, frente a los Licores Corona, y hablan de aquellos tiempos y dicen, aseguran, que nunca volverá a

sucedier” (86). El tercer espacio se conforma por la omnipresencia del Barrio y los cholos que ya no están y se traduce mediante el lenguaje como un espacio vivo— “Tijuaz-baja-califaz. Akí mero. Barrio 17. Y ke” (133)—y que sigue sin pertenecer a México o a los Estados Unidos.

Como se mencionó con anterioridad, el tercer espacio se produce socialmente mediante el lenguaje. En *Estrella de la calle Sexta* el lenguaje es más *spanglish* y un tanto menos regionalista. También es menos similar al lenguaje empleado por los cholos de *El gran preténder*. Respecto al *spanglish*, Lomelí explica que “como lengua[s] de cruce, el español y el inglés, se enriquecen mutuamente para crear una verdadera tercera lengua” (136). La mezcla del inglés y el español que emplea Crosthwaite se aparta del lenguaje particular del norte de México²⁴ debido a que los personajes, “El Güero” de la esquina y Ken, observan el espacio desde su perspectiva de extranjeros. Consecuentemente, su habla se apega a la mezcla de ambos lenguajes y en donde se evidencia la preponderancia del inglés sobre el español. Perla Ábrego refiere que “la palabra es evocada por el propio autor de distintas formas, de manera que produzca efectos de entonación, intensidad y otros elementos de oralidad” (30). Desde un plano visual es posible identificar los efectos mencionados por Ábrego con mayor claridad, desde la perspectiva del narrador al describir sus técnicas para conquistar a las *beibis*:

²⁴ En los regionalismos propios del sur de México se distingue mayormente una influencia indígena. Al contrario, en el norte se percibe la influencia del inglés. Por ejemplo, trabajo es lo mismo que chamba en el centro del país y jale significa trabajo en el norte de México. También hay rasgos de influencia indígena—especialmente en Arizona (buquis, huila, bichi= niño/a, flaca, sin ropa).

Lanzaba mi mejor verbo, cantaleaba una melodía cursilona de los Beatles, les bailaba como da biguest fulon da jail, les contaba un chistecito, les preguntaba «¿Javen ay sin yu bifor?» Todo el chou y nada. Como si fuera el hombre invisible y se me hubieran olvidado las vendas en mi casa, ¿me entiendes? Nogüer man. (22)

El habla es trascendental para la creación de un tercer espacio al abrir un espacio a la mezcla para la construcción de un objeto que es nuevo (Bhabha 45). Las fronteras lingüísticas están en constante movimiento incitando a la creación de un nuevo estilo de articulación lingüística donde el símbolo reemplaza al contenido mediante la negociación permanente del inglés y el castellano. Bhabha refiere que dichas negociaciones conllevan a “la creación de una metanarrativa que reclama una forma más completa de generalidad” (51). El momento y el lugar se conjuntan con el lenguaje para dar lugar a la creación de este nuevo espacio que fusiona dos culturas y dos lenguas pero que no cesa de reproducirse y expandirse, similar al proceso rizomático mencionado con anterioridad en los dos primeros capítulos.

La interpretación del lenguaje conlleva a la “producción del sentido” al igual que a la creación de “nuevos espacios discursivos, desde donde se ejerce una resistencia” (Gómez García 4). Además, se requiere de movilización en el pasaje para lograr producir un tercer espacio narrativo. El papel que juega el lenguaje en la producción del espacio es fundamental así como lo menciona Brady, por su estructura y formas de articulación (7). Por consecuencia, el tercer espacio se “representa en las condiciones generales del lenguaje y la implicación específica de la emisión en una estrategia performativa e institucional de la que no puede ser consciente en sí mism[o]”

(Bhabha 57). Como prueba a lo anterior, se transcribe la escena donde el narrador habla de su decisión de hablar español y oponerse a la lengua hegemónica, "...he decidido, damas y caballeros, que de hoy en adelante, mi lengua será el spánich, ¿qué te parece? El spánich and you guont spik enithing els" (41). En este contexto retórico y con unas cuantas cervezas ingeridas, el personaje revela que trabajaba enseñando clases de inglés a los niños debido a que solamente el inglés es permitido en su país de origen. Los personajes y el discurso están rigurosamente relacionados en el relato y "no hay manera de que el contenido del enunciado revele la estructura de su posicionalidad" (Bhabha 57). Entonces se requiere de un análisis simultáneo de la relación del sujeto con el discurso. A juzgar por el discurso, el personaje vivía en los Estados Unidos y se va a radicar a la ciudad fronteriza de Tijuana. Todo lo anterior es interpretación a partir del contexto. La articulación social del espacio por medio del lenguaje conlleva una constante negociación de la cultura, el espacio y el lenguaje.

Conjuntamente, es posible notar que existe una continua transacción lingüística entre el inglés y el español. El momento y el lugar influyen al personaje en su modo de expresión:

Las morras gringas me ignoran como princesitas, ya ni me acerco porque no tiene caso. Así les hables en inglés o en chino se hacen las desentendidas. Guasumara, beibi, y pasan a mi lado con gran indiferencia, sus ojos ni siquiera,²⁵ ya sabes, ya sabes. (21-22)

²⁵ Esta frase proviene de la afamada canción escrita por el mexicano Rubén Fuentes y que hizo famosa Pedro Infante en la época de los 50.

Cuando quiere impresionar, el personaje usa mayormente la lengua hegemónica. No obstante, cuando quiere sentirse como un individuo culturizado y adherido a la comunidad en la que se desarrolla, habla español, presume de ser letrado y conocedor de diversos temas: “política, deportes, la canción de moda, lo que sea. Hasta que ella pregunta «¿Cómo le haces pa saber tanto?» y le digo «Pos leyendo, mija». Y las morras alucinan con ese rollo” (15). Siguiendo lo estipulado por Bhabha, “el papel activo de participantes en procesos colectivos... son catárticos y pueden simbolizar o incluso crear una comunidad” (50). El proceso es, en este caso, la conquista de una mujer. La catarsis se presenta al momento de lograr el objetivo: “Y en ese mismo alucine, carnal, le siguen en mis brazos hasta el amanecer” (15). El lenguaje peculiar o particular de un grupo es parte esencial en la identificación de una comunidad y signo de pertenencia. En la creación de un tercer espacio hay un desplazamiento consciente del lenguaje, una desterritorialización del idioma por parte del personaje cuya forma de identificación es a través de sobrenombres, “el güero”, “güerito” o “el gringo”. Existe entonces una adaptación voluntaria y consciente del idioma a la situación. Parra agrega que “el lenguaje condiciona el pensamiento de los hombres” (77). Pero, para el personaje, “[t]odo se queda en los United, el patrón y toda su gente, y yo aquí le sigo, con mi esquina, semana tras semana” (17). Esta decisión de quedarse en la esquina conlleva la fragmentación del individuo quedando “entre-medio” de ambas culturas. Situación que lo coloca como un ente liminal en un tercer espacio. De este modo se reafirma que la liminalidad va estrechamente unida a la producción de un tercer espacio. Sin embargo, las personas liminales experimentan los procesos mencionados anteriormente: separación, marginalización y agregación, a manera de preparación para una alianza con

algo nuevo o distinto. En cambio, el tercer espacio físico se configura mediante la interacción de personas, lenguaje y todos los procesos de intercambio y negociación que lo vuelven un espacio dinámico y único, tal como lo es el espacio fronterizo.

En conjunto con el espacio físico y el lenguaje, existe un tercer elemento en la formación de un tercer espacio y son los personajes mismos. Soja explica que existe una llamada “[t]hematic trialectic that is so central to a reading of the production of the space, that which inter-relates in a dialectical linked triad” (65). La voz del espacio se hace presente mediante los que lo habitan y le dan vida. Los personajes crean espacios movibles. En este caso, la frontera Tijuana-San Diego es un espacio cambiante en vías de formación. Ya ha quedado establecido con anterioridad que el Saico es el personaje central en *El gran preténder*. La importancia de este personaje es indudable debido a que, a través de él, se atenúa el amor e importancia del Barrio. El Saico, “piensa pasar su vida en el Barrio” (84). El Saico es un elemento representativo de ese tercer espacio o tercera cultura y se reafirma como, siguiendo las ideas presentadas por Bhabha, “la Tercera Persona como representante de un pueblo, que presencia el debate desde una ‘distancia epistemológica’ y saca las conclusiones razonables” (44). La ideología de los cholos y la representación del poder se conjugan en el personaje del Saico. Los individuos que habitan un tercer espacio son sujetos que se encuentran en medio de dos culturas y buscan asirse hacia aquella que tiene mayor peso o poder. La cuestión de jerarquización es aceptable en este contexto fronterizo, los espacios marginalizados son el origen de terceros espacios también. La segregación y división cultural, lingüística y racial presupone un establecimiento de jerarquías e imposición de poder. En el caso de

la narración, el personaje tiene jerarquía y poder dentro de su grupo marginado. Sin embargo, los cholos son vistos con recelo y desconfianza por parte de los policías:

La placa no supo diferenciar. Se llevaron a raza de éste y otros barrios. A los felones, los gandallas y a los calmados. Los cholos siempre pagan, culpables o no. La chota²⁶ se cobra con ellos. Les gusta entrar a los barrios cuando están bien respaldados y traen sus fuscotas y viene la juda con ellos. Todo el mundo al bote, hijos de la chingada... Un cholo más, un cholo menos, dice la chota. Les vale madre. (98)

Por esta razón, el Saico es considerado como un epíteto del Barrio y del grupo en general. Es el más reconocido en el barrio, y según Park, “[e]l Saico asume el papel simbólico del defensor tradicional que representa el valor masculino y patriarcal de la sociedad mexicana” (71). Los mismos miembros del Barrio lo reafirman: “Ahí estamos con el Saico y esta vez somos más, está la clicca completa. Hasta los rucos están ahí. Hasta los mandilones...” (106). Incluso los mismos policías reconocen la presencia imponente del personaje, sobre todo cuando están reunidos como grupo: “Los cholos están reunidos en el bordo del Chemo, y se siente algo que arde... Pasa una patrulla, los mira desde el otro lado de la calle. Ellos saben cuándo quedarse quietos. Pasan unos momentos y la patrulla se larga” (107). Es de aclararse que Bhabha expone y resalta la idea de reclamos jerárquicos al referirse a los sistemas culturales que se construyen a partir de un espacio ambivalente y contradictorio (58). El Saico y el Barrio son lo que mantiene vivo ese espacio que representa a una minoría ambigua culturalmente. Pero

²⁶ “Chota” vocablo empleado para referirse de forma coloquial a la policía.

que, ambos, espacio y personaje, son un símbolo de poder que influyen tanto anímica como emocionalmente en el espíritu de aquellos que conforman ese tercer espacio.

La psicología del personaje en relación con el espacio—el Barrio— “demarcan el terreno desde el cual se pueden desarrollar estrategias de ‘Selfhood’ individuales y colectivas” (Soja 143). El Saico representa ambas, es un personaje individualista, ensimismado y de pocas palabras:

El Saico no es de palabras. Él tiene su verbo y lo usa cuando es necesario. Esta vez decide guardar silencio... El Saico no habla. Abre la boca y un círculo de humo se escapa de sus pulmones, luego otro más grande, luego otro. Y el silencio. (106-107)

El hecho de observar con detenimiento ayuda a la identificación de un tercer espacio como alternativa para la enunciación del discurso (Soja 140). El silencio del personaje sobrepasa al lenguaje oral y se sobreentiende su autoridad en el Barrio. De manera ambigua, mediante la presencia del personaje también se despliega un sentido de comunidad: “La única neta es que el Saico era el bato más felón del Barrio, ¿o no? Tú ibas al taller donde jalaba, y si tenías algún problema... el mero Saico era quien te hacía el paro” (82). El apego que el personaje siente por el Barrio es innegable: “Piensa pasar su vida en el Barrio. El resto del mundo se marchó a la luna junto con los astronautas gringos en 1969” (84). Es palpable la alienación tanto del Saico como del resto del barrio, quienes en su conjunto construyen un tercer espacio. Cuando los cholos son detenidos junto al Saico, el lugar queda fragmentado: “Es la represión, me cae, la pinchi represión que no deja vivir” (110). Las voces del recuerdo explican su sentir después de

las redadas, tratando de buscar al culpable del agravio contra el Johnny. “Se llevaron a los culpables, a inocentes; se los chingaron, les valió madre. La juda, la chota, la placa” (86). El sentimiento de vacío y alienación es real, los cholos son vistos como entes que habitan en su propio espacio, el Barrio. Como es indicado por Soja, “[t]he social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation” (143). La superposición de las culturas permanece, y, a pesar de la fragmentación, la cultura chola prevalece, aunque el espacio se convierte en un lugar de paso. Consecuentemente, el lugar trasciende mediante el recuerdo y la vida de paso que ahí perdura.

Por otra parte, en “Sabaditos en la noche”, el personaje narrador está situado en este espacio: la esquina en la calle Sexta. El mismo personaje se describe: “...yo no soy gringo, no como ellos me dicen, ¿ves? El gringo es otro rollo, se cree dueño del mundo; yo no, yo nomás tengo esta esquina, este pedazo de banqueta que es mi universo” (16). “El güero” está consciente de que no es ni uno ni el otro, es “algo distinto que cuestiona los términos y territorios” (Bhabha 48). Edgar Cota agrega a esta situación que el espacio fronterizo hace posible la reinención del ser, se crea una farsa mediante la mímica en función a los deseos del interlocutor como si fuera un mecanismo de resistencia cultural para desautorizar al poder hegemónico (142). El personaje se establece como un tercer término físico, en la esquina dónde pasa su tiempo, como una “frontera desplazada y diferenciada de su representación de grupo” (Bhabha 48)—los “gringos”—y en la cual, continúa Bhabha, “los límites y limitaciones del poder se encuentran en una relación agonista” (48). La esquina es el universo del personaje,

como para Soja es la definición de ese tercer espacio: “Thirdspace: the space where all places are, capable of being seen from every angle, each standing clear” (56). El protagonista es “un ‘gringo’ de madre mexicana que vive en la frontera de Estados Unidos y nos desvela algo de su pasado y de su actual presente como carrocerero en un taller. Es la figura de una cultura imperial desterritorializado” (Gómez García 31). Como se ha mencionado antes, el personaje está fuera de su país por decisión propia, experimenta la auto-desterritorialización ahí, sentado en la esquina. Sin embargo, este proceso de auto-desterritorialización ayuda a la creación de este tercer espacio debido a la decisión de permanecer *in betwixt* de las dos culturas, y de no asirse a ninguna totalmente. Por lo tanto, el personaje está en el borde, en la línea de las dos culturas y las dos lenguas. El mismo personaje lo acepta, “...en Tijuana todo mundo se encuentra en el borde deste nuestro país tricolor” (82). Esta idea del permanecer entre las dos culturas, y en cierto modo, rechazar a una—la estadounidense—para poder ser parte de la otra cultura, que no es la mexicana, resulta ser la cultura de ese “pedazo de banquetta que es [su] universo” (16) y que él mismo experimenta y vive en la frontera. Es visible el rechazo a identificarse como parte de una cultura específica. Niega toda relación con los norteamericanos y rechaza cualquier parecido con su padre,

¿Y el papá? Ese guey ni sus luces, carnal. Sí tuve un padre y él sí tuvo un hijo. Guacha: te lo puedo dibujar. ¿Ah no? Pues aunque no quieras, imagínate la foto. Six-fut-faiv. Grandote, el condenado. Güero güero güerísimo con el pelo lacio color dorado como las pinturitas de aceite marca Testone. Ah, ¿se parece a mí? Ni de chiste. (42)

Al negar el incuestionable parecido con su padre, reniega de su identidad como estadounidense. Por otro lado, no solamente niega su aspecto físico, sino que su opinión acerca de los que viven en el norte no es positiva: “la mayoría de los gringos son gritones, morros que llegan en montón, que se meten en un bar o a un cabaret y que salen emborrachecidos y más estúpidos que cuando entraron” (21). El personaje es quien porta la diferencia en este tercer espacio, y al respecto, Bhabha refiere que “[e]l rechazo del nativo a unificar la interpelación autoritaria colonialista dentro de los términos del compromiso civil le da al sujeto autoridad” (128). Hacia el final del relato, el protagonista se despide: “Me despido de los amigos y de los policías” (64). Mientras se despide retoma su identidad de “gringo”: “Los domingos son para descansar, para ver el beisbol, para vaciar de cervezas el refrigerador... para etcétera. Onda de gringos” (64). La “autoridad” conferida por él mismo mediante el rechazo le da la posibilidad de jugar la ambigüedad del autoritarismo en el lugar al que no pertenece mientras retoma su “compromiso” al hacer “cosas de gringos”. Para Gómez García, “el protagonista emerge como un espectro de una cultura norteamericana” (33). Al mismo tiempo que es un representante de la cultura del norte, busca en esa esquina de la calle Sexta un nuevo rumbo a su vida. La creación del tercer espacio surge en conjunto con la “desmitificación del sueño americano” (Gómez García 33). La frontera física no representa para el personaje un obstáculo, porque éste posee la libertad de “negociar y traducir su identidad cultural” (Bhabha 58) reafirmando con lo anterior que, en la creación de un tercer espacio no permanecen elementos de una cultura sobre la otra, sino que se superponen y mezclan en este espacio intermedio de acuerdo al interés colectivo.

En “Todos los barcos” el tercer espacio se erige a partir de la mirada de Ken, el personaje principal. El chico es de los Estados Unidos y representa la cultura hegemónica. Llega a ese espacio en Tijuana para percatarse de la diferencia existente entre el lugar y su país de origen. En esencia se reafirma que “Crosthwaite presenta una narrativa que recoge todos los estereotipos que el estadounidense tiene de México” (Gómez García 39). La percepción de Ken es en referencia a lo negativo, así lo menciona el narrador: “Ken no espera nada bueno de esta noche” (69). Existe una disociación entre el personaje y el resto del mundo que le rodea en la Avenida Revolución de Tijuana, separación que se percibe a través del personaje como un caos difícil de entender: “El lugar es imposible, Gente gente gente gente. Cerveza cerveza all around” (71). Por lo tanto, el choque cultural que enfrenta el personaje se reafirma a lo largo de la narración. Pese a ello, existe la “búsqueda de un espacio propio por parte de los recién ingresados a la ciudad de Tijuana” (Park 67). Es el tercer espacio que surge desde la necesidad del personaje de entender el espacio social en el que se encuentra, alejado de la leyenda que lo envuelve. Por lo anterior, Soja expone que, de acuerdo a lo expuesto por Bhabha, este “third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures...” (14). A lo anterior agregamos que Tijuana es un espacio abierto, “permisible, sin restricciones” (Berumen 75). En el relato, el personaje se siente confundido y su estancia en la avenida Revolución conlleva una negociación constante entre su percepción y la realidad que ahí se vive: “Ken se levanta. Sale corriendo... Steve y amigos tras él. No lo alcanzan. No lo intentan. Demasiados. Tequilas. Demasiada. Noche. Risas-risas” (74). Las experiencias y emociones van más allá del lenguaje racional; van acompañadas de emociones por la pérdida del sentido (Nadig

135). Esto es, por el alcohol y el ruido a su alrededor. Finalmente, Tijuana “es el único lugar que recibe a este protagonista perdido” (Park 74) cuando decide regresar al burlesque a buscar a sus amigos. El cúmulo de sentimientos de contradicción—el ruido y pobreza de la ciudad—se funden con la nostalgia de ese amor que no pudo ser: Carol. La cosa que hace al personaje alejarse de su realidad: el bullicio, su actitud paranoide de extranjero en otro país. Dicho de otra manera, se establece en un tercer espacio creado a partir de estos elementos que interactúan pero que no les es posible fundirse de forma homogénea sino que se mezclan produciendo un tercer término cultural.

En los relatos contenidos en *Estrella*, “Sabaditos” y “Todos los barcos,” Ken y “El Güero” sentado en la esquina, son agentes externos que ayudan en la creación de un tercer espacio. Ambos son extranjeros que cruzan la frontera para experimentar la cultura del lugar. En el primer relato, el personaje experimenta el ir y venir cada fin de semana, estar sentado en la esquina y observar desde su esquina la vida de la Avenida Revolución. Por otro lado, Ken tiene su rito iniciático al cumplir los dieciocho años y es llevado por sus amigos a “traspasar el umbral” metafóricamente representado en el punto donde se dividen Tijuana y San Diego. Para ambos personajes, el hecho de no pertenecer a ese espacio en la frontera les permite observar el espacio desde el afuera, como entes externos y ajenos. En consecuencia, los personajes definen ese tercer espacio, primero como algo muy distinto a lo que ellos conocen y reafirman a lo largo de los relatos. Y, segundo, como algo nuevo, único y peculiar porque uno de ellos decide regresar y tener la experiencia repetidamente y, Ken, cuestiona todo lo que observa al tiempo que trata de entenderlo. Sin embargo, los personajes buscan

asimilarse momentáneamente a la cultura que habita en ese espacio por demás heterogéneo y sinérgico.

En conclusión, Luis Humberto Crosthwaite crea en sus obras, ejemplificadas en *El gran preténder* y *Estrella de la calle sexta*, un tercer espacio donde se recrea la vida típica y la cultura fronteriza: “La Tijuana de sus páginas no es un parque temático para yanquis en celo, el escenario del magnicidio en Lomas Taurinas o el bastión de los medicamentos que se venden sin receta” (Villoro 94). Este espacio está lleno de relatos pintorescos; “recrea el edén donde el país comienza y los hombres inventan la lengua” (Villoro 94). El bordo, visto desde una perspectiva de norte a sur, es un lugar elástico, que se dobla y se adapta conforme a las culturas que ahí prevalecen (Brady 53). La frontera física existe debido a que ha sido establecida oficialmente. Sin embargo, Rosina Conde refiere que “la frontera es la línea que nosotros mismos marcamos como individuos y como sociedad por medio de convenciones, pactos, acuerdos, ¡o guerras! Y ese límite se va moviendo conforme las conveniencias sociales lo exijan o trasgredan” (178). El tercer espacio se construye, no como el espacio liminal analizado en los capítulos anteriores, a partir de la mezcla de lo mexicano con lo estadounidense, en la re-semantización del lenguaje y la cultura en algo nuevo. El espacio se crea a partir de la interacción interminable de elementos confluyentes en el área: el mismo espacio, el lenguaje, y los personajes. Asimismo, es posible agregar la perspectiva distinta de estos personajes externos al espacio tijuanense. El espacio, explica Hernando, “es el lugar donde “comienzan a proyectarse movimientos de generación y también de renovación que, poco a poco, van configurando un nuevo mapa cultural de nuestro tiempo, en el que se integran distintas miradas y perspectivas” (111). La cultura es parte de este

espacio provisional. La provisionalidad lo define como un espacio transitorio, o un lugar de paso. Brady resume estas ideas como la producción de un espacio “activo y generador” (7) de negociación de las historias, es decir un lugar vivo del cual surge algo. Ese algo, es la cultura fronteriza. A diferencia de un espacio liminal, el tercer espacio tiene que ver más con el aspecto físico del lugar y su influencia en quienes lo habitan. El proceso liminal conlleva la intromisión de las cualidades psicológicas y emocionales de quienes habitan determinado espacio y son, primordialmente los habitantes quienes experimentan el proceso liminal. El tercer espacio en la frontera Tijuana-San Diego no termina por construirse ni constituirse en algo homogéneo debido a los constantes procesos de intercambio socio-político que ahí se llevan a cabo. En este espacio “se unen elementos dispares para producir realidades conforme a relaciones *interseccionales* con sus respectivas proyecciones de representación” (Lomelí 130). Por consecuencia, la percepción del espacio social influye en la formación de un tercer espacio físico. En la obra de Luis Humberto Crosthwaite se evidencia la creación de un espacio que no es Tijuana ni San Diego sino el resultado de la paliativa mezcla social que ahí se produce. Por lo tanto, es una literatura que construye un nuevo espacio a partir de la creación de terceros elementos como una tercera cultura, la fronteriza.

Conclusión.

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

Sólo resta invitarlos a cruzar la Frontera”

(Crosthwaite, *Instrucciones...*162).

La división geográfica políticamente establecida en el norte de México y el sur de los Estados Unidos conlleva la ambigüedad de unir y separar dos países distintos pero semejantes. La fuerte confluencia cultural estadounidense y mexicana se percibe en medio de la línea territorial. De lo anterior surge la literatura del norte de México como literatura mexicana o literatura fronteriza o literatura de la frontera (un concepto que surgió en la época de los ochenta del siglo XX). Estudiar y categorizar la obra literaria de uno o varios autores requiere un trabajo exhaustivo que conlleva ver más allá del texto, interpretarlo e identificarlo como algo único dentro de sí mismo. Por ello, ha sido la intención de este trabajo de investigación analizar detalladamente el corpus literario del tijuaneño Luis Humberto Crosthwaite, con la determinación de contrarrestar las críticas hechas hacia su labor literaria. Una de las críticas que más se destaca es la que el mismo autor reconoce en su afamada obra *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002): “Monotemático, me dicen” (162). La repetición del tema, de acuerdo a los críticos literarios, es un aspecto que reitera la noción de que las narraciones son aburridas y monótonas. Por consiguiente, la aplicación de teorías literarias provee una manera de desmentir, o examinar, la certeza en dicha afirmación. Diversas perspectivas teóricas como el rizoma, la liminalidad, el cronotopo y el tercer espacio informan este análisis. Después de hacer esta investigación exhaustiva se puede concluir que, contrario a la opinión de algunos críticos literarios, la obra de Crosthwaite

no es simplemente una obra que gira alrededor del tema fronterizo. También, es posible demostrar que sus escritos contienen una variedad de temas que se diversifican más allá de la frontera México-Estados Unidos.

De la amalgama histórico-cultural que se encuentra en la región fronteriza se tomaron diversos aspectos que se analizaron en función de los conceptos teóricos. Dichos conceptos fueron parte determinante al analizar los textos literarios tanto de su estructura como de su contenido. En el primer capítulo se explicaron de manera detallada los conceptos literarios a emplear durante el proceso de investigación y desarrollo del tema. Cada concepto fue identificado y definido conforme a las definiciones labradas por los teóricos. Además, se emplearon algunos textos externos como diccionarios técnicos y de la lengua para apoyar y expandir las descripciones proveídas por los críticos literarios. A través del entendimiento claro de la teoría, resultó menos complejo analizar y entender los textos de Crosthwaite. Cada elemento teórico proveyó validez y dio estructura al análisis. El rizoma, ayudó a mostrar, quizás, de una forma más evidente la manera en que los temas se apartaron del contexto fronterizo al desterritorializarse, pero, ambiguamente, siguieron unidos a la raíz temática a través de la reterritorialización. El cronotopo fue la guía para entender la forma en que el tiempo y el espacio se intercalaron en las narraciones. Además, entender la interrelación espacio-tiempo sirvió para probar de otra forma la capacidad creadora del escritor al momento de fusionar acronía y realidades en sus textos. En contra parte, el espacio liminal y el tercer espacio, preceptos que se derivan de estudios sobre el espacio físico, funcionaron para explicar la estructura de los textos, los cuales son difíciles de clasificar porque no se apegan a las estructuras comunes como el cuento o la novela. El aspecto

liminal fue necesario para entender la psicología de los personajes, quienes, al igual que la frontera, experimentaron un proceso de definición que incluyó un desarrollo durante varias etapas de su historia y cumplió con el proceso de asimilación en el espacio en el cual se desarrollaron. Finalmente, el concepto del tercer espacio se refirió en específico al espacio y la manera en que éste se percibió e influyó en los personajes. Además, el espacio se identificó plenamente como algo real. La idea del espacio y su influencia en el desarrollo de las historias fue fundamental. Los espacios físicos identificados en el análisis se convirtieron en parte substancial del relato como si fueran un personaje. Tras el uso y aplicación de los cuatro conceptos teóricos en conjunto con el análisis de los textos se logró desmentir y mostrar que al examinar sucintamente la obra literaria del tijuanense fue posible encontrar aspectos que no son necesariamente monótonos ni aburridos, sino complejos.

Como se ha mencionado a lo largo de este análisis, y a pesar de que la raíz de la inspiración de Crosthwaite está en la región fronteriza, el empleo del concepto del rizoma, desarrollado por Deleuze y Guattari, permitió mostrar que la obra se dirige hacia otras vertientes temáticas. Ha sido posible comprobar tras el estudio de *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las calles de su llanto* (1990), *No quiero escribir no quiero* (1993) e *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) que, efectivamente, el autor se enfoca mayormente en el tema fronterizo, específicamente en el cruce entre Tijuana y San Diego. Pero, como se explica en el segundo capítulo, en las selecciones de relatos analizados, los temas son variados y no están supeditados enteramente al tema de la frontera. En general, en las narraciones hay marcadas alusiones poéticas que no están ligadas al tema fronterizo. Se analizaron ejemplos que

muestran la variedad de temas que se tratan en las narraciones. Cabe destacar que la frontera no aparece específicamente en algunos de los relatos estudiados en el capítulo uno. Crosthwaite emplea diversos elementos estilísticos literarios para transmitir su mensaje. El escritor menciona la poesía y hace metáfora de la literatura. Mediante el uso de varios recursos estilísticos y lingüísticos, el autor se aparta del contexto fronterizo y toca otros temas. Sin lugar a dudas, es cierto que la obra de Crosthwaite gira en su mayoría alrededor de su entorno tijuanense. Sin embargo, al desterritorializarse, los textos se alejan de la raíz temática: la frontera y al bifurcarse se vuelven tanto diversos en estructura como heterotópicos.

La cuestión liminal que se identifica en el desarrollo del tercer capítulo expone de una manera concisa la evolución de los personajes. Para entender la obra de Crosthwaite es fundamental discernir el progreso de los protagonistas y su importancia dentro de la narración. Por lo tanto, tras el análisis profundo de la estructura de: *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *Aparta de mi este cáliz* (2010), y *Marcela y el Rey al fin juntos* (1998) fue posible comprobar primero que la diversidad estructural en estos relatos los vuelve textos liminales porque no se apegan a ninguna de las categorías establecidas como cuento, pastiche, collage, etc. La diversidad temática y estructural en los relatos da paso a la creación de textos heterogéneos y multiformes y sirven para entender desde la perspectiva del autor la diversidad que habita la región fronteriza. La estructura tan variada provee de vivacidad visual a las historias narradas. También, la inclusión de imágenes, la diversidad tipográfica, los apartes, etc. proporcionan a las narraciones una sensación de oralidad con la cual se muestra parte de la cultura que prolifera en el área fronteriza. Con lo anterior, se reafirma el sello característico de

Crosthwaite. Además, la diversidad de los personajes ayuda a mostrar que la creatividad del autor se desterritorializa constantemente. En este caso, el mismo autor es la raíz creadora pero su diversificación y desarrollo hacia otros lindes comprueban que no son relatos monótonos. Entonces, al emplear el concepto “liminalidad”, labrado originalmente por Arnold van Gennep y retomado por Víctor Turner, ha sido posible mostrar que los personajes se desarrollan dentro del espacio del cual surgen en la narración: la frontera México-Estados Unidos. Los personajes son entes liminales que siguen auto-definiéndose al igual que el espacio del cual son creados, un espacio que, de manera decisiva, los influye. Del mismo modo, los personajes experimentan el triple proceso liminal que resulta en la preparación para la asimilación cultural. La idea de un personaje liminal surge, posiblemente, a partir de la génesis de los personajes; los cuales se desarrollan tras experimentar las tres etapas de la fase liminal identificadas por van Gennep y Turner: separación, purificación o marginalización y agregación. Después de pasar por el proceso, el personaje liminal se ha preparado para una nueva etapa, llega al *telos* de su existir literario. La liminalidad se resalta y reafirma tras situar dos de sus relatos analizados en dos épocas distintas, narraciones que se desarrollan en una acronía temporal de una forma paródica. Con lo anterior se identifica un proceso similar que se experimenta en la región de la frontera al permanecer en medio de las dos culturas que ahí coinciden. Por lo tanto, la liminalidad se enfoca en todo lo que se percibe, lo que no se ve pero se sabe que existe, y es posible identificar que la psique de los personajes y los sentimientos están ligados a la influencia de un espacio físico que ambiguamente no termina por definirse como algo homogéneo. El aspecto liminal en la obra de Crosthwaite, además de demostrar que hay diversidad creativa tanto en estructura como

contenido, presenta al autor como innovador, capaz de alejarse de su raíz y hacer pasar a los personajes tras un limbo identificado como liminalidad. En conjunción con los recursos estilísticos y literarios está la forma tan sardónica del narrador, aspecto que convierte a “Luis Humberto Crosthwaite, [en] el indiscutible maestro del humor corrosivo y la parodia” (Palaverish 13). El resultado, es la creación de una literatura impregnada del sello de Crosthwaite y que deja en claro que no es ni uni-temática pero si es compleja.

El entender la manera en la que un tercer espacio surge y se constituye como algo distinto a lo conocido ayudó a enfatizar la importancia del aspecto físico, lo que hay alrededor, todo lo tangible, eso que es fácil de percibir y que ayuda en la creación de historias. El espacio fronterizo ha facilitado el encuentro con lo diferente, con lo otro. Ahí es donde “se marcan las profundas asimetrías en lo económico, social, cultural lingüístico y religioso, la frontera se ha forjado como una región con identidad única” (Rincones, “La frontera”). La franja fronteriza ha creado su propio espacio móvil, el cual sigue forjándose y buscando una definición que envuelva los aspectos ambiguos que ahí conviven. Entonces, el concepto de tercer espacio identificado por Homi Bhabha funge de base para entender la forma en la cual el espacio se antropomorfiza y se torna en un personaje. A través del análisis de *El gran preténder* (1992) y *Estrella de la calle sexta* (2000) ha sido posible identificar la manera en que se forma y establece el tercer espacio identificado por Bhabha. El tercer espacio es el resultado de la culminación de una etapa de transformación y logra definirse e identificarse en las obras analizadas como “El Barrio”, “la esquina en la calle Sexta” o la “Avenida Revolución”. Asimismo, la influencia del espacio físico en los personajes es fundamental en el

desenvolvimiento de El Saico, El “Güero” y Ken. Estos dos últimos son personajes ajenos a la frontera y su perspectiva de extranjeros da pie a la creación de un espacio concebido a partir de elementos desconocidos y nuevos para ellos, elementos que distinguen y caracterizan al área norte de México y el sur de los Estados Unidos. Es posible inferir que la obra de Crosthwaite es creadora y forjadora de cosas nuevas, como ese tercer espacio narrativo. Entonces, en algunos casos, las historias narradas por el autor están ligadas a Tijuana y esta unión forma un espacio nuevo que se identifica como la frontera de Crosthwaite. Esta frontera literaria, como la de Gloria Anzaldúa, “humaniza la frontera como realidad experimentada (Lomelí 135). El espacio tangible se materializa en un tercer término plenamente definido e identificado en las obras. Por lo tanto, se reafirma la idea de que Crosthwaite es un ente creador y promotor de cosas nuevas y novedosas. En definitiva, se aleja del tema frontera para darle paso a otras experiencias, aunque surgen de esa frontera tan enraizada en su obra.

La frontera es una línea impuesta en la tierra de manera arbitraria. Por lo tanto, la frontera es un límite que nos dice hasta dónde se puede llegar y se percibe como un espacio ambiguo que encierra y limita a la vez que une y mezcla. Sin duda, el lazo territorial permanece encima de los límites. En la actualidad, la manera en que se aprecia la frontera ha cambiado. En la actualidad, la frontera se ha convertido en un ente protagónico de historias narradas en torno a ella. Sin distinción, los personajes y el espacio producen una especie de isotopía literaria debido a que en su conjunto conforman una literatura denominada fronteriza y son una clara representación de esa cultura. Por lo demás, la frontera ya no es vista como un lugar que separa y divide dos países: “Hoy la frontera se ha transformado, como acaso siempre lo fuera, en un lugar

de confluencia... de generación de movimientos, de ideas, de proclamas y expresiones de la historia que se quiere denunciar y contar” (Hernando 112). Existe una frontera móvil y *multiversa*, una frontera heterotópica. La frontera es, explica Lomelí, “el espacio donde la renovación sirve de impulso primordial, destruyendo límites, a la vez que [va] abriendo novedosas brechas” (136). A pesar de ser un espacio dividido por una línea demarcada políticamente, el territorio fronterizo sigue unido por muchos aspectos. Un aspecto que une y representa este espacio es la literatura fronteriza y lo muestra como una entidad unificada. La frontera es algo físico que nos deja *in betwixt* o en medio de dos mundos y que gracias a la creatividad de Crosthwaite podemos conocerla desde su raíz y expandirla hacia nuevos horizontes. Como consecuencia, la literatura de la frontera es la unión de todo lo que en ella existe. Sin importar que sean cosas sensoriales o tangibles, en conjunto forman un engranaje cultural que da pie a la creación de una nueva cultura, una tercera cultura, la de la frontera México-Estados Unidos. El hecho de existir en medio de la región divisoria es aclamación de la inestabilidad de una tierra dividida y unida a través de todos los elementos que la conforman. Esta diversidad se transfiere a la obra literaria de Crosthwaite convirtiéndola en una literatura diversa y heterotópica debido a que en ella se conjuntan las características icónicas del ambiente fronterizo, pero también se diversifican hacia otras vertientes temáticas. En consecuencia, la obra de Crosthwaite unifica el espacio con su exterior, engloba el pasado y el presente, combina lo regional con lo nacional tanto de México como los Estados Unidos, y de este modo, trasmite de manera clara y viva la heterogeneidad que prolifera en la región fronteriza.

Bibliografía.

- Ábrego, Perla. "Estrella de la calle sexta: Escritura y habla en la literatura de la frontera". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 4.1 (2006): 23-35. Impreso.
- . "La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea". *Revista Surco Sur* 2.3 (2011): 47-52.
- Aguirre, Adalberto, Jr., and Simmers, Jennifer K. "Mexican Border Crossers: The Mexican Body in Immigration Discourse(Report)". *Social Justice* 35.4 (2008): 99. Web.
- "alivianarse". *Diccionario de la lengua española*. 17 Oct. 2016. Web.
- Alonso Peña, Jose Ramón. *Manual de histología vegetal*. Madrid: Mundi Prensa, 2011. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso Books, 206. Impreso.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. 1999. Impreso.
- . "Now let us shift...the path of conocimiento...inner work public acts". In G. Anzaldúa & A. Keating (Eds.), *This bridge we call home: Radical visions for Transformation*. New York: Routledge 540-577. Web.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981. Impreso.
- Bemong, Nele, etc. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent [Belgium]: Ginkgo, Academia, 2010. Impreso.
- Berumen, Humberto F. *La frontera en el centro*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2004. Impreso.
- . *Texturas: ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*. México, D.F.: Plaza y Valdés Editores, 2001. Impreso.
- . "Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera". *Quimera: revista de literatura* (Barcelona). (2005): 13-15. Impreso.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Impreso.

Bocco, Andrea. "Literatura de y desde la frontera". *Reflexiones Marginales*. S.p., Web. 2 Julio 2016.
<<<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num10-dossier-blog/209-literatura-de-y-desde-la-frontera>>>

Bokser Liwerant, Judit. "Fronteras y convergencias disciplinarias". *Revista mexicana de sociología* 71. Sep (2009): 51-74. Web.

"Borde." *Diccionario de la lengua española*. Ed. 3000. Julio 5, 2015. Web.

"Border." *Oxford Dictionary* (American English) (US). 4 Nov. 2015. Web.

Brady, Mary Pat. *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*. Durham: Duke University Press, 2002. Impreso.

"CBP Border Security Report" FY 2015, 3-7. Impreso.

"cholo". *Diccionario de la lengua española*. Ed. 3000. 17 Oct. 2016.

Conde, Rosina. *Quehacer artístico y cultural*. México: CONACULTA, 2011. Impreso.

Crosthwaite, Luis H. *Aparta de mí este cáliz*. México, D.F: Tusquets, 2013. Impreso.

---. *Estrella de la calle sexta*. México, D.F: Tusquets, 2009. Impreso.

---. *El gran preténder*. México, D.F: Tusquets, 2009. Impreso.

---. *Instrucciones para cruzar la frontera*. México, D.F: Tusquets, 2002. Impreso.

---. *La luna siempre será un amor difícil*. México: ECO, 1994. Impreso.

---. *Marcela y el rey: al fin juntos*. México: J. Boldó i Climent, 1988. Impreso.

---. *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1990. Impreso.

---. *No quiero escribir no quiero*. Toluca: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca, 1993. Impreso.

Cota Torres, Edgar. *Miradas convergentes: ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*. México: Artificios, 2014. Impreso.

Cusack, Carole. "'Shopping for A Self'": Pilgrimage, Identity-Formation, and Retail Therapy". Ed. St. John, G. *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction*. New York: Bergham, 2008. 227-24. Impreso.

- De León, Arnoldo. "Pachucos". *Handbook of Texas Online*. Web. October 18, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1988.
- "Frontier." *Oxford Dictionary* (American English) (US). Web.
- Espejo, Beatriz. *Antología de la prosa breve mexicana*. Sextil Online, 2016. Edición electrónica.
- Gabriel, Juan. *La Frontera*. Alberto Aguilera Valadez, 1980. MP3.
- García, Ignacio. *Chicanismo: The Forging of a Militant Ethos Among Mexican Americans*. Tucson: University of Arizona Press, 1997. Impreso.
- Gewecke, Frauke. "De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias de la frontera norte". *Iberoamericana*. 2012: 111-27. Impreso.
- Gómez García, Eva María. *Yo no soy You: Las fronteras de la hibridez en la Tijuana de Luis Humberto Crosthwaite*. Thesis. University of Washington. 2006. Impreso.
- González-Esteva, María Concepción. "Tierra de nadie de Eduardo Antonio Parra: tierra de todos". Ed. Guzmán, Nora. *Narrativa mexicana del norte: aproximaciones críticas*. Monterrey: Tecnológico de Monterrey, 2008. 133-146. Impreso.
- González, Rosa Delia. "Migración: cuerpo, espacio y palabra en el cuento de Baja California". Thesis, San Diego State University, 2011. Impreso.
- Guzmán, Nora. *Todos los caminos conducen al norte: la narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, 2009. Impreso.
- Hernando, Ana María. "El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura moderna". *Revista de literaturas modernas: Los espacios de la literatura* 34 (2004): 109-20. Web.
- "Heterogéneo". *Diccionario de la Lengua Española*. Julio 5, 2015. Web.
- "Hibridez". *Diccionario de la Lengua Española*. Julio 5, 2015. Web.
- Jiménez de Baez, Yvette. "Frontera, historia y literatura". *Nueva revista de filología hispánica* 60.1 (2012): 323-55. Web.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. 3a. Ed. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. Impreso.

- Lefebvre, Henry. "La producción del espacio". *Papers: revista de sociologia*, 3 (1974): 219-229. Web
- Lewis, Lowell J. "Toward a Unified Theory of Cultural Performance: A Reconstruction Introduction to Victor Turner". Ed. St. John G. *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction*. New York: Bergham, 2008. 41-58. Impreso.
- "Liminal". Oxford Dictionary (American English) (US). 4 Nov. 2015. Web.
- Lomeli, Francisco A. "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos". *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 12.46 (2012): 129-44. Impreso.
- Machado, Irene. *Liminalidad e intervalo: la semiosis de los espacios culturales*. Sao Paolo: Editorial del Cardo, 2010. Impreso.
- Martínez, Oscar J. *Troublesome Border*. Arizona: Tucson University Press, 2006. Impreso.
- Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán*. España: Editorial Peregrinos.1974. Impreso.
- Nadig, Maya. "El valor epistemológico del concepto del espacio en el análisis de la dinámica transcultural". *Intercultural Communications Studies* XIV-3 (2005): 132-42. Impreso.
- "Pachuco". *Diccionario de la lengua española*. 17 Oct. 2016. Web.
- Páez, Juan Pablo. "Un tercer espacio: la narrativa de la frontera". *Paraguay desde las Ciencias Sociales Symposium*. Formosa, junio, 2015. Impreso.
- Palaversich, Diana. "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura Mexicana". *Symposium* 61.1 (2007): 9-26. Impreso.
- . "Otra mirada a la literatura del norte". Ed. Cota Torres, Edgar, etc. *Miradas convergentes: ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*. Mexicali, Baja California: Artificios. 2014. 13-46. Impreso.
- Park, Jungwon. "Comunidad sin comunidad: migración, nostalgia y deseo comunitario en Luis Humberto Crosthwaite". *Chasqui* 40.1 (2011): 66-79. Web.
- Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte de México". *Revista de crítica literaria Latinoamericana* 30.59 (2004): 71-77. Web.

- Peláez Máximo, Patricia. "El mosaico fronterizo en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite". Ed. Guzmán, Nora. *Narrativa mexicana del norte: aproximaciones críticas*. Monterrey: Tecnológico de Monterrey, 2008. 117-132. Impreso.
- Pérez, Emma. *The Decolonial Imaginary*. Bloomington: Indiana University Press, 1999. Impreso.
- Ramos, Raúl, "Finding the Balance: Béxar in Mexican/Indian Relations". *Continental Crossroad: Remapping U.S.-México Borderlands History*. Ed. Truett, Samuel, and Young, Elliot. Durham: Duke UP, 2004. 35-65. Impreso.
- Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Cuarto Propio. 2006. Impreso.
- Rincones, Rodolfo; "La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su Comprensión". *Araucaria. Revista iberoamericana de filosofía, política y humanidades* (2004). Impreso.
- Rivkin, Julie. *Literary Theory, an Anthology*. Malden, Mass.: Blackwell, 1998. Impreso.
- "Rizoma" *Diccionario de la lengua española*. 4 Nov. 2015. Web.
- Rodríguez Lozano, Miguel. *Escenarios del norte de México*. México D.F.: UNAM, 2003. Impreso.
- Rodríguez Ortiz, Roxana. *Cultura e identidad en la región fronteriza México-Estados Unidos*. México: Ediciones Eón / UTEP, 1.1 (2013). Web.
- . "La literatura de frontera: Apología de la posmodernidad." Web log post. *Roxana Rodriguez Ortiz*. WordPress, 25 Oct. 2012. Web. 3 June 2016.
<<<https://roxanarodriguezortiz.com/2012/10/25/la-literatura-de-frontera-apologia-de-la-posmodernidad/>>>
- Sandoval, Chela. *Methodology of the Oppressed*: Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. Impreso.
- Sánchez-Prado, Ignacio. "El sublime objeto de la frontera". Ed. Zavala, Oswaldo, and Mahieux, Viviane. *Tierras de nadie: el norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México: Fondo editorial tierra adentro. 2012. 43-56. Impreso
- Sawhney, Minni. "El espacio en la obra de Luis Humberto Croshtwaite y Gabriel Trujillo Muñoz". Ed. Cota Torres, Edgar, etc. *Miradas convergentes: ensayos sobre la narrative México-Estados Unidos*. Mexicali, Baja California: Artificios. 2014. 169-189. Impreso

- “Subliminal” *Diccionario de la lengua española*. Julio 5, 2015. Web.
- “Supraliminal” *Diccionario de la lengua española*. Julio 5, 2015. Web.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996. Impreso.
- St. John, Graham. *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. 1st ed. New York: Berghahn, 2008. Impreso.
- "The U.S.-Mexico Border." Migrationpolicy.org. S.p., 2014. Web. 08 July 2016.
 ≤≤ <http://www.migrationpolicy.org/article/us-mexico-border>>>
- Truett, Samuel, and Young, Elliott. *Continental Crossroad: Remapping U.S.-México Borderlands History*. Durham: Duke UP, 2004. Impreso.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. “Baja California: literatura y frontera”. *Iberoamericana* 46 (2012): 83-97. Web.
- Turner, Victor W. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. Impreso.
- Valenzuela, Arce J. M. *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003. Impreso.
- . “Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos”. *Revista mexicana de sociología* 62.2 (2000): 125-49. Web.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de pasaje*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- Vilanova, Núria “Another Textual Frontier: Contemporary Fiction on the Northern Mexican Border”. *Bulletin of Latin American Research* 21.1 (2002): 73-98. Web.
- . El espacio textual de la frontera norte de México. UMSA, 200. Impreso.
- Villoro, Juan. “Nada que declarar. Welcome to Tijuana”. *Letras libres*. Mayo de 2000. Web. «www.letraslibres.com/index.php?art=6314»
- . “‘Estrella de la calle sexta’, de Luis Humberto Crosthwaite”. *Letras libres*. Mayo de 2000. Web. «www.letraslibres.com/index.php?art=6314»
- . “El juego de identidades cruzadas”. *Iberoamericana* 2.7 (2002): 159-67. Web.

Wharton, Edith. "Todo tema contiene su propia extensión". *Teorías del cuento*. España: UNAM, 1995. 129-132. Impreso.

Wright, Allison. "The Chicago School of Media Theory Theorizing Media since 2003". The Chicago School of Media Theory RSS. 4 Nov. 2015. Web.

Zavala, Lauro. *Análisis del cuento: Teoría e historia* [Presentación Power Point]. Ottawa, CA. Octubre 2007. Web.

---. "Hacia una teoría dialógica de la liminalidad cultural: escritura contemporánea e identidad cultura en México". *Diálogos y fronteras el pensamiento de Bakhtin en el mundo contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 1993. 147-168. Impreso.

Zola, Emilé. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. IbnKhaldun, 2015. Edición electrónica.