



Universidad Autónoma de Querétaro
 Facultad de Lenguas y Letras
 Maestría en literatura contemporánea de México y América Latina

FICCIONALIZACIÓN IRÓNICA DE LA FRONTERA, EN INSTRUCCIONES PARA
 CRUZAR LA FRONTERA, DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en literatura

Presenta:

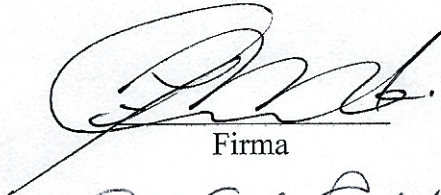
José Cupertino Ramírez Zúñiga

Dirigido por:

Mtra. Araceli Rodríguez López

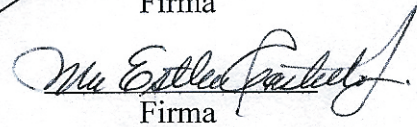
SINODALES

Mtra. Araceli Rodríguez López
 Presidente



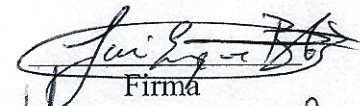
Firma

Dra. María Esther Castillo García
 Secretario



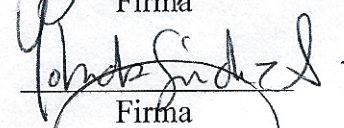
Firma

Mtro. José Enrique Brito Miranda
 Vocal



Firma

Mtra. Yolanda Sánchez Alvarado
 Suplente

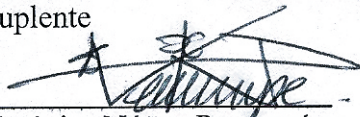


Firma

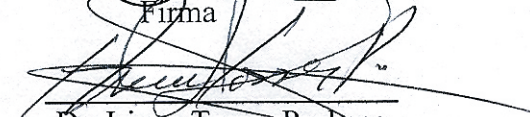
Mtra. María Luisa Sosa Delgado
 Suplente



Firma



Verónica Núñez Perusquía
 Directora de la Facultad de
 Lenguas y Letras



Dr. Irineo Torres Pacheco
 Director de Investigación y
 Posgrado

Centro Universitario
 Querétaro, Qro.
 Noviembre de 2012
 México

RESUMEN

En el presente documento mostramos cómo es la ficcionalización irónica de la frontera en un libro de relatos, *Instrucciones para cruzar la frontera*, del escritor Luis Humberto Crosthwaite. Para ello, incluimos una revisión de los enfoques mediante los cuales ha sido abordada la literatura del norte y / o de la frontera norte de México, así como el lugar que ocupa el autor, Crosthwaite, en tales discusiones. Asimismo, planteamos cómo ha sido evadido el tema de la frontera, pues no se aborda como un objeto de estudio central. Enseguida, exponemos una revisión teórica sobre la ironía, la frontera y la ficción, revisión que concluye con nuestra concepción de cada uno de los términos y aclaramos su relación en el problema de la tesis. Como siguiente paso, analizamos cada uno de los 9 relatos de la obra, auxiliados por la propuesta de Booth para comprender la ironía. Tras el análisis, proponemos y mostramos cómo es el proceso de ficcionalización irónica de la frontera; lo hacemos a través de las marcas o huellas que identificamos en la obra. A decir: el cruce de la frontera y su desvanecimiento; la imaginación como una fuga para los personajes y, finalmente, el uso especial del lenguaje, tanto por la estructura de las narraciones y el libro mismo, como por los rasgos metaliterarios y la inexistente frontera entre géneros. Dichas marcas o componentes, concluimos, nos permiten mostrar la ficcionalización irónica que opera en la obra, *Instrucciones para cruzar la frontera*, lo cual es importante porque permite una lectura de la obra como conjunto y, sugerimos, de la cuentística del autor.

(Palabras clave: ironía, ficcionalización, frontera, metaliteratura)

SUMMARY

In this work we show how the border is ironically fictionalized in the book of stories *Instrucciones para cruzar la frontera* by the writer Luis Humberto Crosthwaite. To do this, we include a review of focuses through which the literature of the north / or of México's northern border have been dealt with, as well as the place held by the author, Crosthwaite, in these discussions. We likewise set forth the way in which the subject of theoretical review of irony, the border and fiction, a review which concludes with our conception of each of the terms, clarifying their relation in the problem of the thesis. The following step is an analysis of each of the 9 stories included in the work, aided by Booth's proposal for understanding irony. After the analysis, we propose and show what the ironic fictionalization of the border is like; this is done using marks or signs that we identified in the book. In other words: the border crossing and the fading of the border; imagination as an escape for the characters and, finally, the special use of metaliterary features and the non-existent border among genre. We conclude that these marks or components allow us to show the ironic fictionalization present in the book *Instrucciones para cruzar la frontera*; this is important because it makes possible the reading of the work as a whole and, we suggest, of the author's type of storytelling.

(Key words: Irony, fictionalization, border, metaliterature)

AGRADECIMIENTOS

Escribir una tesis, observa Umberto Eco, "*significa divertirse y la tesis es como el cerdo, en ella todo tiene provecho*". El proceso para tener este documento en manos, fue lento y prolongado, sobre todo para un periodista interesado en el misterio del lenguaje literario, para un periodista que no está formado en la teoría y crítica literaria. Lento y prolongado pero no aburrido, sino caracterizado más por el desafío.

El proceso que redundó en el presente documento igual fue provechoso. Todo nos resultó benéfico: los consejos, las correcciones, las observaciones, las recomendaciones, la formación en el oficio del investigador, del investigador en lo literario; las motivaciones. Y cuando llegamos a las motivaciones, debemos hablar entonces de la gratitud que tenemos con todas las personas involucradas en esta investigación. ¿Quiénes nos mueven a...? ¿Quiénes nos alentaron para...? Con el pecado de olvidar algún nombre, aunque sin la intención de ofender, agradecemos a:

Ángeles Ocampo, María José, María Fernanda, Virginia Velázquez, Jaime Ocampo; a todos mis familiares: a mis papás (Cupertino y Gloria), a mis hermanos (Ángel, Benjamín, Alicia, Gloria y Toño).

Todos aquellos con quienes he convivido en la Facultad de Lenguas y Letras de la U.A.Q.: Araceli Rodríguez y Eduardo Garay, Esther Castillo, Enrique Brito, Yolanda Sánchez, María Luisa Sosa, Cecilia López Badano, Gerardo Argüelles, María Eugenia Castillejos. Reitero a todos mi agradecimiento, pues la presente investigación no hubiera sido posible sin los conocimientos que ustedes me han compartido.

Contenido

I	RESUMEN	II
II	SUMMARY	III
IV	AGRADECIMIENTOS	IV
V	ÍNDICE	V
1	INTRODUCCIÓN	1
2	REVISIÓN DE LA LITERATURA	7
2.1	Abordar la frontera: He ahí el problema.....	7
2.2	Cruces:	15
2.3	En la frontera de las posturas:.....	17
2.4	Instructivo para no perderse en la frontera:.....	17
3	ENFOQUE:	19
3.1	De cómo insistentemente se rodea la frontera... o aquellas consideraciones necesarias para “tomar el toro por los cuernos”.....	20
3.2	Abreviar de lo breve: aunque sean discusiones.....	21
3.3	Leyendo en reversa	25
4	MARCO TEÓRICO: LA FRONTERA Y LA FICCIONALIZACIÓN IRÓNICA	30
4.1	La frontera como la condición para reconocer al otro:	31
4.2	La ficcionalización: una condición del hombre según Iser.....	38
4.3	La ironía según Booth: un texto irónico sobre la ironía.....	45
4.4	El sesgo irónico en la ficcionalización de la frontera.....	49
5	LECTURA DE INSTRUCCIONES:	63
5.1	La ironía en <i>Instrucciones para cruzar la frontera</i>	63
5.2	La reconstrucción (ficcionalización irónica) de la frontera en <i>Instrucciones...</i>	71

5.3	De cómo podemos tomar al toro por los cuernos.	73
5.1	Un instructivo en nueve relatos: el desvanecimiento de la frontera y la invitación a ser resignificada	77
5.1.1	La fila, o el desvanecimiento del tiempo y espacio fronterizo:.....	78
5.1.2	El largo camino a la ciudadanía, o la ida y vuelta sin aparente distinción	81
5.1.3	El hombre muerto pide disculpas, o la imperceptible frontera entre la vida y la muerte	84
5.1.4	Muerte y esperanza en la frontera norte: O la sin razón de la frontera y consecuentes leyes de inmigración.....	87
5.1.5	Mínima historia, o la historia máxima:	89
5.1.6	Todos los ángeles extraviados: O la discusión sobre los límites	92
5.1.7	Y le digo que no, y me dice que sí, o el Juan Diego tijuanense:	94
5.1.8	La silla vacía, o la frontera como personaje, como representación y / o ilusión	97
5.1.9	<i>Diez minutos de futuro</i> , o la pedantería de la frontera:.....	101
5.1.10	El mundo, la fila y el tedio contra la tierra, los zapatistas en la playa y la fiesta:	105
6	A MANERA DE CONCLUSIONES: MODELIZANDO UNA FRONTERA POSIBLE:	109
6.1	El cruce de frontera y su desvanecimiento: Las reglas para el tránsito como un absurdo	111
6.2	La imaginación se impone: una salida de emergencia frente a la frontera que aprisiona a los personajes.	115
6.3	El lenguaje también borra límites, ¿o los establece?	117
6.3.1	El armado del texto y estructura de las narraciones: la línea es un círculo, no una separación.	120
6.3.2	Lo metaliterario: La difusa frontera entre el crítico y el escritor, así como entre la vida y la muerte	121
6.3.3	La inexistente frontera entre géneros: ¿son absurdas las divisiones de la literatura?	122
7	A MANERA DE CONCLUSIONES, QUE NO DE UN PUNTO FINAL:	125
8	REFERENCIAS:	129
9	ANEXO	133

1 INTRODUCCIÓN

Para el presente proyecto, hemos tomado como "objeto" de estudio un libro de relatos del escritor Luis Humberto Crosthwaite (2002), denominado *Instrucciones para cruzar la frontera*, más precisamente una idea que subyace, la frontera. En esa elección, tomamos igualmente un problema de inicio: ¿cómo abordar la obra? ¿Desde qué óptica debíamos estudiarla? ¿Existe un marco conceptual pertinente?

Formados inicialmente en la lógica de las ciencias sociales, problematizar un texto literario era un reto para nosotros, pues los fenómenos a investigar en el mundo ahí están, no hay que generarlos. Con cierta agudeza en la observación del mundo, podríamos encontrarlos. ¿Qué pasa con ese 'problematizar un texto literario? ¿El objeto de estudio ha de ser construido? En la respuesta a ésta última cuestión, se encuentra el camino que tomamos para la investigación en ciernes.

Instrucciones... era una obra que nos atraía, de inicio, por el título. Igual nos remitía a las cortazarianas *Instrucciones para llorar*, o a *Instrucciones para subir una escalera*, de sus *Historias de Cronopios y Famas* (1962). Pero también era un título que nos llevó a investigar, a documentarnos sobre las formas de interpretación de la obra. ¿Cómo habían sido leídas esas *Instrucciones...*?

Encontramos así, que la mayor parte de los resultados de nuestra búsqueda (ensayos, artículos, un par de tesis profesionales...), nos remitían a estudios de la literatura del norte de México, específicamente la literatura de o sobre la frontera, desde la óptica de los estudios culturales, aquellos en los que el contexto de la obra es importante para comprender / interpretarla.

Fue así que lo que proponemos en el primer apartado del presente documento, fue una revisión de la literatura. Esto es: tratamos de exponer cómo ha sido entendida la obra de Luis

Humberto Crosthwaite en el contexto de la literatura del norte de México, sobre todo, cómo ha sido abordada la frontera.

Mostramos aquí, las posturas de los críticos sobre el tema: la de quienes formulan juicios a partir del contexto de publicación de las obras (Gómez -1987-, Solares -1987-, Cota -1987-, De León -1998-, García Ardalani -1998-); la de quienes proponen lecturas de la literatura nortea y / o fronteriza, al margen de una situación real (Chacón -1987-, Urtaza -1987-, Tabuena -1998-) y, por último, la de Rodríguez Lozano (2002), quien parece encontrarse en "la frontera" de las posturas.

Entre las posturas que más son asumidas, vimos que se encuentra la primera, la que defiende el estudio de la literatura fronteriza a la luz del contexto. En tal situación nos encontramos con los estudios sobre la obra de Luis Humberto Crosthwaite. Ahí otro problema: ¿Desde qué enfoque abordar las *Instrucciones...*?

Lo anterior tratamos de aclarar en el siguiente apartado de la presente investigación, donde expusimos tres ideas: cómo el tema de la frontera en la literatura del norte de México es constantemente evadido; cómo es, entonces, que debemos retomar ideas de textos breves en los que hay críticas donde se presupone la literariedad de las obras y, por último, cómo un enfoque socorrido es el de los estudios culturales.

La evasión del tema, expusimos, lo mismo se presenta en una tesina de licenciatura (Villanueva, 2004) que en artículos difundidos por instituciones académicas como el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (I.T.E.S.M.), mediante la red de redes, internet (Castro, s.f.). El tema, la frontera, concluimos tras revisar algunas ideas de Yépez (2003), es un tema común, aunque revisado tangencialmente.

De igual forma, recuperamos las propuestas de los denominados estudios subalternos (Castro-Gómez y Mendieta, 1998), que advierten sobre las implicaciones políticas de una clasificación como la literatura del norte y / o fronteriza. El solo hecho de hablar de una literatura del norte de México, explicamos apoyados en los estudios subalternos, implica reproducir una

relación de poder en la cual hay un dominador y un dominado; a decir, el norte y el sur, respectivamente, o el centro y la periferia, entendida la literatura del norte de México como lo periférico en relación a la capital del país.

Incluir aquí, brevemente, las reflexiones de los subalternistas, nos permite reconocer que también debe ser cuestionada la categorización de literatura del norte y / o fronteriza. Sin embargo, veremos que metodológicamente, nos inclinamos por discutir la literariedad de una obra para luego emprender estudios de tipo contextual.

Explorado el sitio de Crosthwaite en el contexto de la literatura del norte de México, así como los enfoques a través de los cuáles han sido, o pueden ser estudiadas tales expresiones literarias, nuestra propuesta se reafirmó: hurgar en la ficcionalización irónica de la frontera que advertimos o suponemos en *Instrucciones...*

Es así que, como siguiente paso presentamos una revisión teórica sobre los términos que, desde el inicio, habíamos tejido: ironía, ficcionalización, frontera. Esa revisión, expondremos, nos permitió asentar sus distinciones y aclarar su relación en la propuesta que hacemos.

Ficcionalización, por el sufijo, nos remite a un proceso, a un proceso en el que la ficción es central; la ficción es una máquina para producir sentidos, si se nos permite la metáfora. Y ese proceso, que expusimos aquí auxiliados por Iser (1997), tiene otro rasgo importante para los fines de nuestro proyecto: desliga o permite desligar a los mundos creados (a las ficciones) de sus referentes en o con el mundo real.

Ese desligar a las ficciones del mundo real es aclarado en el marco teórico y permite hablar de la frontera en un libro como *Instrucciones...*, sin las ataduras que pueden representar las condiciones socio - político y económicas de la frontera real. Permite hablar de la frontera sin limitaciones dadas (¿facilitadas?) por un contexto.

El segundo término en cuestión, es la ironía. Es una cuestión central. La ironía es lo que suponíamos de inicio en tanto un objeto de estudio en *Instrucciones...* Sin embargo, a lo largo de

la investigación, pudimos observar que resulta complicado y, hasta ocioso, buscar la ironía como un objeto en una obra literaria. La ironía está, o presuponemos su existencia, pero tenemos una gran complicación cuando tratamos de explicar cómo sabemos o podemos afirmar eso.

Al menos así lo expone Booth (1986), uno de los teóricos analizados aquí: podemos indicar, pero no explicar por qué hay ironía en un texto literario dado. ¿Será por ello que Booth revalora la ironía, no solamente como un mecanismo literario, sino como una nota de la literatura y, más ampliamente como una forma de conocimiento?

Lo único fiable al hablar de la ironía, según Hutcheon (1981) y Kerbrat-Orecchioni (1992), es que la sospechamos cuando en una obra literaria nos encontramos con una frase que nos remite obligadamente a otro significado, a un significado que dista del que podemos decodificar literalmente; la intuimos incluso, porque la frase que suponemos irónica nos remite a un significado opuesto.

Tal es un rasgo distintivo de la ironía, pero la nota que aprovechamos en esta parte de la investigación, es el dejo humorístico. Igual en la ficcionalización habrá un texto con un sentido explícito, visible y otro implícito y escondido, aclaramos, pero incluimos el término ironía porque nos lo permite o pide así el estudio de una obra como *Instrucciones...*, que desde el título mismo propone o mueve a la risa.

Ficcionalización irónica, pues. ¿Y qué es lo que pasa por tal proceso? Para el caso, la frontera como una constante en la obra de Luis Humberto Crosthwaite. ¿Cuál frontera? ¿Qué entender por frontera? El término representó una complicación más. En una revisión de los documentos que habíamos conseguido para la tesis, nos dimos cuenta que había múltiples acepciones: la frontera psicológica, la frontera real, la frontera entre un individuo y otro, la frontera como límite, la frontera lingüística, la frontera como espacio de encuentro... la frontera.

La revisión que propusimos entonces, fue una visión que linda en lo filosófico, donde la frontera es considerada como un continuo indiferenciado para reconocer, según vimos con Serrano (2001). Es decir, la frontera propuesta por el autor se acerca más a lo que permite

reconocer, que a lo que permite separar. En tal sentido pueden ser entendidas las fronteras que nos encontramos en las narraciones de *Instrucciones...*

Como siguiente paso en la presente investigación, aclarada la acepción que tendrían los términos conjuntados para estudiar las *Instrucciones...*, nos propusimos analizar la obra en función o a la luz de la ironía, en el sentido propuesto irónicamente por Booth (1986). ¿Por qué analizar? Porque en ese proceso de separar los relatos logramos descubrir cómo es que aparece la frontera, cómo se convierte en una constante, en el personaje principal del libro de relatos, si se nos permite la alegoría.

No fue sino a partir del análisis propuesto de cada uno de los nueve relatos que integran *Instrucciones...*, que pudimos reconocer y asentar algunas de las marcas que ha dejado Crosthwaite en su obra y nos permiten mostrar el proceso aquí estudiado: la ficcionalización irónica de la frontera. Lo anterior, pueden reprocharnos, "es más una justificación de tus limitantes intelectuales que un acierto en la investigación o estudios literarios". ¿Analizar? ¿Sintetizar? ¿Qué proceso permite descubrir una verdad? ¿Descubrimos algo sin separar o sin reunir? Aquí optamos por mostrar el proceso. Y en ese mostrar debimos ocuparnos de ambos procesos mentales y asentarlos.

Llegamos de tal forma, a la exposición del proceso. Llegamos al apartado que titulamos "Modelizando una frontera posible". Para ello definimos algunos componentes que daban cuenta de la ficcionalización irónica de la frontera en *Instrucciones...* El primero está relacionado con el lenguaje, más precisamente, con el uso de. Todavía más delimitado: con el lenguaje, en tanto que permite borrar límites; con el lenguaje, puesto que permite una estructura del libro que alude a la frontera; con los elementos metaliterarios y, finalmente, el desvanecimiento de la frontera entre géneros literarios.

Pero hay otras marcas que propusimos para mostrar ese proceso. Nos referimos al cruce y desvanecimiento de la frontera fictiva y de la frontera real, también nos referimos a la imaginación, que bien puede ser entendida como un punto de fuga para los personajes de *Instrucciones...* en situaciones angustiantes o aburridas.

Las tres marcas que expusimos, aparecen a lo largo de toda la obra. Son marcas que nos permitieron mostrar el proceso. Lo aclaramos desde ahora, puesto que no aparecen de manera aislada. Tampoco aparecen solo en algunas partes de las *Instrucciones...* sino que son la constante de la obra. Las planteamos así, como un mero ejercicio intelectual, para hacer inteligible la ficcionalización irónica de la frontera.

Tal ha sido el camino que tomamos. Hemos dado pasos en falso... puede ser... pero confiamos en que la propuesta de estudio para *Instrucciones...* resulta importante, aunque no determinante. Así es como hemos "concluido" la presente investigación. "A manera de conclusión", escribimos en la parte final, puesto que el texto que presentamos no es precisamente un punto final para el estudio de un fenómeno literario como es la literatura del norte de México, más precisamente, la literatura fronteriza.

2 Revisión de la literatura

Iniciamos aquí una investigación que tiene como objeto de análisis el texto *Instrucciones para cruzar la frontera*, del escritor tijuanaense Luis Humberto Crosthwaite (2002), donde presumimos hay una ficcionalización irónica de una realidad sociocultural específica, como puede ser entendida la frontera, y buscamos demostrar cómo es que la lectura de este libro implica para el lector involucrarse en tal proceso. En ese proceso, la frontera es el elemento principal.

El estudio se centra en ese proceso de lectura que (suponemos) está marcado por la obra, y no en la sola búsqueda de un rasgo como la ironía que (en los trabajos literarios) muchos suponemos y pocos ubicamos y definimos, pues no se trata de un objeto como en las ciencias exactas. Pretende nuestro esfuerzo, delinear o configurar, mostrar un proceso de “ficción irónica de la frontera”, cuyo ejemplo es *Instrucciones para cruzar la frontera*.

En el contexto de la literatura del norte de México, la frontera (como espacio físico y fictivo, según veremos) es uno de los referentes, una de las constantes. En la obra de Crosthwaite, quien ha publicado a la fecha una decena de libros de cuentos, novelas y literatura testimonial, aparece la frontera lo mismo como un escenario de fondo que como un personaje. Valga esa constante, como una justificación, como un motivo o pretexto para el presente proyecto.

Así... ¿cuál es el lugar de Crosthwaite en ese contexto literario? Aquí trataremos de dar algunas pistas. “Un norte”, como reza la sabiduría popular.

2.1 Abordar la frontera: He ahí el problema...

¿Cómo se aborda la frontera en ese ámbito literario del norte de México? ¿Qué se dice al respecto? Las interpretaciones, como veremos, son múltiples y, en algunos casos, *a priori* o aventuradas, lo cual no es sinónimo de impertinentes.

¿Es el entorno un alimento para el escritor? ¿“Refleja” él su realidad? ¿El desierto, la frontera, la ciudad, que aparecen como los elementos centrales para la creación literaria; son solamente el pretexto para las historias? Las condiciones naturales y ciudadinas del norte de

México, entre las cuales podemos ubicar al espacio en el que se vive, a la frontera, coinciden algunos críticos, son las que dan pie a la producción literaria. Van de la mano, arguyen. Como son condiciones socio – políticas y económicas especiales, también dan lugar a una literatura especial. Sin embargo, también encontramos quienes desmarcan a la literatura del norte de su espacio, de su contexto.

Sergio Gómez, en un ensayo que tituló “La tradición narrativa en la frontera norte: entorno, trayectoria, motivaciones” (1987) y que aparece publicado en las memorias del *Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México*, revisa cuál ha sido el comportamiento de la expresión literaria en esta parte del país, cómo la historia y la literatura van o han ido de la mano y cómo, durante las últimas décadas del siglo pasado, se abrieron espacios a las obras de los escritores norteros.

Para Gómez, como para la mayoría de los estudiosos de estos temas, el entorno geográfico ha jugado un papel importante en la literatura nortera. Lo considera en su trabajo, como el alimento de los escritores.

El entorno geográfico juega aquí un papel primordial: el desierto, la sierra, el mar, dejan su huella, y la anécdota de tal forma –piénsese en las crónicas de Jordán, en los textos de Gardea, Montemayor y de Sada- se ve alimentada por ese entorno de dureza, de resequedad, de aridez, que se revierte luego hacia el interior del individuo –ése, que piensa engañado que él se hace a sí mismo- y lo hace un ser hosco, introvertido, tendiendo hacia la reflexión, metaforizando de continuo su vida diaria (Gómez Montero; 1987, 114 - 115).

En este ensayo, Sergio Gómez considera a la frontera como uno de los fenómenos socioculturales y políticos del país. Y ubicada históricamente, la frontera ocupa, sostiene, “un lugar singular, pues ella se va a diferenciar sustancialmente, desde puntos de vista muy diversos, de lo que han sido las corrientes hegemónicas en términos de literatura en el resto del país” (Gómez Montero, 1987, pág. 116).

¿Qué es lo que vitaliza a la narrativa de frontera? En ese entonces (1987), Gómez planteaba siete aspectos o elementos que pueden servirnos aquí. A decir, en su ensayo que abreva lo mismo del contexto que de las obras literarias por sí mismas:

1.- “Un lenguaje que acopia de fuentes varias para concretarse, y que por ello mismo se multiplica en jergas diversas” (pág. 120).

2.- La migración, o la existencia de corrientes migratorias.

3.- El intercambio de vivencias culturales.

4.- “(...) la presencia álgida, candente, abigarrada, concupiscente, arrabalera, de una vida nocturna intensa, clandestina y caótica, pues en las fronteras parecieran relajarse las normas sociales, incluida la moral, para darle libertad a un cuerpo humano que, en otras regiones, en otros ámbitos sociales, se ve de continuo reprimido, sofrenado, resistente a manifestar con toda intensidad su presencia” (pág. 121).

5.- El surgimiento de nuevas actividades productivas, como la maquila, la horticultura intensiva, la minería altamente tecnificada, el turismo, entre otras.

6.- “Aparece también, con su propio peso, la población marginal –llámense cholos o punks-, que en lo social reivindican forma de vida y cultura propias, su slang y sus graffittis y que, resultado de investigaciones o por afinidades, ya también brotan en la narrativa” (pág. 121).

7.- Parafraseando de la obra del filósofo alemán Heidegger, Gómez concluye con esta lista de elementos que revitalizan a la narrativa de frontera, con la mención del predominio del paisaje:

Sobre todas las cosas, en la narrativa contemporánea de la frontera norte sigue predominando aún el paisaje y todo lo que él origina: culturas del desierto, del mar, de la sierra; hay siempre en ellas, cuando hacen su aparición en escritos diversos, la presencia de un hombre –que vive obsesionado con la idea de que él se hace a sí mismo- que lucha de manera incansable para habitar su agreste entorno natural y para reflexionar, intensamente, sobre ‘su ser en el mundo’ (1987: 121).

Gómez concluye su trabajo, con una clasificación de los narradores de la frontera. Denominó a los grupos, cofradías. Una, indica, se distingue por aquellos inmigrantes, para quienes el lugar (la frontera) no es importante; otra cofradía es la de quienes sí se ven motivados por el paisaje para escribir y, finalmente, propone a la cofradía de los que tienen a la ciudad como pretexto.

A este último grupo, donde podríamos situar a Crosthwaite (si estudiamos su obra desde los estudios culturales o de manera contextual), Gómez le atribuye un estilo que se caracteriza

por un “marcado sincretismo” (1987: 123), por lenguajes diversos, anécdotas varias que van de la ciencia ficción al realismo naturalista, o estructuras lo mismo lineales que recurrentes.

Si para Gómez la literatura de frontera o sobre la frontera se ha revitalizado, para el escritor Ignacio Solares “todo está por hacerse”. En un trabajo denominado Tradición narrativa norteña, que también fue recuperado como parte de las memorias del *Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México (1987)*, coincide Solares con la propuesta de Gómez, en el sentido de que el rescate del habla popular está dando un sentido de tradición a la literatura de esta zona. Esa tradición tiene a la ciudad, agrega, como parte importante.

Ignacio Solares recuerda que leyó alguna vez una novela de José Fuentes Mares, la primera edición de *Servidumbre*. La lectura le fue reveladora, sostiene. Le permitió ver que en los espacios, como en este caso la frontera, mientras más escondidos estén, más fácil resulta encontrar el arquetipo; es decir, aquello que representan o simbolizan. “Al entrar en la novela, el lugar, nuestro lugar, se transforman en ‘otro’ lugar, no importa que se sigan llamando igual que se llamaban” (pág.126), expresa y nos deja ver que considera ya el espacio ficcional.

Los espacios, los lugares que nosotros lectores podemos identificar en un mapa, adquieren otro significado. Solares se pregunta entonces, si no son más reales que en la realidad.

¿No será porque al asumir, al rescatar, al recrear, al volver universal su propio ámbito, el autor parte de él, nos instala a nosotros también como lectores y nos obliga y ya de una manera conciente a adivinar el lugar, a darle la realidad que le dio su autor, a volverlo más real que lo real, con sus sistemas internos y leyes propias? (Solares, 1987, pág. 127).

La tradición que se gesta y desarrolla en el norte del país, con la frontera como un telón de fondo y/o escenario, es considerada por Solares como una tradición de utilidad. Es la que surge del lenguaje y el lugar, observa.

El entorno, los espacios que ocupan hoy los escritores de Baja California, indica por su parte Raúl Antonio Cota (en las memorias del foro citado arriba [1987]), eran literatura desde antes de que irrumpieran en un mapa como referencia geográfica o sociopolítica. Baja California, sostiene en *La estética del mar y del desierto*, había sido un mito para los europeos que iniciaron la colonización de América durante el siglo XVI. Con ese antecedente y aclaración de por medio, Cota busca definir la estética de la tradición poética norteña: “En la literatura que se ha venido

escribiendo en el norte tendremos que conocer la influencia del medio geográfico, de las condiciones de la frontera, y el reflejo de las características materiales de existencia: líneas que corren paralelas a la creación” (Cota, 1987, pág. 132).

En tal contexto, Jesús de León (1998) plantea la existencia de dos tendencias literarias, tendencias que denominó ‘paradisiaca/aldeana’ y ‘apocalíptica/citadina’, en la que (como trataremos de argumentar), puede ser ubicado Crosthwaite.

En el primer grupo de escritores, se encuentran quienes se formaron fuera de sus regiones de origen, que “explotan el concepto de provincia atrasada y mágica”, lo cual les facilita el ingreso a las grandes editoriales y “el desarrollo paralelo de una labor de investigación amparada en este concepto de atraso” (De León, 1998, pág. 23).

Esto no se da en los relatos de *Instrucciones para cruzar la frontera*. Las historias sí pueden ser situadas en una ciudad como Tijuana, Baja California, sin embargo las tramas se desarrollan con personajes que lo mismo trabajan en la calle, en medio de un crucero, que en una fábrica instalada en tal ciudad por un empresario extranjero. Tienen la ciudad como pretexto, por eso dijimos que bien cabe dentro del segundo grupo de escritores propuesto por De León, quien los ensalza porque intentan un diálogo de iguales entre las ciudades de provincia y la capital.

El segundo grupo se ha formado y vive en la provincia. Tiene una visión de ésta menos complaciente con los paradigmas aceptados por el centro del país. Intenta establecer una imagen cosmopolita de la provincia a través de temas urbanos tratados con un estilo narrativo formalmente experimental, que aspira a demostrar madurez y amplia formación (De León, 1998, pág. 23).

En su ensayo 'La frontera inasible' (Campbell *et al*, 1998), Elvira García Ardalani dice que la frontera como espacio literario cae a veces en el estereotipo y corre el riesgo de que se convierta en una etiqueta descuidada, de una situación mucho más compleja y más profunda que la emulación literaria del cine hollywoodense o del cine mexicano de frontera con sus prostíbulos, pateros, ilegales, narcotraficantes y gringos heroicos o villanos, según convenga el caso.

La frontera inasible de García Ardalani, específicamente como universo literario, “llama al cruce, tiende puentes, alude al intercambio, implica una salida el encuentro de lo diferente,

también llama al descruce, al recorrido del puente interior, a la reflexión introspectiva, al reconocimiento propio a través del conocimiento ajeno” (1998, pág. 32).

Es así, agrega la ensayista, que “el espacio fronterizo es subversivo por antonomasia”. Y tal espacio fronterizo, genera una literatura característica.

En la realidad a veces caótica de la frontera, el lenguaje, proceso simbólico representativo de la realidad, alcanza su máximo grado de conciencia en la integración, a veces inconsciente, a veces no, de la otra lengua. Y en este proceso, que a veces pudiera parecer autodestructivo, el lenguaje se regenera, se apodera de formas nuevas de expresión, se depura.

[...]

Todas estas circunstancias, debidamente permeadas en la literatura, dan pie a una literatura de replanteamiento, de reconsideración, de búsqueda perpetua. (Ardalani, 1998, pág. 32)

Con la entrada del siglo XXI, argumenta García Ardalani, la literatura fronteriza, como metáfora espacial, reclama un lugar propio. En este contexto, deja ver, “de alguna forma, la literatura fronteriza dará cuenta de cuanto pase en la frontera real” (pág. 33).

Otro ensayista, Joaquín Armando Chacón, en un trabajo que denominó ‘La verdadera voz del artista’, igualmente incluido en las memorias del *Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México (1987)*, se cuestiona por qué la importancia de una obra literaria no se ha centrado en el texto y sí en otros aspectos como el contexto de la escritura.

¿Qué significa entonces –pregunta el ensayista- para un escritor haber nacido en tal o cual lugar? Enseguida se responde y expresa que al escritor, “el hecho de nacer o crecer en determinado (espacio – tiempo) le produjo sensaciones únicas (...)”, (pág. 156).

Sin embargo, agrega Chacón, el espacio en que nace y crece un escritor, habrá de ser “un detalle más sociológico de la investigación que una particularidad de la literatura (...)” (pág. 156). Y es que, argumenta, “no es la geografía lo que hace a los novelistas –si así fuera, habría regiones donde a cada nacimiento tendríamos a un escritor, y para ser un novelista sería necesario nacer en tal o cual lugar” (pág. 156).

A la visión de quienes sostienen que la literatura del norte y fronteriza van de la mano con su entorno, como hemos visto, se suma un especie de queja recurrente de artistas y editores:

“¡Nos han marginado de los apoyos institucionales!”. Esto fue detectado por otro crítico, Federico Urtaza (1987) en las memorias del foro multicitado aquí: “En el curso de estas jornadas, más que la cultura en y de la franja fronteriza, el tema a tratar parece ser la crítica al centralismo”, advierte en su ponencia titulada “¿Existe una literatura nortea?” (1987, pág. 172).

En esa búsqueda y definición de la hipotética “literatura nortea”, Urtaza llama a un menor lagrimeo y mayores propuestas, como la de tomar más en cuenta al lector, pues “con pasmosa frecuencia –incluso con saña–, se soslaya al lector cuando se habla de los problemas de la literatura” (1987, pág. 172).

Para la ensayista María Socorro Tabuenca, el hablar de la literatura de la frontera norte requiere de muchas precisiones, pues la crítica literario–cultural ha puesto de moda los vocablos ‘frontera’ y ‘fronterizo’, que no tienen los mismos significados en México y en Estados Unidos.

En su trabajo denominado ‘La literatura de la frontera norte: aclaraciones y apostillas’ (1998), recupera las preocupaciones de algunos escritores (Rosina Conde, Guillermo Gómez-Peña, Gabriel Trujillo y Humberto Félix Berúmen, por ejemplo), quienes se quejan por el centralismo en el apoyo a proyectos literario–culturales.

En este sentido, Tabuenca Córdoba explica que las reflexiones y el repaso sobre dicho fenómeno en los Estados de la frontera norte, sugieren que la delimitación geográfica es difícil de ubicar todavía.

Un punto a tratar en el debate sobre la literatura del norte, plantea, está relacionada con la clasificación misma.

¿Literatura fronteriza, *de* frontera, *de la* frontera, *sobre* la frontera, *en* la frontera, o *desde* la frontera? Para quien haya acuñado el nombre ‘literatura *de* la frontera’ o ‘fronteriza’ y quienes nos encontramos inmersos en estos estudios, nos es fácil relacionar el término con la llamada literatura de la frontera norte de México, o sea la que se produce y difunde desde los estados fronterizos. Sin embargo, todavía existe mucha confusión al respecto, pues se piensa que esta manifestación literaria se ciñe sólo a la temática de la zona (Tabuenca, 1998, pág. 115).

Lo desconcertante, advierte la ensayista nortea, estriba en que “hay escritores/as del centro que escriben sobre la frontera y se les llega a ubicar dentro de la expresión que se ha venido estudiando” (pág. 115).

En las conclusiones a su ensayo, Tabuenca Córdoba sostiene que en los estudios sobre el particular, es importante mencionar cuándo se habla de la frontera en la literatura y cuándo de la literatura que surge en la zona.

La literatura de la frontera norte, hasta el momento se ha considerado como un movimiento sociopolítico, como una respuesta a la tensión existente entre el centro y el margen, entre las voces autorizadas y las subversivas y no tanto como una pieza literaria en el vasto paisaje de la literatura mexicana (1998, pág. 116).

Miguel Rodríguez Lozano es otro de los investigadores que han estudiado el tema. La literatura del norte de México ha sido una de sus ocupaciones durante los últimos años. Para él, es un importante objeto de estudio literario, no solamente por la cantidad de libros que se publican, sino por la calidad de los mismos.

El tiempo ha mostrado que los autores están en búsqueda constante y que no se les puede encasillar en etiquetas de ningún tipo. La narrativa de los estados norfronterizos está activa y más que nunca ganando espacios no solamente por la cantidad de autores, sino por la calidad que se presenta en las obras (Rodríguez, 2002, pág. 9).

En este libro citado, *'El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana'*, Miguel Rodríguez dedica uno de los ensayos a la literatura de Luis Humberto Crosthwaite. Ahí, sostiene que una de las líneas temáticas del escritor tijuanaense, “es la constante mirada hacia el complejo universo de la ciudad fronteriza de Tijuana, en Baja California (pág. 33).

En su obra, escribe el ensayista, Crosthwaite mantiene “una visión del mundo con una propuesta estética que busca por diferentes caminos mantener una simbiosis equilibrada entre lo artístico y lo social” (Rodríguez, 2002, pág. 33).

En parte, Rodríguez Lozano caracteriza la literatura de Crosthwaite por su capacidad de revitalizar la dinámica de Tijuana. De igual forma, destaca la obra del tijuanaense por la búsqueda formal. Es decir, no solamente aborda la obra del tijuanaense por su relación con el entorno, sino por sus características estéticas en sí.

“No se trata, por supuesto, de una visión lineal, turística, teórica, institucional o posmoderna, por el contrario, es la puesta en práctica de un discurso que revitaliza la dinámica del lugar” (Rodríguez, 2002, pág. 35), aclara, todo a través de una búsqueda formal que evita caer en un realismo inmediato.

Cada modo de representación de la frontera como tema (la añoranza, el recuerdo, lo lúdico, el humor), y desde los mundos cotidianos de los marginales casi siempre (los cholos, las obreras, los inmigrantes indocumentados), alberga una visión que se distancia, con fortuna, de los discursos que se han impuesto como explicación a todo universo fronterizo.

[...]

En la literatura de Crosthwaite, la frontera es vista como un espacio vital en el que se goza, se convive, se existe (Rodríguez, 2002, pág. 40).

¿Qué papel juega la frontera en la literatura de Crosthwaite? Rodríguez indica que la frontera conforma el centro de su producción estética, pero hay una “intención evidente de trascender una percepción puramente regionalista” (2002, pág. 41).

Crosthwaite lo ha hecho, justifica Rodríguez Lozano, mediante la conformación de un estilo más vasto, por medio del lenguaje, el uso del narrador en primera persona y la fragmentación formal, entre otros recursos literarios.

Como señalamos anteriormente, Crosthwaite bien puede encajar dentro de lo que Jesús de León (en Campbell, 1998) ha denominado escritores o ‘guitarreros del norte del México de tendencia ‘apocalíptica/citadina’. En el norte de México, indica De León, “entre la literatura oral que practicaban nuestros abuelos, y la literatura propiamente dicha, que escriben y publican los actuales escritores del desierto, no hay mucha diferencia” (pág. 23). En ese norte de México, agrega en su artículo que denominó ‘Lo regional, ese otro guitarrón. Ensayo interrumpido por unas Obras Completas’, en materia de literatura se sigue escuchando el mismo ‘rasgueo de cuerdas’, se sigue escuchando ‘mil veces la misma canción’. Bien puede... sin embargo...

2.2 Cruces:

Es indudable que un espacio geográfico, que un lugar en el mapa tiene alguna influencia en la creación literaria de quienes ahí viven. Así lo han señalado de manera coincidente múltiples críticos e investigadores, algunos revisados líneas arriba. Tal influencia, sin embargo, nos parece que se da lo mismo en un pueblo con características rurales, que en un espacio de corte citadino; igual tiene influencia una ciudad armónica (si las existen), que una caótica (si pueden definirse así); tal “característica” del espacio no es determinante o exclusiva de los escritores del norte y la

frontera. Así lo argumenta (como veremos), el mismo Crosthwaite, para quien no hay necesidad de destacar la literatura por su carácter geográfico, a no ser para algunos académicos. Para “ciertos académicos”, dijo él mismo en una entrevista para el semanario Día Siete (s.f., pág. 44 – 45).

Por más complejo, anárquico o transitado que sea un espacio geográfico, éste será un elemento contextual que no necesariamente determinará la literatura de los escritores que ahí viven, mucho menos de los que ahí no viven y que también pueden escribir sobre la frontera, pero desde otra parte del mundo¹.

El estudio de textos literarios a la luz del contexto de producción y /o edición, como planteó María Socorro Tabuena, ha implicado la evasión del estudio a profundidad de las piezas literarias en el rompecabezas de la literatura mexicana. Las novelas o cuentos en que aparece la frontera, señala, han sido estudiados como parte de un movimiento sociopolítico que responde a la tensión entre el centro y el margen; entre la capital del país y el norte como uno de los espacios marginados.

Las aclaraciones que Tabuena propone, son pertinentes ahora, puesto que llevan al estudio de los textos literarios en tanto una expresión artística, y no buscando en éstos una expresión del contexto socio político al que revitalizan.

Esta revisión, como podemos advertir, nos lleva a ubicar un par de posturas frente a la literatura del norte de México, específicamente la literatura de y sobre la frontera, como lo es *Instrucciones...* Por un lado, están los críticos y literatos para quienes la combinación de un lugar, un tiempo y espacio mezclados con un determinado lenguaje, dará cuenta de lo que pase en la frontera, a manera de “reflejo”.

Aunque hay ejercicios del periodismo que lindan o se destacan por su calidad artística, para el caso de la literatura de, o sobre la frontera, pensamos que sus fines son otros. ¿Es literatura o periodismo?, nos preguntamos.

¹ Una búsqueda rápida en www.google.com, arroja miles de obras literarias sobre la frontera, escritas por autores que no necesariamente viven ahí. Un caso que consideramos ejemplar es el de Carlos Fuentes y su obra ‘*La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*’ (2005): un escritor que no nació en la zona fronteriza pero que en esa obra escribe sobre la frontera, y no necesariamente la física-geográfica.

Por otro lado, encontramos la visión y postura de críticos para quienes resulta importante la revisión de obras literarias únicamente como expresiones artísticas. Sus argumentos parten de tres aclaraciones que podemos resumir como sigue:

- 1.- El contexto de producción de una obra, es un detalle sociopolítico y no una característica de la literatura de la frontera o sobre la frontera.
- 2.- El que la crítica literaria centre su atención en los contextos de producción, implica relegar, olvidar, hacer a un lado al lector.
- 3.- Aún cuando la frontera real, la que se forma entre Estados Unidos y México, tenga características económico y sociopolíticas especiales, esto no implica que un libro como *Instrucciones...* deba leerse como un reflejo del contexto en que aparece. Para ellos, la obra no es una noticia de la frontera.

2.3 En la frontera de las posturas:

En tal estado de la discusión, es de destacar la visión que aporta Miguel Rodríguez Lozano en el ensayo que retomamos atrás y tituló ‘Desde la frontera: la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite’ (2002). Ahí, menciona el dejo humorístico y la transgresión de lo institucionalmente establecido, como algunas de las constantes en la literatura del tijuanaense, lo cual apunta a un estudio que iría de la mano con el contexto.

¿Qué destacar, entonces? ¿Cómo y dónde ubicar la postura de Rodríguez? En la frontera, porque no pierde de vista, ni la oportunidad de hacer notar la relación entre la literatura y el contexto del norte de México y la frontera, como tampoco los recursos literarios que podemos encontrar en la obra de Crosthwaite.

2.4 Instructivo para no perderse en la frontera:

La frontera, ¿solamente puede rodearse? ¿Jugar con ella? ¿Es inaprehensible? La frontera como un espacio ficticio en *Instrucciones...*, resulta un ejemplo claro, revelador de la forma en que ha sido abordado el tema en la literatura nortea.

Tenemos ahí, los relatos de Crosthwaite en donde la frontera es un espacio que cruzan los personajes como toda una hazaña, otros en los que se trata como un acto cotidiano; algunos más en los que la frontera es un personaje del buró del psicoanalista.

El tema que bosquejamos, sin embargo, ha tenido múltiples enfoques. Hay incluso, quienes prefieren la realización de estudios de ‘ismos’ y encajonan a Crosthwaite dentro del armario del Posmodernismo (Williams y Rodríguez, 2002). La construcción de corrientes y géneros literarios está en el mapa de la crítica literaria, pero ¿cómo saber si la obra cabe o quiere ingresar a...? ¿Cómo saber si, parafraseando a Eco (1992), esa es la *intentio operis*², o si nuestra clasificación dice algo de la obra en sí?

Por lo menos, al mismo escritor no le molestan. ¿Podemos creerle? Está para dudarse cuando viene de un escritor, mas Crosthwaite parece confesarse en una entrevista para el semanario Día Siete. Ahí confirma parte de lo aquí expuesto.

Entrevistado por la periodista Mónica Maristain, el tijuaneño habla de cómo los escritores multiplican las anécdotas para poder generar mitos; de cómo cuando se vive en la frontera sienten la ‘gran necesidad’ de pensar que eres mexicano; de que no le molestan las clasificaciones académicas y, para el caso, de cómo la literatura no necesariamente debe destacarse por su carácter geográfico.

- ¿Cómo ve eso de escribir sobre la frontera, le parece que da lugar para una nueva clasificación literaria?

- A mí no me molestan las clasificaciones para nada, me parece que hay cierto ambiente académico que las requiere. Si uno no lee a gusto no puede interpretarse, ni sacar conclusiones y lo más importante de sacar conclusiones es tener un espacio geográfico. Lo que pienso es que geografía y literatura no tienen nada que ver. Uno simplemente escribe sobre su entorno, si tú quieres decir que Juan Rulfo era un escritor jalisciense y su importancia está ahí, bueno, es una opinión, pero yo no oigo que digan Juan Rulfo, el escritor jalisciense. No hay una necesidad de

² El concepto fue acuñado por Eco en como *Los límites de la interpretación* (1992), pero aquí la retomamos del libro denominado *Interpretación y sobre interpretación* (1992), donde fueron recopiladas unas ponencias ofrecidas por el crítico y escritor italiano durante las denominadas Conferencias Tanner, en la Universidad de Cambridge. En ese contexto, Eco sostuvo una discusión con el filósofo pragmático Richard Rorty, así como con el deconstruccionista Jonathan Culler. Según Eco, en la discusión sobre la interpretación o sobreinterpretación de los textos, ayuda considerar la siguiente triada: *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*, que es entendida como la intención de la obra y, en los estudios o interpretaciones de textos, puede identificarse por centrarse en el texto en sí.

destacar la literatura por su carácter geográfico, salvo para cierto ambiente académico (Crosthwaite, s.f., pág., 43).

Sobre *Instrucciones...*, que recién publicaba, Crosthwaite dijo en esa entrevista que al escribir estuvo preocupado por el lector, porque todo aquel que lo leyera, tuviera la sensación de movimiento. En *Instrucciones...*, declaró,

[...] hay una conciencia mía de qué quiero darle al lector. Me interesa mucho que el lector entienda la frontera con esa diversidad que está mostrando el libro.

[...]

Estoy hablando de todas las fronteras entre seres humanos. Finalmente nuestras fronteras psicológicas siempre están ahí y siempre estamos buscando no cruzarlas (Crosthwaite, pág. 44).

La frontera, vemos, ha de ser su tema, pero no como un reflejo de la frontera real, ni como una relatoría de hechos, sino como un pretexto para la creación literaria en tanto acto de comunicación. La frontera en *Instrucciones...*, ha de remodelizarse, para usar un término que aclararemos en el marco teórico del presente proyecto. Y el cometido de Crosthwaite es toda una osadía, pues hay un intento por comunicarse, por entrar en comunión³ con el lector y procurarle el entendimiento de la frontera... de su frontera... ¿De La frontera?

3 Enfoque:

Como tratamos de mostrar en el segundo apartado del presente proyecto, la literatura del norte de México, específicamente la literatura desde, o sobre la frontera, es abordada por la crítica de manera preponderante desde la óptica de los estudios contextuales y, mayoritariamente desde la relación entre obra y su espacio y tiempo de publicación, donde una responde a lo otro, donde la obra es ‘reflejo’ de...

³ En este punto nos parece pertinente recuperar la propuesta de Paul Ricoeur (2006), sobre la imposibilidad de comunicar la experiencia humana como tal. “(...) lo experimentado por una persona no puede ser transferido íntegramente a alguien más” (pág. 30), sostiene el teórico. De ahí que, en parte, los estudios de obras literarias en que se considera a éstas como un reflejo de una realidad, (con las implicaciones o complicaciones teóricas que conllevan), tengan una carga de imprecisión de origen.

La comunicabilidad de la experiencia, vemos, resulta un amplio y complejo tema de debate que por ahora nos desviaría de nuestro objetivo. Baste retomar aquí, lo planteado por Ricoeur, sin perder de vista que el tema puede ser materia para otro trabajo de investigación.

Como siguiente paso de nuestro trabajo, se expondrán algunos puntos de vista sobre la frontera en la literatura nortea:

3.1 De cómo insistentemente se rodea la frontera... o aquellas consideraciones necesarias para “tomar el toro por los cuernos”.

Sea pues. Trabajemos con lo que hay. Y así, el material con que nos encontramos cuando tratamos de abordar el tema de la frontera en la literatura del norte de México, es un indicador de la necesidad de una discusión teórica profunda y, hasta donde lo permita, exhaustiva. Sobre todo, lo que llama nuestra atención, es que se trata de textos evasivos, en donde hipotéticamente podemos leer: “Esto es una base importante para dar cuenta de la literatura del norte (discutir la frontera); aquí lo vamos a tocar pero no enfrentar”.

Entonces, nos topamos con una dificultad inicial para cuando nos referimos a la ironía en la ficcionalización de la frontera, como un potencial e indefinido tema. Es decir, escribimos sobre ésta como un concepto, en tanto una referencia que del mundo real se importa al mundo ficticio, como un término de la geo-política. ¿Cómo la tratamos? Esa es una de las primeras cuestiones que nos encontramos. ¿Dónde nos paramos para tener una mejor vista?

El mismo autor que nos ocupa, explica (más que explicar, confiesa, en una entrevista) que en *Instrucciones para cruzar la frontera* intentó por primera ocasión abordar sin rodear el tema.

[*Instrucciones...* es] el primer libro donde tomo el toro por los cuernos y me enfrento al tema cien por ciento. Pero de una manera u otra mis libros siempre han pretendido ser fronterizos o norteaos, lo que pasa es que la frontera como tema ha servido para generar una atmósfera dentro de lo que estoy escribiendo” (García Hernández, 2003).

El tema también ha sido abordado de manera indirecta y monográfica, puesto que se habla de la frontera como parte del estudio acerca de un autor específico, cuando hay visos de que será tocado. Por ejemplo, Karina Esthela Villanueva (2004) escribe una tesina de largo nombre (“Hacia una diversidad fronteriza: Instrucciones para cruzar la frontera, una muestra de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite”) donde advierte que, dado un común denominador, la frontera es importante para la mayoría de las editoriales independientes que hay en el norte del país. Menciona entonces casas editoriales de antaño y desaparecidas, así como actuales y en agonía, como La marmita alucinada, Editorial Chuchumá y Editorial Yoremito, entre otras.

Antes de advertir que sus libros son “ediciones que se distinguen por su formato pequeño” (2004, pág. 22), Villanueva sostiene que “los temas de las obras, publicados en estas editoriales, hacen alusión a la problemática que se vive en la frontera, y a la concepción que se tiene de esta” (pág. 22).

Es decir, la autora de la tesina observa que hay un común denominador en las ocupaciones editoriales, la problemática de la frontera en este caso, pero al final de su trabajo, se remite a concluir que en el libro de Crosthwaite...

[...] encontramos una propuesta estética, que es la manifestación del ambiente fronterizo en general, pues cuando el autor habla de frontera, no se refiere solamente a la línea divisoria entre México y Estados Unidos, lo que implicaría limitarse sólo a este tema, sino que trata de mostrar, todas las fronteras posibles que existen entre los seres humanos, como las fronteras físicas, psicológicas y amorosas” (Villanueva, pp. 57 – 58).

Otros trabajos acerca de la literatura nortea, se enfocan a la representación de la ciudad en esta narrativa, lo cual consideramos impertinente, puesto que no son parte de estas ficciones las urbes bosquejadas clásicamente, con un territorio delimitado, por ejemplo. Nos valemos nuevamente de las conclusiones de Villanueva para señalar esto, pues opina que en *Instrucciones...* “se observa claramente que Tijuana, se ve reflejada como un personaje que se construye por medio de las vivencias del narrador” (pág. 58).

3.2 Abreviar de lo breve: aunque sean discusiones

Cientos son las referencias al tema cuando ingenuamente tratamos de rastrearlo en un “buscador” popular de la internet. Pocas, muy pocas, las líneas a rescatar cuando se discrimina todo aquello que cumple con los mínimos requisitos de la lógica, sin pretender aquí una defensa de lo positivo en la literatura.

Lo mismo entrevistas a críticos o literatos de los estados fronterizos, que artículos más periodísticos que sustanciosos, o críticas en donde una y otra vez la frontera es bordeada. No está de más rescatar aquellas agujas pertinentes para nosotros en el pajar de la red de redes.

La revisión es oportuna, porque entre las frases dignas de traer a colación, están aquellas en las que los críticos avistan la gestación de un “nuevo tipo de canon” en el seno de la frontera, específicamente en Tijuana.

“Una era que abraza la tecnología”, es el artículo difundido en la red por Martha Elisa Castro (s. f.), en el que se aventura a decir que, aunque despreocupados por esto, algunos escritores tijuanaenses han de crear un canon.

En la actualidad, explica la catedrática del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (I.T.E.S.M.), la producción literaria en la ciudad fronteriza de Tijuana se encuentra íntimamente ligada con la música y el arte digital. Enseguida, explica que las revistas digitales que se difunden vía internet, han permitido a escritores como Rafa Saavedra darse a conocer antes de tener en manos su primer libro impreso en papel. Martha Elisa Castro nos da una muestra de la literatura de Saavedra y, en su artículo de una cuartilla y media, concluye al decir que el escritor en ciernes...

[...] no pretende ingresar al canon. De hecho, la idea de éste le es indiferente. Sin embargo, es mi opinión que (¿En Tijuana?⁴) se está gestando un nuevo tipo de canon. Con movimientos multidisciplinares como Nortec⁵ a la vanguardia del arte en México, escritores como Saavedra encuentran un nicho para que su obra sea difundida a través de listas de discusión virtual y revistas que pretenden abarcar tanto la cybercultura como las artes y la filosofía” (Castro).

También los escritores norteros ofrecen las referencias de este tipo. Aunque publicado en papel por un diario de circulación nacional, rescatamos vía internet un texto que se juega entre definirlo como artículo, con visos de ensayo literario, escrito por Heriberto Yépez (2003). “El mito del escritor fronterizo”, se titula el texto donde, sólo por la frase que le presenta, deducimos que antes que el escritor de la frontera, está el mito a desentrañar.

Cartesiano, dado que él mismo es un escritor avecindado en esta zona del país, Yépez comienza por preguntar, no tanto si existe la literatura del norte de México, como en dónde la encontramos. Y repara:

Es otra la duda: ¿dónde está el norte? El norte mexicano siempre ha sido fantástico. Fue inventado en 1848, cuando la separación con Estados Unidos fue trazada en el nuevo dibujo político. Algo de lo que ahora es el norte fue, en un momento, parte del centro. La historia nos reubica. El ‘norte’ es el cuerpo tajado del país o un reacomodo óseo, lo que hemos reprimido para no memorizar la herida. El norte, en sí mismo, es un silencio (Yépez, 2003, s. p.).

⁴ La pregunta es nuestra.

⁵ La autora se refiere al colectivo Nortec, de Tijuana, Baja California, un grupo de músicos y artistas visuales que fue pionero en la fusión de música nortera y electrónica.

Con frases cortas y por ende sentenciosas, Yépez resulta apocalíptico cuando advierte sin más que la literatura fronteriza llegó a su fin. Y es que, “la periferia volvió a hacerse invisible”, leemos no sin antes tratar de digerir otras ideas acerca de este fenómeno literario.

Actualmente ‘debe’ desaparecer (la literatura fronteriza) por varios submitos, entre ellos el principal cuajó para quitarles atención a los autores que se beneficiaron del auge comercial o la curiosidad crítica que se originó en los años 90, como fenómeno concomitante a la conciencia de que el norte es cada vez una zona estratégica de la mexicanidad (Yépez, 2003, s. p.).

No al margen de la guerra velada (cuando no declarada), que viven los grupos o camarillas de escritores en México, Yépez esgrime una defensa de la literatura nortea/ fronteriza y, a la vez denosta a un grupo de escritores identificados como la Generación del Crack. Léase pues: Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Jorge Volpi, Ricardo Chávez – Castañeda y Vicente Herrasti.

El argumento para sostener la anunciada muerte de la literatura del norte, señala, tiene como fin mantener “La Tradición” (sic) de las letras en México. Irónicamente, dice que buscan así “conservar intacta la benemérita Unidad de Nuestra Literatura” (Yépez). Sin embargo, asevera, el mito del escritor fronterizo conlleva división: “El mito reza: hay que resistirse al centro, hay que oponérsele, como se le opuso Jesús Gardea en Chihuahua o Abigail Bohórquez en Sonora. El mito del escritor fronterizo deriva del mito del profeta en el desierto” (Yépez, 2003, s. p.).

Y en su defensa de la literatura del norte, apela Yépez a otros nombres. Cita el caso de Daniel Sada, quien se dio a conocer en el norte y, después, emigró a la Ciudad de México, para luego proponer una de las características de lo nortea: “El ‘norte’, no es una fijeza sino un *momentum* o una etapa de la metamorfosis”.

Líneas abajo, el crítico dice que el escritor del norte de México es severo, fugaz y, sobre todo, no tangible. Es así como al norte le agrega otros adjetivos dignos de rescatar para esta empresa:

El Internet ayudó a que los escritores aislados a través de todo el norte se comunicaran entre sí, pero a la vez hizo que el norte se hiciera aún menos tangible. El norte es cada vez más utópico. El norte es un no-lugar

[...]

Por eso Tijuana es cada vez menos real, cada vez más imaginaria, porque en esta ciudad se ha concentrado el mito en los últimos años. No sería raro que Tijuana desapareciera del mapa. No sería nada alarmante: estamos acostumbrados a no existir (Yépez, 2003).

Él mismo es uno de esos escritores. Heriberto Yépez asume entonces, que los literatos del norte o fronterizos también tienen como escuela este “no lugar”. En el cierre de su artículo–ensayo, da su crédito al espacio en donde se desenvuelven y que les deja una marca importante, sostiene: “¿Quiénes son, entonces, los escritores del norte? Todos los que lo deseen, sin diferencias, porque si algo nos enseña el norte es que la geografía es harto relativa y no existen las esencias, por lo tanto, todos somos simulacros” (Yépez, 2003).

Hasta aquí la revisión no es extensiva ni exhaustiva, sin embargo, nos permite reafirmar qué visión del norte y, en específico de la frontera, permea entre los críticos literarios. Tal espacio, vemos, se convierte en tema común de los escritores, artistas y críticos en el norte de México. Y esa puede ser, hasta el momento, una de las conclusiones que nos sirven para nuestro proyecto: la ficcionalización irónica de la frontera en *Instrucciones...*

En otros casos (como sucede en la tesina de Villanueva -2004-), la hipótesis apunta a que la frontera deviene en tema porque se trata de una zona conflictiva, política, social y económicamente; en otros, la frontera permite o se convierte en el escenario propicio para la experimentación artística (como asegura Castro –s.f.-).

Para Yépez, tanto se habla de la literatura en esta zona del país, que el escritor fronterizo constituye ahora un mito. Sin embargo, ese mito anclado a un espacio físico real, es difícil de tratar. El norte y, más en específico las letras del norte, con Tijuana como una ciudad de relevancia editorial, son definidas aquí como un ‘no-lugar’. Ese ‘no-lugar’ al que (paradójicamente) hace referencia Yépez, tiene la connotación de intangible, de geografía relativa y, más cercana a la ficción.

Otro denominador común advertimos en críticas como la de Yépez: hay una preocupación por definir al escritor nortero y / o fronterizo, a su obra y, en ese cometido, también remarcan las condiciones para publicar sus obras; reparan en los estatutos editoriales para los escritores del centro de México, distintos a los que operan para los nor-fronterizos.

¿Será comparable, por ejemplo, con el concepto de ‘linde’ (propuesto por Grüner y discutido en otra parte de éste trabajo), en tanto aluden a un espacio entre dos, al parecer indefinible?

A la indefinición que conlleva la frontera o la literatura de frontera o sobre la frontera, podemos sumarle otros problemas. Si no es de la problematización de un texto literario, ¿de dónde más podemos abreviar, como planteamos al inicio? Los subalternistas nos plantean otras interrogantes y propuestas de lectura dignas de traer a cuento para el análisis de los cuentos de Crosthwaite aquí tomados.

3.3 Leyendo en reversa

Estemos o no de acuerdo, la etiqueta ya está fijada: ‘literatura del norte’. De ahí que, consideramos pertinente la búsqueda de los presupuestos para la categorización de esta literatura clasificada geográficamente. Y es que, ¿será que toda clasificación geográfica tiene un interés político de antemano?

¿Cuándo es pertinente tomar en cuenta el lugar de enunciación y el espacio de lo enunciado en una obra literaria? Nos ocupamos aquí del espacio enunciado en obras producidas en el norte de México: la frontera y su tratamiento irónico. Y ha de ser un problema el estudio de una obra como *Instrucciones...*, al margen de su contexto, como veremos o trataremos de resolver en el marco teórico del presente proyecto.

Mientras, consideremos que la literatura del norte de México es una de las expresiones últimas o actuales en el país, una de las manifestaciones de las letras que más auge ha tenido durante las décadas recientes, según plantea Miguel Rodríguez Lozano (2002) en el prólogo a una compilación de ensayos.

Hablar de una literatura del norte de México, implicaría ya, para los intelectuales involucrados sobre todo en lo que denominaron “estudios culturales” dentro de algunas universidades norteamericanas, la reproducción simbólica de un elemento dominador y uno subyugado: norte y sur.

Es por esto que retomamos aquí esa visión sobre las expresiones culturales como son las obras literarias de, o sobre la frontera, porque aparecen inmersas en tal espacio geopolítico.

En tal relación de poder (a la manera del materialismo histórico) que se vislumbra para una parte de la realidad latinoamericana, este marco teórico era inaplicable puesto que la dominación se presenta, lo mismo en la opresión laboral como en otros ámbitos no explícitos en el sistema de producción de bienes, sino implícitos e identificables de manera simbólica.

Esta fue una de las preocupaciones de los intelectuales (hindús, centroamericanos y caribeños) que fundaron en universidades de Estados Unidos los llamados Estudios Latinoamericanos del Subalterno, recuerda Ileana Rodríguez en su ensayo denominado *Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante* (Castro-Gómez y Mendieta, 1998). De ahí que este grupo de pensadores plantea el término subalternidad para, entre otros propósitos, dar luz a los fenómenos de la globalización en Latinoamérica, específicamente, ubicar espacios donde se rompe con las relaciones de poder impuestas.

Ya inmerso en este tipo de estudios, Ranajit Guha, “definía la subalternidad como una condición de subordinación, entendida en términos de ‘clase, casta, género, oficio, o de cualquier otra manera’” (Castro-Gómez, 1998, pág. 101), retoma Rodríguez.

Los subalternistas hindús, con la pretensión de estudiar los procesos de poscolonialismo que se daban en su país, “cambian el lugar de reflexión de sus categorías”.

“Su agenda consiste (ahora) en discernir los modos de producción hegemónicos y subordinaciones estatales en el campo cultural, entendido como fábrica de lo simbólico” (Castro-Gómez, 1998, pág. 105).

La definición del lugar de las subalternidades, apunta entonces la ensayista nicaragüense, “no se concibe ya en términos de las narrativas del poder (modos de producción y teorías de la conciencia) sino a contrapelo, en una lectura en reversa de todo el aparato cultural ilustrado, que viene a ser particularizado como ‘occidental’” (Castro-Gómez, 1998, pág. 105).

Esta lectura en reversa, como propuesta metodológica para la investigación... “hace posible el cambio de sentido de los patrones canonizados por la cultura ilustrada o por la historia estatal, y pone al descubierto una nueva sensibilidad” (Castro-Gómez, 1998, pág. 107).

Pertinente, asegura Guha, es además de la ‘lectura en reversa’, otra propuesta metodológica denominada “escuchar la pequeña voz”, frente a la historia estatal que pretende crear una hegemonía, hegemonía en tanto consenso de la sociedad y concesión de ésta para el Estado.

“Para Guha, la historia construye ‘hegemonías’ en los países centrales y ‘dominios’ en los periféricos” (Castro-Gómez, 1998, pág. 108).

La historia de la modernidad, plantea Guha, es por un lado la historia de la hegemonía estatal europea sobre sus propios territorios, y por el otro, la historia de la dominación en los países ‘periféricos’.

De respaldar o aceptar estos argumentos de los subalternistas, nos preguntamos entonces si es pertinente hablar de una literatura del norte sin empacho alguno. Esto es, al aceptar la existencia o definir un tipo de expresión literaria por su lugar de enunciación, ¿no estaremos reproduciendo la relación de poder entre un centro y una periferia?, ¿entre la capital del país como centro y el norte como lo periférico?

Como explicamos líneas arriba, ejemplificando con la obra del escritor Luis Humberto Crosthwaite, la frontera es un tema común entre las manifestaciones literarias producidas en el norte de México. De hecho, es un tema propio, al menos para los escritores de entidades que colindan con Estados Unidos; sin embargo, aceptar esto, ¿implica de antemano reproducir los presupuestos geopolíticos cuestionados por los subalternistas?

En otras palabras, ¿al tratar la frontera como un tema común a los escritores de la zona norte de México, orillada y ciegamente reproducimos las relaciones de dominio? ¿Es importante o ineludible hablar de esto en una disciplina como la crítica literaria?

De otra forma, ¿qué actitud es aquella en la que se margina u olvida el lugar de enunciación –el norte de México- y la ficcionalización de lo enunciado –la frontera-? ¿Poscolonialista, posmodernista?

Por lo aquí planteado, es que dejamos abierta la posibilidad de reformular la frontera ficcionalizada irónicamente en la obra de Crosthwaite, como un espacio en donde se puede leer en reversa el aparato cultural occidental, según explica Ileana Rodríguez. Tales son, para la ensayista, los lugares de la subalternidad. Ahí está la posibilidad, consideramos, pero si pretendemos estudiar la ficcionalización irónica de la frontera, entonces el marco teórico y tipo de estudio van en otro sentido.

Tal replanteamiento es obligado en el marco de un mundo “glocalizado”, que no “globalizado”. Al menos así consideramos, de retomar lo argumentado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta en la introducción a la compilación de ensayos denominada *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (1998), apoyados a su vez en el neologismo del teórico Ronald Robertson⁶.

Estos pensadores hablan de un proceso de la realidad actual como “des(re)territorialización⁷ en donde se globaliza lo local y se localiza lo global.

Pensamos que las cosas no son tan simples y que, pese a su carácter nebuloso y caleidoscópico, la palabra ‘globalización’ si está refiriéndose a procesos muy complejos de orden planetario que generan transformaciones no sólo cuantitativas en el ámbito de la economía y de la racionalización técnica-institucional, sino también cualitativas en el ámbito de la reproducción cultural (Castro-Gómez, 1998, pp. 7 y 8).

El modo de producción neoliberal, argumentan, trasciende los límites nacionales, internacionales o multinacionales para impactar en las conductas del ser humano y sus ideas acerca del mundo.

⁶ El concepto es planteado en: “Procesos asimétricos de interacción entre lo global y lo local” (12) Robertson, Ronald. “Globalisation”, en M. Featherstone et al. (eds), *Global Modernities*, Polito Press. Londres, 1995.

⁷ El término desterritorialización, como vemos, implica un juego con prefijos y sufijos para la palabra "territorio"; más precisamente, un juego sobre la apropiación de un territorio; es decir, sobre la territorialización. El término fue utilizado en una obra que analizó los textos de Kafka, en tanto "literatura menor": Deleuze, G. y Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: Minnesota Press, 1986. La inclusión de un "re", ¿supone la re apropiación del espacio?

En este proceso de des(re)territorialización del capital, lo que se globaliza no son únicamente las instituciones estatales y las estrategias económicas, sino también las ideas y los patrones socioculturales de comportamiento (Castro-Gómez, 1998, pp. 9 y 10).

Explican además, que es en este contexto mundial donde se vuelve necesario cambiar la forma de representar Latinoamérica. “Todo esto tiene consecuencias importantes a la hora de pensar quiénes somos los latinoamericanos hoy en día, en tiempos de globalización” (Castro-Gómez, 1998, pág. 11).

Y es que, “la globalización no es un proceso nebuloso y abstracto sino que se encuentra siempre localizado (Castro-Gómez, 1998, pág. 12). ¿A qué vienen todas estas reflexiones? Por lo menos, a recordar que tras estas consideraciones, resulta importante reflexionar o cuestionar la categorización de literatura del norte y frontera. Sin embargo, ¿debemos entonces, analizar una obra específica? Sí.

Aquí proponemos que es necesario, metodológicamente, identificar características literarias de una obra para después pasar a estudios de tipo contextual, ya que antes de preguntarnos y sumarnos a las quejas de críticos y escritores por las condiciones de marginalidad en que producen, por ejemplo, resulta indispensable buscar la literariedad de lo escrito. En este caso, aquello que hace literario a *Instrucciones...* ¿En qué radica esto? Como ya hemos apuntado, radica por lo menos, en el tratamiento irónico de la frontera fictiva.

De hecho, todo lo presentado acerca de los estudios culturales y / o subalternos, toma pertinencia pues son las ideas o planteamientos que van implícitos en el concepto de frontera (no la física). Estas discusiones son parte de lo que se está ficcionalizando.

4 Marco teórico: la frontera y la ficcionalización irónica

Formulado este planteamiento: “Observamos una ficcionalización irónica de la frontera en algunos relatos de Luis Humberto Crosthwaite”, nos encontramos de inicio con más problemas que soluciones. ¿Cómo un proceso de ficcionalización que se apoya en la ironía? ¿Cómo una hipótesis con tres términos imbricados? ¿Qué entendemos por cada uno?

Cada una de las palabras vinculadas aquí, tiene múltiples acepciones y usos. También son referidas en áreas del conocimiento distintas. Por ejemplo, la frontera es un tema que ha sido abordado lo mismo desde la óptica de la Sociología que de la Antropología y la Filosofía, la Geografía, la Historia, etcétera. ¿Cuál será la intención cognitiva de la literatura cuando el referente (la frontera) existe y preexiste de una manera tan contundente? ¿Es esto, entonces, un desatino? Consideramos que no. En esta parte procuraremos justificarlo.

Si en *Instrucciones para cruzar la frontera* observamos una ficcionalización irónica de la frontera, entendemos de inicio que la obra implica un proceso. Hay un proceso mediante el cual, ‘un algo’ se convierte en ficción. ¿Cómo es tal proceso en la obra? Es la respuesta para la cual pretendemos sentar algunas bases y deslindar el concepto de acepciones que le han conferido en otras ciencias o áreas del conocimiento. Y es que, sabemos que el estudio de una obra como *Instrucciones...* al margen de la realidad que dice ‘presente’ en la frontera México–Estados Unidos, resulta un despropósito para críticos que optan por el estudio contextual de las obras literarias.

Si aceptamos que hay ironía en la obra, entonces habríamos de encontrar el sentido de la obra que se opone al referente que hay en el mundo real. ¿Qué pasa cuando se afirma o reafirma la realidad y aún así postulamos que hay ironía en la obra de Crosthwaite?

Como veremos adelante, tanto en la ficcionalización (bosquejada por Iser, 1997) como en la ironía (que retomamos de Hutcheon, 1981, y Kerbrat-Orecchioni, 1992, no sin olvidar lo expuesto por Booth, 1986), encontramos que hay una enunciación y dos sentidos en juego. Para

la comprensión de la ficción y de la ironía, debemos identificar un sentido explícito y sacar a la luz uno, al menos, implícito⁸.

De ser así, ¿por qué no utilizamos uno? ¿Ironización, por ejemplo y si es válido? ¿Para qué complicamos la propuesta: ‘Ficcionalización irónica de la frontera’? ¿Qué distingue a uno del otro? Aquí trataremos de delimitarlos y aclarar el uso que le daremos. De igual forma, recuperamos el proceso de lectura y las competencias del lector que explica Iser (1993).

4.1 La frontera como la condición para reconocer al otro:

Aparentemente el menos literario de los términos conjugados sea ‘frontera’. Es, de acuerdo a nuestra revisión, un término que ha sido utilizado lo mismo por historiadores que por sociólogos, economistas, politólogos y filósofos.

No debemos pasar por alto, sin embargo, que el término puede suscitar una revisión a la luz de los estudios respecto al espacio en la literatura. Es decir, cómo en la ficción los espacios que conocemos adquieren un significado especial, distinto. El asunto ha sido abordado por muchos. Un ejemplo que nos clarifica el manejo y estudio de los espacios en la literatura, es el de la narratología revisada por Pimentel (1998).

Como una zona entre dos, como un límite, como un frente a frente... son las acepciones que encontramos. Una visión filosófica, la más abarcadora y pertinente para el caso que nos ocupa, pensamos, es necesario revisar.

Pedro Serrano (2001) concluye en “Fronteras: la calle de al lado” que la frontera es un continuo indiferenciado para reconocer al otro. Veamos a detalle.

De entrada, plantea el autor, “la frontera es una palabra que impone su apariencia como una realidad inobjetable; es decir, que inmediatamente, apenas pronunciada, dispara en cada uno de nosotros imágenes muy precisas de su realidad, de sus sentidos y de sus implicaciones.

“(...) apenas comenzamos a acercarnos a cualquiera de los posibles ejemplos de frontera, tanto esa realidad como la palabra que la nombra comienzan a desdibujarse” (s.p.).

⁸ En su obra *Cómo leer y por qué*, el controvertido crítico Harold Bloom (2000), sostiene que tal es el objetivo de la crítica: hacer explícito aquello que está implícito en las obras literarias.

Las fronteras como las ideas, agrega en su argumentación, son necesarias, y también son pragmáticas, no reales. “Responden a algo pero no construyen una totalidad. Y aquí es donde la frontera empieza a complicarse la vida” (s.p.).

En tanto una frontera señala la diferencia, rompe la continuidad o marca lo distinto. Por eso mismo, plantea Serrano, desde esta perspectiva, “la frontera no puede pensarse como una realidad” (s.p.).

Y al ejemplificar con la pintura de Mark Rothko, nos advierte que “subrepticamente, sin darnos cuenta, de repente estamos ya hablando de mucho más cosas que simplemente de una frontera entre dos colores abstractos. Estamos hablando de temporalidad, pues uno de los colores tuvo que ser puesto por fuerza primero que el otro, y estamos hablando también de figuración, pues un color significa una cosa y, el otro, otra”.

Serrano señala entonces que la frontera "no es sólo una separación, sino una relación. Y por lo mismo, no se da en situaciones abstractas, aunque parte de sí tienda hacia eso, sino siempre en una realidad concreta, lo cual hace que cada frontera requiera su propia investigación” (s.p.).

Los cuadros de Rothko, apunta, son una puesta en presencia de la naturaleza propia de la frontera, de su vibración íntima, pues en sus cuadros los colores se empujan unos a otros, se superponen, se ven a través de otro color, se difuminan.

La mención y trato de la palabra es algo complejo de antemano, señala, pues mostrar la frontera no es definirla. Y eso es lo que hace la ficción: no definir la frontera, sino mostrarla.

La frontera es por un lado una entidad en sí misma pero también una marca de separación (...). Sin el sentido de frontera no podríamos entendernos. No podríamos ni siquiera hablar. La diferencia de sonidos existe porque existen fronteras. Y sin sonidos diferenciados sería imposible construir palabras (...). Si no hubiera fronteras lingüísticas no podríamos entendernos (s.p.).

Con ejemplos literarios, Serrano sostiene que la poesía se mueve siempre en los espacios de frontera de las palabras, abriendo, como se dice, nuevas fronteras, moviendo las fronteras aceptadas, resignificando los territorios conocidos⁹. “La frontera es inhabitable como espacio en

⁹ Pertinente nos parece aquí observar que el término es parecido a la hipótesis que ha guiado este proyecto, pues en esa ficcionalización irónica de la frontera, va implícita la remodelización de una frontera de la que habla Iser (1997).

sí" (s.p.), postula. Y aquí cabe preguntarnos ¿qué hacen los personajes de la frontera de Crosthwaite, sino habitar la frontera, ser habitantes de ese movimiento perpetuo.

Así, detalla el autor, no quiere decir que la frontera no exista en sí misma, sino que la única manera de convivir con ella es en tránsito y que toda frontera es relativa.

Pasar la frontera para un mexicano indocumentado que atraviesa el desierto no quiere decir cruzar una aduana, sino avanzar por un continuo indiferenciado hasta llegar al otro lado habitable, que no es la línea fronteriza sino la ciudad de Los Ángeles, por ejemplo. [...] La frontera es una realidad al mismo tiempo racional y emocional (s.p.).

Serrano plantea en la parte final de su trabajo, una alusión a lo cotidianamente infantil, para concluir que la frontera es el límite de uno mismo y no el límite con lo otro.

Este movimiento hacia el otro es lo que hace un momento llamé "atracción", y que se presenta en toda situación de frontera. La calle de al lado es aquella en la que dejamos de ser nosotros para acceder a un nosotros más amplio. La frontera emocional que surge al doblar la esquina puede detenernos o bien hacernos avanzar.

[...]

Salir de nuestras propias fronteras (emocionales, psicológicas, intelectuales, y reales) nos hace ver que el mundo es más de lo que pensábamos, pero también que nosotros somos más parte del mundo de lo que creíamos (s.p.).

El regocijo autónomo con lo propio sólo se puede dar, condiciona también el autor, si hacemos de lo propio "una totalidad en la que la frontera es el límite de uno, no el límite con lo otro". Las fronteras, son entonces, un constructo del ser humano.

¿Por qué retomar aquí un trabajo como el de Serrano? Porque nos parece una visión abarcadora del término, que no se limita a un aspecto de la frontera, sino que pretende una explicación en todos sus ámbitos; pero también porque, en el caso del lenguaje poético, de la literatura, propone, el arte de las letras resignifica territorios conocidos, mueve fronteras.

Hay quienes sí postulan los estudios de tipo contextual como inevitables. En su ensayo, titulado '*Literatura, arte e historia en la era poscolonial de la mundialización capitalista. O la suma de todas las partes es más que el todo*', el crítico argentino Eduardo Grüner (2005) plantea que, en el campo de las humanidades vivimos una lucha por la significación. Es en este campo, advierte, donde los estudios de tipo textualista (deshistorizantes, entre otras críticas que les

atribuye), se batan frente a los contextualistas (politizantes, que hurgan en las relaciones de poder). Veamos cómo podemos retomar parte de su argumentación.

Grüner sostiene que el mundo global es tal, ante todo en lo económico pero no así en lo territorial, donde el presupuesto liberalista “dejar hacer, dejar pasar” no opera para el ser humano actual.

El mundo global, advierte incluso, es paradójicamente, uno en el que se tiende a desterritorializar, donde a los acontecimientos pretendidamente históricos se les hace ver como consecuencias de la generación espontánea.

Es a partir de tal y tan contradictorio escenario mundial, donde el crítico argentino explica que las culturas y, sobre todo las identidades nacionales, están basadas en una ficción que desde los movimientos independentistas ha permeado hasta la fecha. Y es que, sostiene, desde las guerras de independencia en Latinoamérica con que hubo un cambio en el coloniaje europeo, quedaron instituidas “naciones’ allí donde, en la mayoría de los casos, sólo había delimitaciones lingüístico – culturales” (Grüner, pág. 252).

Desde entonces, el término fue utilizado lo mismo por gobiernos de ideologías de derecha que de izquierdas, en un proceso que ha sufrido sólo “sucesivos desplazamientos” pero sigue sin someterse a verdadero debate, apunta Grüner. Y

[...] salvo algunas voces con una inflexión más compleja y mayoritariamente aisladas que indagaban con insistencia qué significaba, en estas condiciones, una cultura ya no limitadamente ‘nacional’ sino *latinoamericana* (Mariategui, Manuel Ugarte o Vasconcelos, por ejemplo), en general no se cuestionó seriamente aquel origen *ficcional* de la idea misma de una ‘cultura nacional’ que (incluso sin llegar a la metafísica abstrusa del ‘ser nacional’, como muchos lo hicieron) se dio por más o menos sentada” (Grüner, pág. 253).

Y si en tal escenario montamos a la literatura y su crítica en Latinoamérica, propone el autor, nos encontramos ante un ‘malentendido’ de origen. De entender esto así, al crítico no le quedaría más que ensayar sobre la ficción de la ficción - nacional. Por eso Grüner pide ciertos permisos: “[...] permítasenos al menos ensayar *esta* generalización: tal vez la gran literatura latinoamericana sea el subproducto paradójico, en el plano de lo imaginario, de la *impotencia* de una praxis política y social renovadas en el plano de lo real” (Grüner, pág. 254).

Tal vez, plantea igualmente en alusión a un postulado marxista, las letras de Latinoamérica tomaron por asalto los estudios culturales en el ‘Primer Mundo’, en parte debido a que “los latinoamericanos hemos hecho a través de la pluma de nuestros escritores la revolución, la transformación profunda que aún no hemos podido hacer sobre el equívoco originario” (pág. 255) del Estado - Nación.

Grüner analiza en este marco algunas obras y autores, no sin antes dejar asentado que la teoría literaria y cultural es también una teoría política, pues al pie de página sostiene que tal postura le permite “*ensanchar* las fronteras de lo que se suele llamar ‘política’, para hacer ver que ella no se detiene en las demarcaciones de lo institucional” (Grüner, 2005, pág. 256).

Enseguida lanza un presupuesto que, como buen ensayista, irá apuntalando. La noción de límite, sostiene, resulta central para la teoría cultural y literaria. Es entonces que toma cierta lógica, lo que parecía un paso más en el camino para terminar con un ‘frankenstein’ y no en la tesis que aquí tratamos de justificar: En *Instrucciones...* nos encontramos no sólo con una ficcionalización irónica de la frontera.

Veamos. El límite, apunta Grüner, es...

[...] la línea entre los *territorios*, materiales y simbólicos: territorios nacionales, étnicos, lingüísticos, subculturales, racionales, territorios, en fin, *genéricos*, en el doble sentido de las ‘negociaciones’ de la identidad en el campo de las prácticas sexuales, y de los *géneros* literarios o estéticos en general. Si esta cuestión de los límites se ha transformado en un tema tan central, se debe *no solamente* (aunque también sea por eso) a una subordinación característica de las modas académicas, sino al *síntoma* de una inquietud, de un ‘malestar en la cultura’: el malestar ligado a una sensación difusa de borramiento de fronteras, de dislocación de espacios, de *desterritorialización* de las identidades” (Grüner, 2005, pág. 256).

El autor aquí citado nos advierte que tal experiencia no es sólo el efecto del trabajo intelectual, de las interpretaciones del crítico, sino que es el “efecto de sentido” de las condiciones materiales de producción del capitalismo actual, en donde ubica también un proceso o estrategia de globalización (para decirlo con un eufemismo y no con términos como estrategia “imperialista” o “neocolonialista”), que “apunta por cierto a borrar la fronteras culturales” (Grüner, 2005, pág. 257).

Ya en territorios de la literatura y su crítica, indica de forma irónica que “ese desvanecimiento de límites puede verificarse en el borramiento de las distinciones entre lo Real y lo Imaginario, entre, digamos, el mundo y su representación, que ha sido tematizado hasta el hartazgo por las teorías posmodernistas, posestructuralistas, desconstruccionistas y demás yerbas de variada especie” (Grüner, 2005, pág. 257).

En este sentido, ¿cómo entender *Instrucciones*, una obra en donde ese desvanecimiento de límites lo encontramos como una obviedad y, por tanto, como una burla? ¿Qué sentido tiene así el instructivo para cruzar una frontera? ¿No busca precisamente ayudar a la Secretaría de Relaciones Exteriores?

Grüner va más allá y señala que el asunto de los límites, es también para la teoría literaria y cultural, una cuestión de sus límites. Por ello plantea una palabra menos tramposa, pues aclara que límite “indica una terminación, una separación infranqueable entre territorios, una nítida distinción entre espacios. Pero esa impresión puede resultar engañosa, o peor aún, paralizante, en tanto implica la idea de un borde preexistente, de un punto ciego constituido, y no de una producción de la mirada” (Grüner, 2005, pág. 258). Y apoyado en el teórico hindú Homi Bhabha, propone el término *linde*, para referirse a ese “‘entre-dos’ que crea un ‘tercer espacio’ de indeterminación, una ‘tierra de nadie’ donde las identidades (incluidas las de los dos espacios *linderos* en cuestión) están en suspenso, o en vías de redefinición” (Grüner, 2005, pág. 258).

¿Es entonces, la frontera de *Instrucciones*... un ‘tercer espacio de indeterminación’? Veamos. En su ensayo, Grüner explica incluso que

[...] la producción cultural, estética y literaria [...] de las sociedades colonizadas, descolonizadas y re/neo/poscolonizadas en el transcurso de la modernidad, no es otra cosa –en toda su compleja multiplicidad– que una consciente o inconsciente pugna por la definición de nuevos lindes simbólicos, lingüísticos, identitarios y hasta nos atreveríamos a decir subjetivos, en condiciones hoy absolutamente inéditas: en condiciones en las que ya no hay, no puede haber, una ‘vuelta atrás’ de esas sociedades a situaciones precoloniales (Grüner, 2005, pág. 259).

Así, entendemos, la literatura latinoamericana puede ser comparada con una olla en donde se cocinan los procesos de resignificación de destino incierto y origen contingente, según son definidos por el crítico.

En el medio, el linde aparece como una suerte de correctivo para [...] tentaciones ‘esencialistas’ u ontologizantes, recordándonos que en ese territorio indecible se trata, precisamente, de una *lucha por el sentido*, de un conflicto por ver quién adjudica las identidades, las lenguas, los estilos (Grüner, 2005, pág. 261).

Observemos si no, pues parte importante de *Instrucciones...* es, frente a la idea de una lengua nacional (el castellano), el hecho de que nos revela un lenguaje surgido de la combinación arbitraria de dos idiomas pretendidamente nacionales. A decir, el inglés y el castellano.

Valdría la pena, consideramos entonces, explorar en esa lucha por la significación para argumentar por qué la obra de Crosthwaite aquí analizada, no sólo es una novena de narraciones humorísticas. Se trata, en sí, de explorar los lindes, como propone Grüner, pues no podemos evitar decir que “estamos *dentro* del mundo capitalista globalizado: (...) en una situación de conflicto con nuestros propios lindes, que por otra parte no son sólo nacionales, sino también lingüísticos, culturales y de *clase*”, (Grüner, 2005, 270).

Entre las conclusiones y cuestiones que plantea el crítico y consideramos pertinentes referir, se encuentra la siguiente pregunta: ¿cómo es que el texto (un texto específico, para el caso) sintomatiza la relación con la totalidad histórica? De ahí podemos derivar entonces, preguntas de mayor especificidad. Es decir, ¿Qué distingue a *Instrucciones...* de otras obras literarias? ¿Cómo argumentar que es síntoma de la relación con determinado contexto histórico, por obvio que resulte desde el título del libro?

La propuesta de Grüner, siempre con la mirilla puesta en la cuestionada ‘Literatura Latinoamericana’, va en el sentido de buscar o ahondar no en la ‘naturaleza’ de la obra principalmente, como en los estudios de tipo textualista; sino en la forma como se relaciona con el mundo. En consecuencia, el teórico argentino rescata de los estudios poscoloniales, el que hayan servido para des positivar las ciencias sociales y/o humanas. Más a detalle, que les permitan la mirada crítica respecto a la no tan pertinente influencia de la ciencia positivista.

Por ello, entre sus conclusiones observa que “la *reinserción* de la mirada crítica de la teoría poscolonial en la teoría sistema-mundo, para el caso que nos ocupa, permitiría *discriminar históricamente* la relación entre la especificad o la autonomía relativa de las estrategias textuales

(incluidas las de la *resistencia* consciente o inconsciente) y los procesos de constitución de la mundialidad capitalista” (Gruner, 2005, 279).

Podemos deducir entonces, gracias a las reflexiones de Gruner y en referencia a la obra que nos ocupa y complica, que es preciso un estudio de la especificidad de la obra (entendida ésta en su acepción más simple: un texto en especial). A decir, de *Instrucciones*....

Sin embargo, ¿es sostenible, argumentalmente aunque parezca obvio, que la obra nos remite al contexto? De ser así, como anticipamos en nuestro planteamiento de inicio, de justificar que la ironía y el humor subyacen a todo *Instrucciones*, a la vez que tienen un referente físico en la frontera, ¿se constituyen –como aventuramos- en la forma y el fondo de la obra en cuestión?

Pareciera que *a priori*, mas no es así. Esperemos convencer y reafirmarnos en la lectura crítica que proponemos de la obra de Crosthwaite. Y es que, antes de analizar una obra en y por su contexto, como apunta y recomienda Gruner, consideramos necesario y base para otros proyectos, estudiar el libro en sí. En otras palabras y aunque parezca obvio, tratar de determinar cuáles son las características que lo distinguen como literario.

Y es que, según veremos en el siguiente apartado (al retomar lo dicho por Iser -1997-), un estudio de tipo textual como el que proponemos, no implica negar o cerrar los ojos a la realidad o el contexto en el que se sitúa la obra literaria: el mundo no queda al margen del texto. Al sostener que la ficción constituida en *Instrucciones*... no es un reportaje más sobre la vida en la frontera, también consideramos que dicha obra se ha liberado de la realidad aludida para entrar en un proceso de significación múltiple.

Hasta aquí con el primero de los términos que nos ocupan, sin perder de vista que en los tres iremos encontrando sus coincidencias.

4.2 La ficcionalización: una condición del hombre según Iser

Marginado incluso de los diccionarios no especializados¹⁰, el término ficcionalización es uno más que debemos aclarar para este proyecto.

¹⁰ Al menos en el portal de la Real Academia Española (www.rae.es), no aparece el término.

Por el sufijo que le integra, sobre entendemos que la obra de Crosthwaite implica un proceso. Ahí, en *Instrucciones...* la frontera se va a ficcionalizar. ¿Cómo entender ese proceso? Aquí pretendemos aclarar sus implicaciones.

Uno de los autores que a nuestro parecer aborda el término con mayor claridad, es Wolfgang Iser. En su ensayo denominado “*La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias*” (1997), lo plantea como el “medio de realizar lo posible” (pág. 44), al parecer inherente al ser humano.

En este texto, Iser busca mostrar cómo el ser humano parece estar necesitado de las ficciones. La ficción, dice al iniciar su trabajo, es una palabra que conlleva un equívoco revelador. Es decir, por un lado hace referencia al estudio de los relatos literarios y, por otro, a la falsedad, a la mentira¹¹.

El ser humano, compara, presenta una dualidad similar a la de la ficción, pues se trata de un ser generalmente inseparable de su rol social, pero no definido por un papel concreto.

En las dos acepciones del término hay algo que se ‘sobrepasa’, pues “[...] la mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa el mundo real que incorpora” (Iser, 1997, pág. 43). En cualquier caso, de retomar esta propuesta de Iser, la frontera real incorporada en *Instrucciones...*, la obra de Crosthwaite, es o resulta sobrepasada.

Iser entiende o propone a la ficción como un proceso y, así, habla de ficcionalización, un transcurrir en el que son sobrepasados los límites de la realidad contextual.

La ficción y el ficcionalizar entrañan una dualidad, y la naturaleza de esta duplicidad dependerá del contexto: las mentiras y la literatura son distintos productos finales del proceso de duplicación, y cada una sobrepasa los límites de la realidad contextual a su modo (Iser, 1997, pp. 43 – 44).

En la ficcionalización, indica Iser, el engaño es utilizado para encubrir - descubrir realidades. ¿El proceso de ficcionalización en *Instrucciones...* qué encubre? ¿Parece encubrir algo mediante la mención, mediante su descripción?

¹¹ Pertinente a pie de pág. nos parece aquí, remitir a lo expuesto por Barthes (1972) y que recuperamos en el capítulo dedicado al análisis de los relatos de *Instrucciones...* El pensador francés habla de la escritura novelística y utiliza una metáfora, la máscara que al escribir se pone y designa al mismo tiempo.

En las ficciones literarias, considera el teórico, los mundos que existen pierden su aire de familiaridad, puesto que al estar en un proceso de ficcionalización, son sometidos a una remodelación imprevisible. Hay una especie de transgresión, propone. Y de ser así, “[...] la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás; permanece presente y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos”, (Iser, 1997, pág. 44).

Con estos antecedentes, Iser va luego a distinguir la ficción de términos como ‘irrealidad’. Las ficciones, deslinda, no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad. Más preciso es, recomienda, tratarlas como condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse.

¿Quiénes han tratado el tema? Iser responde: Sir Francis Bacon, para quien las ficciones “proyectan sobre la mente un cierto aire de satisfacción [...] en aquellos puntos en los que la naturaleza nos lo niega”¹². Lo mismo refiere lo dicho por Marshall McLuhan, quien describió el ‘arte de la ficción’ como extensión de la humanidad¹³. Para Iser, las ficciones tienen una base principalmente antropológica, más que epistemológica.

Esto es evidente incluso a primera vista: en epistemología encontramos ficciones a modo de presuposiciones; en la ciencia son hipótesis; las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos por los que guiamos nuestras acciones son también ficciones, (Iser, 1997, pág. 46).

Ahora se trata, indica el autor, de hurgar en cómo se manifiesta la ficción, que en nuestras acciones es una anticipación; en ver qué consigue y qué revela en la literatura. Él lo hace mediante la poesía pastoril.

Hay una fórmula básica para esto, plantea: la ficcionalidad provoca la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente. Y como esto aplica igualmente a la mentira, Iser va más allá en su planteamiento al proponer que las ficciones literarias descubren su ficcionalidad, algo que la mentira no puede permitirse. En la ficción, detalla,

¹² Iser remite a: Francis Bacon, *The Advancement of Learning and New Atlantis*, ed. Arthur Johnston (Oxford, 1974), p. 80.

¹³ Para el caso, Iser remite a: Marshall McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man* (New York, 1964), pp. 42, 66, 107, 235, 237 y 242.

[...] se da a entender así que lo que está dicho o escrito debe tomarse únicamente *como si* se refiriera a algo, mientras que en realidad todas las referencias están entre paréntesis y sirven tan sólo de guías para lo que debe ser imaginado” (Iser, 1997, pág. 47).

Se forma o firma, entendemos, un contrato de lectura que signan el autor y el lector. ¿Qué se va revelar mediante tal contrato? En esta parte Iser utiliza una metáfora para explicar el proceso de ficcionalización. Es un proceso, apunta en alusión a la *Arcadia*, de Virgilio, en el que la máscara del texto se va a transparentar sin quitarla.

[...] El significado manifiesto de las aventuras heroicas debe entenderse simultáneamente como un significado distinto, para que la máscara pueda hacerse transparente, sin que haya necesidad de retirarla (Iser, 1997, pág. 50).

En este proceso, agrega, sólo el significado ficcionalizado del relato puede sacar a la luz lo que debe quedar poco definido. De aceptar esto, continúa, va implícito que: “[...] siempre hay un significado manifiesto que bosqueja otro latente, que, a su vez, obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice” (Iser, 1997, pág. 50)¹⁴.

Metodológicamente, Iser explica que una vez que el significado manifiesto se libera de lo que designa, del referente en el mundo real, queda disponible para otros usos. Se abre así, escribe, un ‘espacio de juego’, que es “lo que convierte a la ficcionalidad literaria en una matriz generadora de significado” (Iser, 1997, pág. 51).

De retomar entonces el postulado de este proyecto, en el sentido de que la obra *Instrucciones...* plantea una ficcionalización irónica de la realidad, ¿debemos entender ahora que en tanto el denominado significado manifiesto está liberado de aquello que designa (la frontera), podemos hablar del texto al margen de la frontera real, la frontera México – Estados Unidos? Eso es lo que buscamos argumentar: la obra, *Instrucciones...* se ha liberado de la frontera México - Estados Unidos, pero al mismo tiempo ésta (la frontera) se presenta con una máscara. ¿Qué más, a parte de un engaño, es la literatura?

¹⁴ Si aquí se habla de un “significado manifiesto que bosqueja otro latente”, nos parece pertinente mencionar que también desde la visión de los escritores (y críticos a la vez), encontramos planteamientos similares. Véanse sino, las ‘Tesis sobre el cuento’ del argentino Ricardo Piglia (2000) y, ‘El concepto de ficción’, del también argentino Juan José Saer (1999). Encontramos así, que todas estas propuestas como distintivos del lenguaje literario, tienen una convergencia: en la literatura nos encontramos ante algo escondido, pero los autores nos dan pistas para encontrarlo. Ya mencionamos arriba, cómo Bloom sostiene que la función de la crítica literaria es hacer explícito lo implícito: exponer o sacar a la luz aquello velado.

Tal ‘simultaneidad de lo mutuamente excluyente’, indica Iser, es representativa de todo el proceso de ficcionalización, que utiliza el “engaño” para descubrir realidades posibles. Igual compara y distingue el ensayista, la forma en que se presenta el proceso de ficción en el sueño (para lo cual remite a Freud), de la ficción literaria.

“A diferencia del sueño, en el que el dormido es prisionero de sus propias imágenes, las imágenes del disfraz hacen desplegarse al personaje en un desordenado abanico de posibilidades” (1997, pág. 52), señala Iser.

Tras dichas consideraciones, recapitula Iser y presenta la ficcionalidad literaria con una estructura de doble significado y acota:

No es en sí misma significado, sino una matriz generadora de significado. El doble significado se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere (Iser, 1997, pág. 53).

De convenir en esto, avanza el teórico, es necesario hurgar en la forma como funciona tal estructura de doble significado y, hasta qué punto señala disposiciones presentes en la configuración antropológica. En otras palabras, hasta qué punto esa ficcionalización constituye al ser humano.

Continúa entonces con el ejemplo de la *Arcadia*, de Virgilio, en donde unos personajes adoptan máscaras para convencer de algo que no son. “Si el disfraz nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos”, compara (Iser, 1997, pág. 54).

Además, agrega Iser, la ficcionalización literaria apunta a otro patrón antropológico integrante de los seres humanos: la estructura del *doppelgänger*, término planteado por el antropólogo alemán Helmuth Plessner, para referirse al hecho de que el ser humano es un ser generalmente inseparable de su rol social, pero no definido por un papel concreto.

De esta forma, plantea Iser, “los papeles no son disfraces con los que realizar fines pragmáticos; son recursos que permiten al ser representar un papel distinto del suyo propio”, (Iser, 1997, pág. 55).

El ser humano, abunda, también se caracteriza por tal dualidad desplegada en una multiplicidad de roles o papeles, que a la vez surge de su posición marginal, pues su existencia es indiscutible y, al mismo tiempo, resulta inaccesible: “Esta deficiencia resulta ser resorte de la ficcionalización, y la ficcionalidad, a su vez, cualifica lo que aquella ha puesto en marcha: el proceso creativo y el cómo y el porqué de lo que representa” (Iser, 1997, pág. 56).

La ficcionalización literaria, prosigue el autor, hace surgir una condición de ‘éxtasis’ que nos permite simultáneamente estar con nosotros mismos y a nuestro lado. ¿Qué representa, sino, habitar la frontera para los personajes de *Instrucciones...*? Así, mientras que ni siquiera el ‘sueño lúcido’ puede permitir más que la mera consciencia de que se está soñando, la ficcionalización “pone de relieve un modo distinto, por el cual puede manifestarse una disposición básicamente humana” (Iser, 1997, pág. 57).

Por tanto, expone Iser, podemos describir ficcionalidad literaria como “la modificación evidente de la conciencia que hace accesible lo que sólo ocurre en los sueños”, (pág. 57). En tal proceso, una comparación más advierte: mientras el soñador está inextricablemente amarrado al mundo que crea, la ficcionalización literaria permite precisamente una relajación de tales ataduras. Es decir: mientras el soñador no puede decidir cuándo soñar, evitar los sueños o romper el vínculo entre soñador (con su inevitable tiempo y espacio) y sueño; el lector sí puede hacerlo, sí puede o tiene la posibilidad de distinguir entre los mundos creados que están en las letras y, el mundo real que está pisando.

Para Iser, entonces, las ficciones literarias se revelan como apariencia y no como esencia, como una referencia y no como un reflejo. En la ficcionalización, sostiene,

[...] no existe un marco de referencia último para lo que hagamos de nosotros a través de la ficción, incluso aunque la ficcionalidad funcione como extensión del ser humano y dé la impresión de que en sí misma constituye ese marco de referencia (Iser, 1997, pág. 58).

Por tanto podemos considerar, argumenta, que “la ficcionalidad literaria es una indicación de que los seres humanos no pueden hacerse presentes de sí mismos, condición que nos hace creativos (incluso en sueños), pero que no nos permite nunca identificarnos con los productos de nuestra creatividad”, (Iser, 1997, pág. 58).

También permite la ficcionalización, poner de manifiesto las limitaciones inherentes al ser humano, agrega Iser. La ficcionalización, concluye así,

[...] es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva a la ficcionalidad inscrita, la doble estructura de sentido, (Iser, 1997, pág. 58).

La ficcionalización está relacionada también con los límites del conocimiento humano, deja entrever Iser, pues “no es necesario inventar lo que se puede conocer, y por eso las ficciones siempre contribuyen a salvar lo impenetrable”, (pág. 62).

En tanto sabemos que hay cosas que existen pero no podemos conocer, se despierta en el ser humano la curiosidad y por eso empezamos a inventar, justifica el autor.

Concluye Iser con algunas posibles respuestas a la pregunta sobre el por qué se produce y seguimos fascinados con la ficcionalidad. La apariencia que implica la ficción literaria, se responde, “permite una modelación ilimitada de las realidades que llevan el sello de la impenetrabilidad cognitiva” (pág. 63).

Hay una necesidad de narrar en el ser humano, sostiene finalmente Iser. Una de las razones tiene que ver con el hecho de que

[...] únicamente podemos hacer frente al carácter abierto del mundo a través de las posibilidades que derivamos de nosotros mismos y que proyectamos sobre el mundo; o, al poner en escena nuestras propias posibilidades, estamos luchando incesantemente para retrasar nuestro propio final (pág. 65).

Es, amparados en esa modelación ilimitada de realidades, que podemos leer *Instrucciones...* como una ficcionalización de la frontera. Y podemos hacerlo, porque el significado manifiesto de una obra en ese proceso fictivo descrito por Iser, está liberado de aquello que designa. Para el caso: la frontera de *Instrucciones...*, no necesariamente debe ser entendida en función de la frontera real, que divide o separa a México de Estados Unidos.

Ese “estar liberado” no significa que pueda o deba ser estudiado al margen de una realidad que ahí está, reprocharán algunos críticos. Tampoco, respondemos, quiere decir lo contrario; en otras palabras, que sea insoslayable su estudio contextual. Está liberado, en tanto es una ficción, una frontera fictiva o que se ha ficcionalizado irónicamente, como proponemos. Se trata de una

obra, *Instrucciones...*, que propone una o varias lecturas, que se convierte en una entidad generadora de sentidos múltiples. Al autor, como vimos atrás, no le molestan unos u otros estudios.

Así pensamos que los tres términos en cuestión: frontera, ficcionalización e ironía van tejiéndose en la trama del texto de Crosthwaite.

4.3 La ironía según Booth: un texto irónico sobre la ironía

¿Cómo hacer entendible tal proceso? Trataremos aquí de encontrar algunas constantes en la escritura de *Instrucciones...*, que nos permitan hablar de un proceso fictivo, de construcción del modelado de una frontera.

Wayne C. Booth es, quizá, uno de los estudiosos que ha puesto a la ironía en el primer plano de las discusiones teórico-literarias. En su *Retórica de la ironía* (1986), el crítico estadounidense plantea los que pudieran ser rasgos distintivos de la *ironía estable*.

Mas la ironía, explica Booth, ha sido identificada en todo y, por lo tanto, ha estado, también, en riesgo de perderse. Por razones que “no puedo comprender del todo”, escribe, la ironía ha llegado a representar tantas cosas que corremos el riesgo de perderla por completo en cuanto término útil. Por fortuna, destaca enseguida, es una cuestión que nos presenta un problema real y concreto: en realidad, leemos y malinterpretamos ironías.

El problema del crítico y, en determinado momento del lector común, advierte durante el primer capítulo de su obra (dedicado a la *ironía estable*), es que pueden percibir cuando se encuentran frente a una obra irónica, pero les resulta complicado argumentar cómo es que saben esto.

El problema persiste, aún cuando el lector pueda identificar en una obra literaria los rasgos planteados por Booth para distinguir la *ironía estable*: conlleva una intencionalidad, implica una reconstrucción o debelación de un significado; es entendida y, en consecuencia, aceptada y, por último, el universo del discurso es limitado por sí mismo.

Es por ello que aquí nos llaman la atención las críticas, ensayos o proyectos de más largo alcance donde leemos: “En el escritor Tal, la tensión dramática es característica de todos los relatos y, con sorprendentes finales, da un cierre perfecto a sus cuentos”; o los textos críticos en los cuales, tras una descripción de la obra, lanzan los estudiosos la síntesis interpretativa: “En cuanto al lenguaje, el escritor Tal posee un estilo ya consolidado, echa mano del lenguaje tradicional (y citan y comparan entonces con Rulfo, si es –o aunque no sea pertinente para- el caso), pues hay ciertos giros (o registros) sureños”. ¿Cómo sustentar dichas generalizaciones?

También, para argumentar que el autor Tal, creó una “obra marcada por las descripciones útiles, lejanas de la vaguedad, concisas y precisas y, con una marcada velocidad de exposición”, mencionan que utilizó y dio preferencia a las frases cortas y diálogos monosilábicos. Y así por el estilo.

La incógnita se mantiene intacta: ¿cómo es que llegamos a saber y, además, planteamos por escrito dicha interpretación? Más precisamente: ¿cómo sabemos que hay ironía donde la suponemos? Booth se aventura y pretende clarificar esta operación concreta.

a) Pide así, considerar las transformaciones de significado que se experimentan al leer un pasaje cualquiera de ironía estable, mediante lo que llama los cuatro pasos de la reconstrucción. En primer lugar, “al lector se le exige que rechace el significado literal” (1986, pág.36).

b) El segundo paso, recomienda el crítico, es ensayar “interpretaciones o explicaciones alternativas, o mejor aún, en el caso normal de un rápido reconocimiento, éstas llegan a raudales. Todas las alternativas serán hasta cierto punto incongruentes con lo que la afirmación literal parece decir... quizá incluso hasta contrarios” (1986, pág. 37).

c) Para Booth, el autor del texto literario sí importa en la interpretación y reconstrucción de la obra. En consecuencia, la tercera recomendación es que debe tomarse una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor: “Es esta decisión sobre las creencias propias del autor lo que entrelaza tan inextricablemente la interpretación de las ironías estables con las intenciones” (1986, pág. 37).

d) Por último, Booth recomienda que, tras la lectura elijamos significados de los que podamos estar seguros.

Booth defiende los pasos para la reconstrucción, como un procedimiento que puede aislarse en cualquier momento de la lectura de una obra y, la lectura irónica, incluso, como una forma especial de conocimiento.

Es evidente que estos pasos son a menudo virtualmente simultáneos... o pueden, en el caso de una obra determinada, llegar a ocupar la vida entera de un estudioso. Pero los cuatro pasos pueden aislarse por cualquiera que desafíe una lectura en un punto dado (Booth; pág. 39).

Es verdad que algunas *ironías estables* son en cierto sentido evidentes y en modo alguno prodigiosas a primera vista, escribe el crítico, pero cuando se las contempla más de cerca, incluso la ironía más ingenua, cuando logra su propósito, deja ver en ambos participantes una especie de encuentro con otras mentes que contradice mucho a lo que se dice sobre quiénes somos y si podemos conocernos.

Me limitaré a alegar que aquí hemos descubierto una forma de interpretación que nos proporciona un conocimiento de carácter sólido (y descuidado), un tipo de conocimiento que guarda muy poca relación tanto con la observación empírica ordinaria como con las pruebas deducibles o lógicas normales (Booth, pág. 41).

Tan especial es el conocimiento de la reconstrucción de ironías que supera criterios de falseabilidad propios de la ciencia positivista. Si los expertos científicos juzgan la falsedad de las proposiciones científicas, los expertos en ironía juzgan la falsedad de las proposiciones sobre la ironía.

Esta búsqueda de un conocimiento firme sobre los significados de una obra literaria lleva por caminos ambiguos, considera, por lo que en resumen,

[...] algunos debates sobre las lecturas irónicas podrían llegar a un término más provechoso si los críticos dejaran en claro qué tipo de aportación intentan lograr: una expansión o redefinición de los *términos*; una explicación o iluminación de *significados*; una exploración de la significación que la obra tiene o tenía para un conjunto determinado de lectores; o una exhibición de la *sensibilidad privada del crítico* (Booth, pág.49).

Y si escribimos que nos apoyamos ahora en un tratado “irónico sobre la ironía”, es porque Booth, luego de 300 cuartillas dedicadas a la ironía estable, luego de proponer sus rasgos distintivos y los pasos para su reconstrucción, así como unas pistas para detectar y detenernos cuando nos topemos con una ironía, termina por decir que todo esto no sirve como un manual para la lectura crítica de la literatura. Más aún, argumenta y confiesa en una nota final que “no puede haber ningún manual que nos señale cuál es la cantidad de ironía que debe contener cada obra; es el propio artista quien nos hará ver la que puede haber en cada creación y conseguir al mismo tiempo que nos guste” (Booth, pág. 342).

Una segunda nota final sobre la evaluación de obras irónicas, va encaminada a recomendar que seamos capaces de aceptar, en novelas, obras dramáticas y poemas, el interés y fuerza emocional de muchos puntos de vista que consideramos falsos, pues Booth se dice convencido de que,

[...] en conjunto, es mayor el daño que hacen los que condenan prematuramente una determinada experiencia literaria que el que pueden hacer quienes aceptan todo lo nuevo porque sus criterios no son demasiados rigurosos (Booth, pág. 343).

Y es que, justifica Booth, “[...] el peor enemigo que se puede tener a la hora de leer y hacer críticas es la aplicación de reglas abstractas que atentan contra la vida de las obras concretas” (Booth, pág. 343).

Como tratamos de argumentar en éste marco teórico, la ficcionalización irónica de la frontera en *Instrucciones...*, de Crosthwaite, no es un “algo” que debamos encontrar en la obra, como si se tratara de unos huesos que el arqueólogo rastrea en una zona arqueológica. La intención de ésta revisión teórica fue asentar o precisar qué vamos a entender por ese proceso: ficcionalización irónica de la frontera. ¿Cómo explicarlo o exponerlo? Ahí nos topamos con otro problema. ¿Será que en ese proceso el autor deja huellas de...? ¿Serán más importantes las marcas del proceso que el resultado, que el punto de llegada?

Y es que, nos advierte Booth, el problema de estudiar la ironía radica en que fácilmente podemos identificarla, pero no es tan sencillo explicar por qué sostenemos que hay ironía en un texto. La ironía entonces, puede ser aclarada a partir del signo.

4.4 El sesgo irónico en la ficcionalización de la frontera

Si al retomar la ficcionalización (tal como la plantea Iser -1997- atrás), nos encontramos ante una obra que permite o apunta a múltiples significados y, en la ironía (como vamos a explicar), están en juego 2 sentidos con un solo referente, ¿podrían incluso utilizarse indistintamente? ¿Por qué no facilitar las cosas y solamente utilizar ‘ironización’? Aquí trataremos de explicarlo. Porque la ficcionalización es una forma de conocer del hombre, o de auto-presentarse y de la cual hay muchas versiones: una, la antropológica y que Iser iguala a la literaria. En tal sentido, la ironía es un procedimiento¹⁵.

Nos parece que en *Instrucciones...* hay una ficcionalización irónica de la frontera, lo cual implica que en este proceso fictivo el lector va encontrarse con un dejo de gracia o humor, según veremos.

La ironía entonces, entendida en un proceso de lectura, no es “todo” lo calificado como literario, en alusión a la propuesta de Booth. ¿Es algo y puede ser preciso? En este trabajo, planteamos, es una característica que distingue al proceso fictivo que propone Crosthwaite en su obra.

Si en su *Retórica de la ironía* (1986), Booth aclara que es difícil identificar y justificar en dónde podemos encontrar o leer lo irónico, en este trabajo vamos a tratar de identificarlo en esa burla, y / o poca seriedad del proceso fictivo, ya que el sesgo diferencial es el elemento humorístico que no siempre vamos a encontrar en la ficción, más precisamente, en la ficción como proceso: en la ficcionalización.

Si como hemos visto, Booth formula una de las cuestiones que más productivas resultan para tratar el tema: podemos afirmar que en determinada obra literaria encontramos ironía, pero la dificultad aparece cuando nos preguntamos o alguien pregunta ¿cómo llegamos a tal

¹⁵ El escritor y crítico literario argentino Juan José Saer (1999), acuñó el término 'antropología especulativa' para conceptualizar la ficción.

afirmación? ¿Cómo lo sabemos? En otras palabras, ¿qué elementos podemos señalar como indicadores de la ironía? ¿Están ahí, o pensamos que ahí están? ¿Los elementos refieren eso, la ironía, o nos parece que lo hacen? Ya en relación a la obra que aquí estudiamos, cabe la pregunta sobre si son irónicas unas instrucciones para cruzar la frontera, respecto a si lo que existe es una lectura irónica. Es un problema tal como lo representa la supuesta existencia del electrón para los representantes de las ciencias exactas: se le puede señalar, pero no ubicar al mismo tiempo: para cuando es indicado, éste ya se movió.

Hay una idea de la cual parten dos autoras (Hutcheon, 1992 y Kerbrat-Orecchioni, 1992) y es pertinente traer a colación en este punto (pues tratamos así de encontrar la forma de vincularla con la pretendida *ficcionalización*). En la ironía encontramos un referente y dos significados. El primero, literal, va encontrar oposición en el significado implícito. Antífrasis, le llama Kerbrat-Orecchioni a este proceso que analizó en un ensayo denominado *La ironía como tropo*¹⁶ (1992).

En la obra que aquí analizamos, *Instrucciones...*, de entrada y a decir por el título, no advertimos la oposición entre el significado implícito y el significado explícito. Sí hay un instructivo para cruzar la frontera. Y está numerado, incluso. No se confronta con, sino que reafirma de una manera que (proponemos) resulta irónica.

Veamos pues, a detalle, el por qué de la ironía como tropo. La autora inicia su artículo diciendo que va a considerar la ironía como un tropo¹⁷, aunque hay otras propuestas de aproximaciones al fenómeno. A decir, la de quienes la consideran como un procedimiento citacional, como una mención, que para Kerbrat-Orecchioni no son ni lo mismo ni excluyentes.

El abordar la ironía como tropo, indica, restringe verbal y situacionalmente el campo de la expansión del fenómeno. "[...] la ironía no puede ser totalmente representativa de este

¹⁶ El artículo fue publicado originalmente en *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero de 1980, pp. 102 – 127. Traducción de Pilar Hernández Cobos.

¹⁷ Más adelante, Kerbrat-Orecchioni define tropo como “la actualización simultánea de dos niveles de valores, de los cuales uno depende de lo literal y el otro es engendrado por ciertos mecanismos derivacionales, valores que pueden ser tanto de naturaleza pragmática como semántica”, (Pág. 197).

fenómeno multiforme que constituye el tropo, puesto que no existe más que como figura de invención, e *in absentia*”, (pág. 196).

Parte la autora, de la propuesta en el sentido de que “la ironía no se justifica más que en la medida en que queda, al menos parcialmente, ambigua ¿qué interés tendría el hablar irónicamente si de inmediato se rectifica el tiro especificando lo que se ha querido *verdaderamente* decir?”, (pág. 197). También parte, de la tipificación de los tropos como semánticos y pragmáticos.

Otro paso en su argumentación, es definir el tropo a la luz de la ironía. Para que se pueda hablar del tropo *in absentia*, precisa, se requiere y basta que tengan lugar cuatro condiciones. A decir:

- (1) existencia de un significante único, (2) al cual se ligan dos niveles semánticos (y o pragmáticos), (3) que están jerarquizados (4) de la manera siguiente:
 - sentido literal (primero, patente, inscrito en lengua) = connotado
 - sentido derivado (segundo, latente, más o menos inédito) = denotado (pág. 198).

Así, agrega la autora, el tropo opera o permite una “alteración de la jerarquía usual de los niveles semánticos: en cuanto es identificado, el valor derivado se ve promovido al rango de valor denotativo, en tanto que el sentido literal se ve degradado a forma de huella connotada”, (pág. 199).

De ahí, condiciona, que para identificar a un tropo como tal, es necesario percibir simultáneamente los dos niveles semánticos y llegar a jerarquizarlos correctamente, basados en consideraciones co(n)textuales¹⁸.

¿Qué implicaciones teóricas conlleva el concepto de tropo? Kerbrat-Orecchini explica que la primera es la noción de norma, pues quien dice tropo dice al mismo tiempo desviación con respecto a un uso considerado más propio.

Otra implicación es la noción de intencionalidad, pues la ironía no puede ser “definida de otro modo que como *una contradicción entre lo que dice L y lo que quiere hacer entender* (lo que

¹⁸ Sustentada en textólogos alemanes, la ensayista distingue cotexto de contexto. El uno es el entorno verbal y el otro es el entorno situacional.

se supone que quiere hacer entender””, (pág. 202). A este respecto, abunda, su posición está basada en un par de propuestas. A decir:

- La intención del significante del emisor no es pertinente lingüísticamente más que en lo que puede ser identificada como tal por el receptor.
- Los mecanismos interpretativos integran generalmente una hipótesis formulada implícitamente por el receptor, que concierte el proyecto semántico-pragmático del emisor (pág. 203).

La descodificación del tropo es una más de las implicaciones teóricas. Y es que si uno no se satisface con la interpretación literal de un texto, es porque, lisa y llanamente, esta no es satisfactoria.

Es aquí donde los teóricos de la ironía intentan o han intentado el inventario de los marcadores de ésta, refiere Kerbrat-Orecchioni. Así, han sido propuestos índices o marcas para-verbales y los índices contextuales, donde solamente parecen específicos del tipo irónico los índices para-verbales.

Los índices contextuales juegan, ellos sí, un papel decisivo en la descodificación de todos los tropos. (...) el contexto pertinente puede tomar, en el caso de la ironía, las formas diversas de un comentario metalingüístico (‘yo ironizo’), de un indicador de modo distanciante (comillas, ‘supuesto’, ‘sic’ o enfático (‘evidentemente’, ‘claro está’, ‘como es sabido’, ‘por supuesto’), de una expresión claramente contradictoria con la secuencia en litigio, o, más sutilmente de inferencias o de sobre-entendidos que se extraen del texto global, y que, solapadamente vienen a desacreditar a uno de los segmentos de ese texto (pág. 205).

Luego, la autora explica que “las secuencias de que consta un tropo exigen un cálculo más laborioso que el de las secuencias literales, y que entre los tropos, el de la ironía es con seguridad aquel cuya descodificación es más aleatoria” (pág. 208).

Como segundo paso en su argumentación, Kerbrat-Orecchioni trata de determinar la especificidad del tropo irónico. Va a responder a la pregunta por la originalidad del término, que (según ella) depende de un par de características: pragmática y semántica.

Para tratar la especificidad semántica del tropo irónico, apunta, “la teoría en general toma la vía de la *antífrasis*, es decir, que la relación existente entre el sentido literal y derivado es una

relación de antinomia, o de oposición semántica” (pág. 209). Sin embargo, esta concepción acarrea varios problemas.

Una serie de problemas tiene que ver con la identificación y la descripción de esta relación de oposición entre los sentidos literal y derivado, así como el señalamiento de enunciados irónicos en los cuales solamente puede encontrarse una burla.

“La ironía es un tropo que posee un valor ilocutorio¹⁹ bien caracterizado (aunque con numerosas variantes y diferentes grados de ‘fuerza’): ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o algo”, sostiene la autora para iniciar con la explicación de la especificidad pragmática.

Enseguida, marca como indiscutible el hecho de que la ironía sea un tropo clara y fuertemente ilocutorizado cuyo valor pragmático debe, por consiguiente, incorporarse a su definición.

La ironía como tropo es entonces, para Kerbrat-Orecchioni, un proceso. “Sea lo que sea, se pasa sin sentirlo de: (1) la ironía pura y clara donde se realizan plenamente las dos componentes sémicas –antífrasis- y –burla-, a: (2) la antífrasis sin burla alguna y a (3) la burla sin antífrasis alguna” (pág. 213), indica.

La relación entre los aspectos semántico y pragmático de la ironía, puede en efecto, describirse como sigue:

- pragmáticamente, la ironía es una reprobación que toma las formas de la alabanza.
- semánticamente, a una secuencia irónica se liga un contenido patente positivo que remite a un contenido latente negativo (pág. 214).

Por cuanto hace al trato citacional de la ironía; en otras palabras, a la ironía desde el punto de vista de la mención, la autora justifica ciertas reservas que guarda. El trato citacional, argumenta, no hace más que añadir una propiedad suplementaria al fenómeno, en términos de inversión semántica.

¹⁹ Entre los actos de habla, es decir, del uso de la lengua, Paul Ricoeur, en su obra *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, distingue y define los actos locutivos (lo que se dice), ilocutivos (lo que se intenta decir y la finalidad de eso que se dice) y perlocutivos (lo que se hace). “Los ejecutantes (la persona que habla) son solamente casos particulares de un rasgo general mostrado por cualquier clase de acto de habla, ya sean órdenes, deseos, preguntas, advertencias o aseveraciones. Todos ellos, además de decir algo” (2006, 28).

Y es que, abunda:

[...] es cierto que la ironía implica siempre, de parte del sujeto enunciante, una actitud de *distancia* frente al contenido literal. Pero la distancia y la cita, no es lo mismo: que el manejo de la ironía suponga un *desdoblamiento* del enunciador, correlativo al desdoblamiento semántico que la constituye, es indiscutible (pág. 216).

Mientras en la ironía citacional el blanco es el enunciador citado, compara la ensayista, la ironía no citacional no puede consistir más que en la ‘*substitución de una expresión positiva por la expresión negativa* ‘normal’ (pág. 217).

Kerbrat-Orecchini confirma la propuesta de la ironía como tropo, ya que argumenta que, paralelamente, “el tropo permitiría en ciertos casos, (uso de ‘eufemismos de decencia’, recurso a la representación alegórica) hacer fracasar ciertas censuras morales o políticas y ‘hacer pasar’ verdades propiamente indecibles: existen en efecto cosas que no se dicen –al menos directamente”, (pág. 219).

De todos los tropos, concluye, “la ironía es la que nada más a gusto en las aguas turbias de la ambigüedad”, (pág. 221). Y con el fin de caracterizar mejor la ironía como tropo, la ensayista explica que “la metáfora, aún claramente identificada como tal, es siempre informativa, ya que incorpora a la relación del objeto denotado una ‘imagen asociada’ más o menos inédita”, (pág. 221). A diferencia de la ironía, el principal interés de este tropo, finaliza:

“[...] reside pues en la interferencia semántica y la certeza interpretativa que instituye”, (pág. 221).

Desde el punto de vista pragmático, la ironía es una reprobación que toma las formas de la alabanza. En otras palabras, mediante aprobar algo se intenta reprobarlo al mismo tiempo. Ahí donde se aprueba, la intención verdadera, el significado implícito, es reprobar. En el caso del libro de relatos que nos ocupa, *Instrucciones...*, constituye una propuesta que no se contrapone a un significado literal, sino que conlleva ese dejo de humor por la afirmación misma. La ironía nos da una certeza en cuanto a las múltiples posibilidades que la ficción permite.

¿Ese rasgo de ironía puede aceptarse con una lectura y propuesta de estudio textual? Para el caso, la ensayista Linda Hutcheon (1981) opina.

Hutcheon parte igual de una base pragmática en los estudios literarios, para distinguir la ironía como un mecanismo retórico de tipo textual, del cual se valen la parodia y la sátira como géneros literarios de corte intertextual y extratextual, respectivamente. Tal uso es origen de la confusión, propone.

Para ella, dentro de un esquema dinámico de interferencias tal distinción es útil puesto que los términos han sido utilizados indistintamente. Por eso advierte de inicio, que “el análisis puramente semántico sólo revela muy escasas instancias de estructuras antifrásticas²⁰” (pág. 173).

La ironía, sostiene de inicio, “es esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira, aunque de manera distinta. Dicho de otro modo, la ironía goza de una especificidad doble –semántica y pragmática²¹”, (pág. 174).

Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, explica Hutcheon, es que en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor: “Es precisamente en esta ausencia de diferenciaciones precisas entre las funciones semánticas y pragmáticas donde se inscribe la confusión taxonómica entre la parodia y la sátira” (pág. 176).

Hutcheon va entonces a las definiciones. La ironía permite o exige al lector: “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor -codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo (pág. 177).

Es así que resulta necesario revisar la integración de la ironía verbal como tropo en los discursos paródico y satírico, antes de continuar con el examen del doble funcionamiento de la ironía verbal como tropo.

²⁰ Por antifrasis, la autora va a entender una señal de diferencia de significado. Entendemos, el significado implícito que se contraponen al significado explícito.

²¹ Hutcheon retoma la distinción formulada por el semiólogo Charles Morris, quien define a la pragmática, entre otras orientaciones semióticas, “por su concentración sobre el efecto práctico de los signos” (1992; 174).

La parodia no es un tropo como la ironía, más bien “se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad”, (pág. 177). En el discurso paródico, agrega, nos encontramos con una superposición de textos y, a nivel su estructura formal, un engarce de lo viejo en lo nuevo, por lo que no puede tener como “blanco” más que un texto o convenciones literarias. La especificidad textual de la parodia, indica, está reforzada por su origen etimológico, que permite dos acepciones: “contra canto”, o una forma literaria que sugiere un acuerdo y no un contraste con otra.

Prefijo: Para.- “al lado de”, “contra”

Sufijo: Odos.- “canto”.

Señala Hutcheon: “La distinción entre la parodia y la sátira reside en el ‘blanco’ al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (pág. 178).

¿Cómo es que se han vinculado y confundido los términos? Mediante un esquema dinámico de elipsis entreveradas, Hutcheon explica que en un texto literario pueden confluír tanto la ironía como la sátira y la parodia.

La ironía, específica, Hutcheon, posee un *ethos*²² burlón que ha sido codificado peyorativamente, lo mismo que en la parodia, aunque ésta igual puede poseer un *ethos* neutro o lúdico; la sátira en cambio, se caracteriza por un *ethos* despreciativo.

Y si dijimos que el modelo utilizado por la autora es dinámico, es porque un texto no es puramente irónico ni paródico o satírico. Ahí donde la ironía coincide con la sátira, se lee en el ensayo, en el extremo de la gama irónica donde se produce una risa desdeñosa, se enlaza con el *ethos* despreciativo de la sátira.

Luego, Hutcheon aclara que en cuanto la función pragmática de evaluación se integra a la definición de la ironía, nos encontramos con numerosas implicaciones teóricas, sobre todo en lo relativo a tres aspectos:

²² En su trabajo, Hutcheon considera el término como “una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (Pág. 180).

1) Las complejidades inevitables del concepto general de la intencionalidad; 2) la cuestión de las competencias del lector; 3) la polaridad manipuladora del autor (pág. 186).

Basada en propuestas de los críticos Philippe Hamon y Catherine Kerbrat-Orecchioni, Hutcheon aclara que a propósito de la ironía debe postularse una triple competencia del lector: lingüística, genérica e ideológica.

En el caso de la competencia lingüística para la lectura de la ironía, específica, el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho. En el intento de formular esto más claro: el lector debe hacer explícito lo implícito: “La competencia genérica del lector presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura” (pág. 187).

Derivado de la competencia ideológica que está implícita en la lectura de la ironía, detalla Hutcheon, surge uno de los reproches más frecuentemente dirigido al discurso irónico y paródico: el elitismo: “Esta misma acusación se dirige contra la metaficción moderna, que también da a veces la impresión de querer excluir al lector que no está al corriente del juego paródico o irónico codificado en el texto por el autor” (pág. 187).

En consecuencia, deduce al parafrasear un texto de Kristeva, “la comprensión de la ironía, como de la parodia y de la sátira, presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos)”, (pág. 188).

Tras esta discusión, Hutcheon concluye que, si hay un peligro en el análisis de las correlaciones pragmáticas de la ironía como tropo y los géneros (sátira y parodia) que recurren a este mecanismo retórico, es el de confundir u ofuscar diferencias significativas.

Tales diferencias, apunta, son la ubicación del tropo y /o los géneros en un texto, que va enlazado con el grado de visibilidad y, también los distingue la integridad del signo lingüístico: “Se reconoce generalmente que la localización de la ironía en segmentos textuales más largos que la frase presenta enormes dificultades, lo que hace que este tipo de estudio siga siendo difícil aunque no imposible” (pág. 190).

Un indicador para poder ubicar y justificar la ironía en un texto literario, indica la autora, es cuando son transgredidas normas de tipo sintáctico, semántico y diegético, “sobre todo cuando estas transgresiones se repiten o yuxtaponen” (pág. 191).

El grado de visibilidad como una diferencia entre los géneros y el tropo, agrega, también abona a su propuesta, pues:

La ironía está en su grado máximo de eficacia cuando menos presente está; cuando está casi *in absentia*. La crítica ha insistido siempre en que es la ausencia de indicios demasiado insistentes lo que caracteriza a la ironía más sutil (pág. 191).

En su especificidad semántica, continúa Hutcheon, la ironía antifrástica ofrece dos significados y un significante²³. En otras palabras, “en el discurso irónico el contexto semántico doble complica la estructura del signo mismo” (pág. 191).

La ironía literaria, concluye, debe ser considerada como producto de una interacción entre una intención evaluativa y una inversión semántica. Asevera Hutcheon para cerrar su ensayo:

No es más que a partir del reconocimiento, a la vez, de la especificidad semántica (contraste) y pragmática (evaluación) de la ironía, que se puede remontar al origen de la confusión taxonómica que rodea a la parodia, la sátira y, de hecho, todos los demás géneros que realzan este tropo retórico (pág. 193).

Como hemos podido ver, los tres términos aquí estudiados (frontera, ficcionalización e ironía) pueden vincularse. Al menos, mostramos, en los tres encontramos una doble significación: muestran y a la vez esconden algo. Sin embargo, cada uno tiene su especificidad, consideramos, para poder hablar de ficcionalización irónica en *Instrucciones...*, de Crosthwaite.

Y es que, si bien la ficcionalización (entendida como propone Iser) plantea una estructura de doble significado tal como la ironía, no necesariamente cuenta con ese dejo, ese rasgo o marca de humor que sí encontramos en la segunda. La ironía entonces, adopta el papel de adjetivo del proceso fictivo, cuestionarán algunos; pero le da el sesgo necesario, como veremos. Y pretendemos encontrarlo con ayuda de la propuesta de Hutcheon, quien recomienda hurgar en la

²³ Vale la pena en este punto, traer a colación lo dicho por Ricoeur (2006), en el sentido de que la influencia estructuralista, herencia de Saussure, ha llevado a estudiar el signo y no el discurso, como es pertinente.

especificidad semántica y pragmática de la ironía, o la intención evaluativa. Es decir, en la dimensión pragmática de la ironía, cuando es una reprobación que toma las formas de la alabanza; cuando, mediante un halago, el escritor busca insultar, desdeñar...

La ironía será una forma de mirar o rastrear la ficción. Y si vemos irónicamente la ficcionalización (en tanto un proceso mediante el cual "algo" se convierte en ficción, se libera de su peso real y convierte en matriz generadora de sentidos), tendríamos que rastrear ese proceso: ¿quién y cómo se lleva a cabo ese proceso de incluir a la frontera en la ficción? En tal sentido, la ficcionalización desliga a la frontera de su referencia real y la propone al lector como una entidad generadora de sentidos múltiples. Uno de esos juegos de sentido puede ser el irónico.

En otras palabras, el sentido es generado por el lector, quien requiere de competencias para construir tales significados. Tal proceso es mostrado por Iser en su ensayo *La estructura apelativa de los textos* (1993). En este trabajo, discute si las obras literarias solamente pueden ser interpretadas, de tal forma que el papel del lector se reduzca a la aceptación o rechazo de una forma de entenderlo. La relación entre el texto y el lector, sin embargo, es más compleja y resulta difícil observar el proceso de lectura.

En tal discusión, aclara, "(...) se tiene que decir que un texto sólo despierta a la vida cuando es leído" (Iser, 1993, pp. 99-100). Esto nos remite a la concepción de Paz (2005) sobre el poema, en el texto introductorio a su libro de ensayos *El arco y la lira*, donde le define como el punto de encuentro entre la poesía y el ser humano.

'Actualización', también le llama Iser al proceso de lectura. El texto es, 'despierta a la vida' cuando se encuentra con el lector. Pero ¿cómo dar cuenta de ese proceso de lectura, describirlo sin recurrir a la psicología del acto?

Para Iser, buscar el significado mediante la interpretación ha empobrecido, consecuentemente, los textos. De ahí que proponga un nuevo enfoque: estudios sobre la recepción de las obras literarias. Y es que, no será que la interpretación es una experiencia cultivada de lectura, pero sólo "una de las posibles actualizaciones del texto" (1993: 100).

"Actualizamos el texto por medio de la lectura" (pág. 101), responde Iser a un problema: la pertinencia de la interpretación como una forma de relacionarse entre el lector y el texto. Si el texto puede reducirse a un significado encontrado por medio de la interpretación, tal significado está determinado y también puede existir independientemente del texto.

Luego de estas consideraciones, Iser asienta el problema a resolver en su ensayo: "¿cómo se puede describir la relación entre el texto y el lector?" (pág. 101). Para ello, para describir el acto de leer estableció una estrategia en tres pasos: el primero consiste en esbozar la peculiaridad del texto literario, el cual no refleja lo que hay en el mundo. El texto literario, entonces,

[...] se caracteriza por una peculiar situación fluctuante que oscila, por así decir, de aquí hacia allá, entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Por ello, toda lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura (Iser, pág. 104).

Si en el primer paso describió el texto literario desde fuera, Iser se propone ahora "nombrar las condiciones formales importantes que producen indeterminación en el texto mismo" (pág. 104).

Señala entonces, a los vacíos de los textos como "un punto elemental de partida para su efecto" (pág. 106). Estos vacíos permiten, invitan u obligan al lector a innovar, a participar en la obra, puesto que ese vacío 'concede'.

Sólo los vacíos conceden una participación en la co-ejecución y en la constitución del suceso. Si un texto concede esa oportunidad, entonces el lector no considerará sólo como probable, sino también como real la intención compuesta por él. Pues nos inclinamos, por lo general, a sentir como verdadero lo hecho por nosotros (Iser, pp. 106- 107).

Los vacíos de un texto literario, que Iser vincula con la participación del lector en la obra, también son asociados con la indeterminación y, en consecuencia, con los grados de libertad del lector ante la obra.

En un proceso así ya se muestra en qué medida la cantidad de indeterminación de los textos literarios crea los grados necesarios de libertad que deben ser concedidos al lector en el acto de comunicación, para que el mensaje pueda ser debidamente recibido y aplicado. Si una novela aumenta ya por eso su efecto, entonces se vuelve claro cuánto peso tienen los vacíos para la comunicación entre texto y lector (Iser, pág. 109).

Como tercer paso en su estrategia, Iser muestra el crecimiento de los grados de indeterminación de los textos literarios. Como ejemplo, retoma obras del siglo XVIII.

La indeterminación del texto envía al lector en busca del sentido. Para encontrar esto, debe movilizar su mundo de ideas. Si sucede esto, entonces el lector tiene la oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca podrán ser iguales, de manera total, a las posibilidades del texto (Iser, pág. 116).

En tal sentido, los textos literarios confrontan, ponen en marcha la libertad de todo lector. Incluso, Iser atribuye al grado de indeterminación de un texto una dimensión más: la antropológica.

El grado de indeterminación en la prosa literaria -tal vez en toda la literatura- representa el elemento más importante de conexión entre el texto y el lector. La indeterminación funciona como punto de conexión en tanto que activa las ideas del lector para la co-ejecución de la intención que yace en el texto (Iser, pág. 118).

Y en tanto que la intención del texto no se encuentra en el documento mismo, sino en la imaginación del lector, las obras literarias se oponen así a su historicidad, a su lugar en el mundo. La estructura de los textos literarios, "siempre permite al lector tomar parte en y aceptar el suceso fictivo" (Iser, 1993, pág. 118).

¿Ficcionalización irónica, entonces? Más aún, ¿'ficcionalización irónica de la frontera'? Tal es la propuesta de vinculación entre la terminología de la crítica y/o teoría literaria, para nuestro estudio de *Instrucciones...* Hablamos pues, de un proceso que vamos a tratar de observar en la obra, de sacar a la luz, aunque el mismo Crosthwaite parece mostrarlo en o con sus instrucciones.

Un proceso de ficcionalización irónico, planteamos, por lo que el presente proyecto está situado en la lectura y no en la interpretación de... Con otras palabras: no es que pretendamos aquí argumentar que hay o existe ironía en la obra de Crosthwaite, puesto que (como hemos revisado) resulta difícil llegar a tal afirmación respecto a cualquier obra que supongamos irónica. La ironía, según hemos leído en Booth, en Hutcheon y Kerbrat-Orecchioni, es una figura retórica difícil de ubicar, definir y señalar en una obra literaria.

Menos pretencioso, aunque no por ello más sencillo, es el estudio aquí planteado. Se trata de exponer o mostrar cómo es tal proceso fictivo mediante el cual se ficcionaliza-ironiza la frontera en *Instrucciones...*, de Crosthwaite, un proceso recuperado de la propuesta de Iser (1997).

¿Se tratará de señalar las huellas, los rastros que intencionalmente deja el autor en ese proceso de ficcionalización? ¿Cómo hacer ver ese proceso fictivo en el que la frontera es resignificada? Se trata de seguir unas huellas que no están ahí, que se presuponen como la ironía, que ya están en la mirada del que lee (o ficcionaliza, mejor dicho).

Entenderemos para ello, ficcionalización irónica en tanto es un proceso en el cual la frontera del libro de Crosthwaite se somete a una transformación de lectura múltiple. La frontera no será ya y solamente, una división entre dos territorios, sino que se remodeliza, para retomar la terminología de Iser.

Es necesario instalarnos en ese ‘como si’ de la ficcionalización que plantea Iser (1997), lo cual tiene una doble importancia: el compromiso de creerle a la obra, pero a condición de entender que no habla literalmente de un lugar, de una frontera. La frontera, entonces y para el caso del trabajo en cuestión, puede ser o implica instalarnos en ese ‘como si’, un espacio de la lectura y no del mundo real.

5 Lectura de *Instrucciones*:

5.1 La ironía en *Instrucciones para cruzar la frontera*

La burla está planteada incluso desde la portada del libro: *Instrucciones para cruzar la frontera*, con una precisión más, en la parte inferior: *Relatos*. Para decirlo irónicamente, con palabras más apropiadas en la crítica literaria: ‘El contrato de lectura es franco’. ‘Parece no encontrarse, mas ahí está, desde la portada del libro, una apelación, la exigencia de un lector implícito, de un lector que no reciba pasivamente el mensaje, sino que lo construya’.

Pero la burla, el sarcasmo, consideramos, son expresiones que difícilmente habrán de ser tomadas con la seriedad que, en ocasiones como esta, exigen. Entonces, ¿cómo alguien va proponer unas ‘instrucciones’ para cruzar la más problemática frontera del mundo? ¿Cómo es que las propone así: numeradas y con lujo de detalle?

La burla y el sarcasmo ponen de buen humor, pero hay algo más en dicho artificio. Debe haberlo, si es que leemos las *Instrucciones...* con el objetivo de comprobar aquél dicho popular ‘Piensa mal y acertarás’. Nos encontramos ante una doble o múltiple significación del recurso humorístico en la obra de Luis Humberto Crosthwaite. ¿Se trata de un mero recurso y, al mismo tiempo, lo que define o caracteriza la obra? ¿Le permite su significación más intrínseca, puesto que es ‘eso’, la subversión (en tanto un cambio de sentido) de la idea de frontera lo que debemos tratar de entender?

En el trabajo donde Karina Esthela Villanueva (2004) bosqueja la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite, como un retrato de la realidad en ciertas ocasiones y, como un registro de la realidad en otras, advertimos también una concepción del humor y su función en las narraciones de *Instrucciones...*

Desde las primeras páginas de su tesina y en alusión al libro de cuentos ‘No quiero escribir, no quiero’ (1993), plantea una temática recurrente en Crosthwaite, un lugar común: Tijuana, su ciudad natal. Sobre todo, y lo que aquí nos interesa referir, es que Villanueva opina que el escritor es un mero fotógrafo, el retratista de una dinámica ciudad. ¿El documentalista, entonces?

Y es que, sostiene que “los cuentos se refieren a Tijuana, a personajes y situaciones que ahí se desarrollan sin tratar de estudiarlos, más bien es un retrato de la realidad” (Villanueva, 2004, pág. 32).

Adelante, luego de asegurar que *Instrucciones...* intenta mostrar las vivencias del autor, Villanueva considera también que nos encontramos ante un registro de lo fronterizo, como expresión psicológica e, incluso, existencialista.

En la temática encontramos un registro de la realidad fronteriza, desde un aspecto meramente vivencial, no como expresión psicológica, sino como una propuesta existencialista donde el narrador – protagonista continuamente se está cuestionando las diferentes formas de vida en límite de la frontera norte de México (Villanueva, 2004, pp. 43 – 44).

Para introducir a la obra, Karina Esthela Villanueva propone que el humor es el común denominador en todos los libros del escritor tijuanaense. De la mano con otras figuras retóricas – como veremos enseguida-, en los cuentos de *Instrucciones...* hay referencias de la música y otras expresiones culturales masivas como el cine, para (según la autora de la tesina) auxiliar al lector.

Luis Humberto Crosthwaite se caracteriza por su manera humorística de tratar cualquier tema, rompiendo los esquemas tradicionales de escritura. Es decir, el humor, la parodia y la ironía, así como sus gustos por la música y el cine, son referencias que auxilian al escritor tijuanaense de complemento para su escritura y como parte de la visión del mundo que moldea en toda su obra narrativa (Villanueva, 2004, págs. 41 – 42).

Es a partir de éstas propuestas de Villanueva, que advertimos esa doble significación del ‘recurso humorístico’ en la obra de Luis Humberto Crosthwaite, pues nos parece que no es solamente un “auxiliar” para complementar su escritura, sino es un elemento que subyace a la cuentística del escritor.

La manera en cómo está narrada *Instrucciones para cruzar la frontera* se caracteriza por el sentido del humor y la parodia²⁴, que hace el autor respecto a su entorno (Villanueva, 2004, pág. 52).

En la tesina de Villanueva, leemos que el dejo humorístico de las narraciones aquí estudiadas, es logrado mediante la ironía, un término sujeto a inacabadas discusiones teóricas y críticas, como ya vimos y continuaremos corroborando. En otras palabras, y con el riesgo que la siguiente

²⁴ Y cita entonces el Diccionario de Retórica y Poética de Helena Beristain (2000). En su página 391, éste libro define parodia como la “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratado antes con seriedad”.

deducción implica, la autora expone que las risas o sonrisas que logra sacarnos Crosthwaite al leer su libro, son gracias al uso de figuras retóricas como la ironía: “Con todo lo que enmarca a la frontera de Tijuana con Estados Unidos, la literatura de Luis Humberto Crosthwaite está llena de ironía²⁵” (Villanueva, pág. 53)

Hasta aquí, por el momento, con el auxilio de la tesina de Villanueva. Y como –en este trabajo consideramos que- lo importante son las preguntas que deja un libro, más allá de las respuestas que podamos encontrar. ¿No será, entonces, que si la ironía y el humor permean toda la obra y aluden a un referente físico tal como la frontera, se constituyen pues en la forma y el fondo de *Instrucciones...*? ¿Esa ironía nos remite al interior o al exterior del texto? ¿No será, que como dice el refrán popular, ‘entre broma y broma, la verdad se asoma’?

Patricia Isabel Peláez Máximo (2005), explica que hay un par de elementos dominantes en la obra de Crosthwaite, a decir por su introducción: el tratamiento de la frontera y lo lúdico. Páginas adelante, advertiremos que el tratamiento de lo lúdico tiene, como aquí planteamos, a la ironía como base.

Por cuanto hace al primer elemento, precisa la autora, con su tesis intenta “demostrar que la frontera, vista desde el panorama general de los cuentos aquí (allí) estudiados, se presenta como un gran mosaico situacional, lo que nos deja percibir a este contingente social desde distintos parámetros y probabilidades interpretativas” (Peláez, pág. 5).

Al adelantar cuál es el tratamiento que le dará a lo lúdico en la obra de Crosthwaite, coincide parcialmente con lo aquí propuesto, pues una de las connotaciones que le atribuye es que resulta un “vehículo de relajación, de cuestionamiento, y de catarsis ante todo lo establecido”.

Patricia Isabel Peláez aventura entonces su hipótesis, al proponer que “el factor lúdico desdramatiza eventos trágicos del pasado y del presente, y mueve al lector a la risa, pero también a la reflexión”.

²⁵ Beristain define la ironía como: “Figura retórica de pensamiento porque afecta la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono se pueda comprender otra contraria” (2000, pág. 277).

Es decir, mediante lo lúdico, el lector puede repensar los temas ahí planteados por Crosthwaite. Y el principal, como propusimos coincidentemente con Peláez, resulta ser la frontera. La lectura de la obra permite un reparo, entendemos.

En la primera parte de su trabajo, al bosquejar el cuento bajacaliforniano, precisa lo que entiende por ironía. “La ironía es un tropo, una antífrasis que consiste en decir una cosa, refiriéndose a otra. Es ‘una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad’”.

Líneas abajo, con notas al pie, Peláez se apoya en Luz Elena Zamudio para definir tropo como “la actualización simultánea de dos niveles de valores, de los cuales uno depende de lo literal y el otro es engendrado por ciertos mecanismos derivacionales, valores que pueden ser tanto de naturaleza pragmática como semántica”.

Apoyada en el filósofo mexicano Jorge Portilla²⁶, Peláez propone asimismo la siguiente secuencia: ironía – humor - función catártica: “El humor –argumenta- es una actitud juguetona ante las calamidades de la vida, ya que ‘nos libera de un valor negativo, de una adversidad’; en este sentido, posee una función catártica”, (Peláez, pág. 27).

Las estrategias discursivas del humor, la parodia y la ironía, sostiene igualmente, no se dan en forma pura, sino están íntimamente mezcladas de manera dinámica, en los discursos narrativos.

Así, concibe la parodia como el elemento que “lleva en el cauce del discurso dos discursos, uno explícito y otro implícito. Éste último se manifiesta a través de ciertas menciones de nombres de personas, lugares, cualquier elemento que permita percibir su presencia” (Peláez, pág. 29).

En el segundo capítulo de su tesis, hay un apartado que denominó ‘Lo lúdico a través del humor, la ironía, la parodia y la intertextualidad’ (Peláez, pág. 88), en el cual habla de un “contrato de inteligibilidad” que se establece con la obra.

²⁶ Ver: Portilla, J. (1984). *Fenomenología del relaxo*. México: Fondo de Cultura Económica.

El segundo aspecto que deseo abordar en este capítulo, es el de lo lúdico, pues a lo largo de la cuentística de LHC, lo encontramos como un rasgo fundamental.

El juego como táctica narrativa, se vale de la ironía, la parodia y la intertextualidad, para desplegar un mundo ‘otro’ del que conocemos, un mundo subvertido que resignifica el entorno dentro del cual nos desenvolvemos cotidianamente. Conjuntamente, estos discursos llevan implícitos en su desarrollo, el humor, como un instrumento clave para criticar y transgredir el entorno social y cultural que rodea a los personajes.

Estos elementos, íntimamente cohesionados, invitan a una lectura no sólo recreativa, también ingeniosa porque el lector debe utilizar sus referentes para activar los juegos narrativos que se le presentan y con ello, entrar al juego del distanciamiento, necesario para separar y comparar el mundo oficial con el que se le propone (Peláez, págs. 88 - 89).

Enseguida, propone que el cuento ‘*Where have you gone, Juan Escutia*’²⁷ es “la historia oficial a contraflujo’ (Peláez, pág. 90), pues

[...] concurrimos a un ambiente paródico principalmente por dos motivos que a su vez se encuentran imbricados a lo largo de la narración: el primero convoca a un diluvio de remisiones intertextuales que dan cuenta de ambientes, épocas y personajes discordantes entre sí. El segundo, que se establece desde el juego con la ortografía del nombre del protagonista, se refiere burlescamente a la vida del cadete Juan Escutia, antes de que se le considerara oficialmente un héroe nacional, ya que, como lo mencioné durante el primer capítulo, una de las funciones de la parodia es provocar en el lector efectos cómicos, ridículos o denigrantes (pág. 90).

En el entramado narrativo se transgrede la historia oficial de la batalla del 13 de septiembre de 1948, en la que intervinieron los niños héroes para resguardar el Castillo de Chapultepec de la invasión norteamericana [...]. En ‘*Where have you gone, Juan Escutia*’ este pasaje histórico es parodiado al presentar a uno de sus protagonistas, Juan Escutia, interviniendo en la batalla no por valentía, sino por una fatal coincidencia del destino (Peláez, pág. 91).

Y cita Peláez la parte del cuento en donde se aclara que ‘Juan Escutia’ entró al Colegio Militar, muy a su pesar, porque su papá ya tenía pagada la colegiatura. Luego agrega que

[...] el narrador mantiene una postura irónica, con respecto a la fecha del 13 de septiembre. Su conmemoración carece totalmente de significación para los estudiantes, aunque una de las finalidades de los programas educativos de educación básica es perpetuar la memoria de los héroes. Se le resta importancia a uno de nuestros mayores símbolos patrios, el Himno Nacional, porque se le menciona a través de uno de sus versos, con la sinécdoque en vez del nombre, se desactiva la importancia cívica del canto”, (Peláez, pág. 94).

Con estos componentes narrativos, el mundo parodiado renueva la visión del mundo oficial porque se le presenta en su modalidad humorística. Lo serio ata a costumbres, deberes y comportamientos, mientras el humor nos libera de estas conductas”, (Peláez, pág. 95).

²⁷ El relato está incluido en el libro *Marcela y el rey al fin juntos -Crosthwaite, 1988-*

Al analizar el cuento '*Blues presidenciales*', Peláez indica que

[...] en esta historia, existe una burla de la propia desgracia de no saber a ciencia cierta por qué le publican al personaje, y de haber abandonado su vida pasada para ocupar la presente, en la que ha obtenido éxito y reconocimiento, pero no felicidad. Con ello tenemos que el ambiente festivo (del cuento) pretende desdramatizar acontecimientos oficiales y personales a través del humor (Peláez, pág. 100).

Aquí proponemos que la narración '*Y me dice que no y le digo que sí*', tiene como tema el 'juego' con el mito guadalupano; sin embargo, para Peláez resulta que "estamos ante un narrador homodiegético que evoca a la mujer a la que acaba de conocer en la calle y de la que se ha enamorado", (pág. 103).

Por otro lado, estamos en el cuerpo de la ficción ante dos historias, el mito de la aparición de la virgen de Guadalupe a San Diego, que funciona como hipotexto o texto primario, y la resignificación de este mito en el desarrollo de la historia en la que al personaje anónimo se le 'aparece' una mujer que es motivo también de culto más bien amoroso que religioso.

En '*Y me dice que no y le digo que sí*' estamos presenciando desde el título, dos interpretaciones distintas de un mundo y con ello, la posibilidad de un mundo 'otro' a partir de uno ya establecido por el consenso cultural de un pueblo y época específicos. El mundo paródico implica la presencia de su equivalente contrario pues solo a través de su referente se le puede subvertir; sólo se puede encontrar el reverso, en el anverso de un objeto. La visión e interpretación del personaje del cuento no coincide con la de la gente que lo rodea, quien lo tacha de loco. Ellos no creen en milagros, él sí (Peláez, pág. 104).

La virgen que además se encuentra con rasgos erótico: "Considero que uno de los aciertos de la crítica al mito católico de la madre de los mexicanos, como es conocida la virgen de Guadalupe, a través del replanteamiento de su historia, es precisamente la desacralización de esta figura cuando se le erotiza" (Peláez, pág. 106).

En resumen, para Peláez el cuento implanta "una abierta provocación a la religión católica mexicana, al aludir a uno de sus constituyentes de adoración más venerados" (Peláez, pág. 106).

Habla también de una subversión e irreverencia en la obra '*Misa fronteriza*'²⁸, mediante juegos paródicos.

El humor que se halla en algunos textos ficcionales, involucra procedimientos de irreverencia hacia los códigos culturales, generalmente hegemónicos, que circulan en una cotidianidad social.

²⁸ Se trata de un texto con características dramáticas, disponible sólo en internet: Crosthwaite, L. H. (s.f.). *Misa fronteriza*. Recuperado de <http://amilamia-idilico.blogspot.com/2010/08/misa-fronteriza-de-luis-humberto.html>.

Esta irreverencia queda establecida en ‘Y me dice que no y le digo que sí’, cuando esos códigos se alteran y se propone una mirada diferente, cuando no contraria, del mundo circundante. Con esta finalidad Luís Humberto Crosthwaite utiliza como estrategia compositiva situaciones paródicas de textos religiosos, para darles una nueva significación en el contradiscurso (Pag. 107).

Y al pie de página, opina que a la misa la “convierte en una crítica mordaz de la situación política y social que se vive en la frontera norte” (Peláez, pág. 107): “En el texto ‘Misa fronteriza’, dividido en quince capítulos, encontramos que uno de los ritos más sagrados de la religión católica, la misa, es parodiado con gran humor, a lo largo de la toda la lectura. Con lo que el texto se torna subversivo e irreverente”, (Peláez, pág. 108).

Esto, argumenta, mediante lo que llamó ‘juegos paródicos’. Consideró entonces la provocación y comparó con los argumentos expuestos por Jorge Portilla en su ‘Fenomenología del relajo’ (Peláez, pág. 110).

En su conjunto, este misal paródico invita, a través del juego y del humor, a desactivar el carácter serio y oficial de la religión; pero también es una forma de defensa exterior ante el contexto problemático que se vive en nuestra frontera norte. Como mecanismo de protección, el humor permite que el sufrimiento provocado por circunstancias hostiles, sea trascendido”, (Peláez, pág. 115).

La intención lúdica en la cuentística de LHC es evidente, aclara entonces Patricia Isabel Peláez, y va encaminada a establecer una relación de complicidad con el lector.

En la cuentística de LHC, el aspecto lúdico va también en este sentido: tratar de establecer, a través del juego metaficcional, las condiciones en las que se gestan las narraciones, los mecanismos que impulsan al escritor a urdir una historia; o bien, las reflexiones que los lectores hacen en la diégesis²⁹ con respecto a los textos narrativos a los que se acercan (pág. 116).

Como escritura autorreferencial, ‘la metaficción consiste en poner en evidencia los recursos que hacen posibles la ficción’³⁰, por lo tanto es ‘un ejercicio lúdico que invita al lector a establecer una relación de complicidad con la instancia narrativa, y en la que está en juego su conocimiento del lenguaje, de las convenciones sociales y, sobre todo, su conocimiento de las convenciones de la literatura’” (pág. 117).

Considero, por ejemplo, argumenta después Peláez Máximo, que el juego que establece la metaficción de ‘El hombre muerto pide disculpas’, consiste en hacer posible que el horizonte de

²⁹ El término es propio de la narratología, utilizado para distinguir ‘narración’ de ‘historia’.

³⁰ Y remite en el pie de página a Lauro Zavala (1998) con su obra *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, (Pág. 12).

expectativas del lector-personaje de la ficción, quede contenido dentro del horizonte de expectativas del lector del cuento. En otras palabras, agrega, como receptores del cuento, instauramos un contrato de inteligibilidad con la diégesis que nos propone el autor.

El ambiente lúdico que es percibido a lo largo de los cuentos aquí analizados se activa por la descanonización a la que son sometidas las historias oficiales, a través del humor, la parodia y la ironía. En todo el proceso, se encuentra la intertextualidad entretejida por coordenadas relacionales en espera de su aceleración por parte del lector. Los contextos subvertidos, que son puestos en circulación dentro del mundo festivo de LHC, apuntan a una ruptura con los discursos oficiales, para que éstos sean resignificados a través de su reescritura burlesca (pág. 126).

La tesis de Peláez nos resultó el texto que más concretamente trataba la obra de Crosthwaite y las características pertinentes para el presente proyecto. Tras dar vuelta a la última cuartilla del capítulo 2, nos preguntamos ¿qué contrato de inteligibilidad propone Crosthwaite en sus cuentos con la frontera como ‘personaje principal’? ¿Qué propone, si es que dispone de un tratamiento irónico de la frontera ficcional? ¿Hay en *Instrucciones...* una ficcionalización irónica de la frontera?

Para Patricia Isabel Peláez, al tocar el tema ‘frontera’, Crosthwaite hace una ‘apuesta mayor’. Realiza ‘una de las constantes más caras’.

Esta forma de subversión ante las leyes impuestas, muestra en cierta medida, la postura ideológica del autor; mientras haya fronteras, no faltará quién las cruce. Las posibilidades para trasponer estas vallas, quedan establecidas en sus cuentos, nada más falta que el lector se aventure a superarlas a través de su lectura (pág. 128).

En tal sentido resume sus consideraciones acerca de la obra del escritor tijuanense, contenidas en su capítulo 2, pues concluye que los recursos retóricos del autor son considerados como tácticas literarias para resignificar un mundo.

LHC utiliza con acierto la parodia, la ironía y el humor, como tácticas literarias para mostrarnos un mundo resignificado; todo ello, con la finalidad de colocar en tránsito contrario dos historias: la oficial, que legitima los discursos del Estado y de la iglesia; y la extra oficial, instaurada por el contradiscurso sobre esas imposiciones del poder (pág. 127).

Una segunda conclusión de Patricia Peláez Máximo, apunta a que cuando Crosthwaite utiliza los recursos retóricos mencionados, también plantea la subversión como un mecanismo para la crítica: “De igual forma, en la utilización de estos artificios literarios, perviven la subversión y la

irreverencia, como dos mecanismos con los que el autor hace una crítica incisiva contra determinadas prácticas sociales y políticas en nuestro país” (Peláez, pág. 127).

Incluso, agrega la autora en su tesis, las constantes referencias del autor a la música y el ambiente musical, por la irreverencia que representan o contienen, permiten leer contrasentidos al discurso oficial: “Me parece que esta irreverencia constituye un contra sentido más de los discursos legitimados por una institución”, opina Peláez (pág. 127).

En última instancia, la autora sostiene que “el interés estético acerca de las convenciones de la escritura, se plasma en algunos cuentos metaficcionales” (Peláez, pág. 128) del autor. Además, argumenta, durante su tesis logró fundamentar que las fronteras mantienen lazos de unión muy intensos y, en cualquiera de los casos citados, se invita al lector a rebasar los límites a través de la lectura.

Demostre, a través de las evidencias de algunos cuentos relevantes, que estos elementos, muchas veces imbricados, tienen varias funciones en el discurso: a través de ellos se establece un ambiente festivo; la irreverencia ante los establecimientos y personajes, permite concederle un sentido renovador a la historia oficial, presente y pasada, al desmitificarla a través del juego; establece la crítica mordaz a varias instituciones nacionales, y a las políticas de Estados Unidos con respecto su frontera sur.

[...]

“Ambas líneas narrativas, el tratamiento de la frontera, y lo lúdico, son de carácter contestatario, ante todo lo hegemónico y canonizado” (Peláez, pág. 128).

5.2 La reconstrucción (ficcionalización irónica) de la frontera en *Instrucciones...*

Proponemos entonces, que la ironía es una forma de la literatura mediante la cual se consigue esconder algo. De ser así, ¿la ironía es la literatura, con el riesgo de que cuando algo es todo, también es nada?

Coincidamos en que la ironía permite a la literatura esconder algo, su secreto, es el meollo del arte de las letras. Y es que, ¡ay de aquél ingenuo que lea textualmente una obra presentada como literaria! Más aún, si termina satisfecho con lo que expresamente leyó, si aquello escondido permaneció así: oculto ante un potencial descubridor. ¡Lástima!

Tanto al hablar de ironía como de la literatura, nos encontramos ante un ocultamiento y develación de algo; sin embargo, la ironía conlleva un sesgo humorístico (no solamente en la literatura, sino también en la vida) y la ficción implica superar lo real, abrir la puerta de una dimensión: la de lo posible, una puerta que nos instala en el mundo del "como si...".

Ahora tratamos de abonar a nuestro planteamiento principal, aquél que apunta a que *Instrucciones...* constituye una forma irónica de ficcionalizar la frontera, que además se plantea o establece como una trinchera donde se defiende la resignificación de un espacio físico real: la frontera.

En *Instrucciones...*, como veremos en el análisis de cada una de las nueve narraciones que le integran, la significación o resignificación de la frontera es latente; sin embargo, el que la obra esté inmersa y publicada en un escenario socio-económico y político calificado por críticos como 'sui generis'³¹, no implica necesariamente un estudio del tipo 'La obra en su contexto'; 'La obra y su contexto'; 'La obra, el autor y su tierra'.

Iniciemos retomando la propuesta de Booth (1986), revisada anteriormente. Así, de proponer ingenuamente que hay ironía en la obra de Crosthwaite que analizamos aquí, podríamos examinarla desde el título mismo: '*Instrucciones para cruzar la frontera*'. Y podríamos también, seguir los pasos que nos propone Booth:

1.- Rechazo: Es innecesario un instructivo para cruzar la frontera, menos aún la frontera México – Estados Unidos. Además un texto literario no es un instructivo como tal, nunca. Suena a las instrucciones para subir las escalera de Cortázar³²: inútiles y por ello propias o más cercanas a lo lúdico, a un interés menos pedagógico y más cercano a lo estético.

2.- Busco alternativas de interpretación: El autor sólo escogió el título porque puede resultar atractivo para el lector; sería un buen proyecto que organizaciones humanitarias formularan un instructivo para los migrantes que cruzan la frontera como ilegales; o bien, es una

³¹ En el apartado que denominamos Enfoque, recuperamos lo planteado por algunos críticos, quienes defienden esta literatura, la literatura del norte de México, la literatura fronteriza, por las dificultades que sufren los escritores antes de dar a luz a un libro. A decir: Gómez (1987), Solares (1987), Cota (1987), De León (1998), García (1998).

³² El cuento referido, *Instrucciones para subir una escalera*, se encuentra en Cortázar, J. (1962). *Historias de Cronopios y de Famas*. Argentina: Alfaguara.

burla para las autoridades de ambos países. O es un juego entre quienes saben lo que puede ser intentar cruzar esa frontera. Puede ser un acercamiento de re-mirada, desautomatización o deconstrucción.

3.- Decido: Consideramos que el autor piensa firmemente que es necesario escribir un instructivo para cruzar la frontera. Tan es así, que lo escribió. Ya veremos los fines, que no son precisamente los de mejorar las relaciones bilaterales.

4.- Construyo un significado de acuerdo con dicha decisión: Crosthwaite habla irónicamente de instrucciones para dar cuenta de otra cosa: las barreras están para cruzarse y, en este caso, le permiten hablar de frontera para subvertir la idea que tenemos de tal. Hemos de entrar al juego, Firmamos el “contrato” de seguir las reglas.

5.3 De cómo podemos tomar al toro por los cuernos.

La tarea entonces, está delineada y consistiría en ahondar en estas conclusiones imprevistas, no previstas por Peláez Máximo (2005) en su investigación: el que la ironía sirva como “táctica literaria” para mostrar un mundo resignificado; el que la subversión sirva como un mecanismo (¿detonante?) para la crítica, pues como vimos líneas atrás con Grüner, las expresiones culturales en Latinoamérica están inmersas en procesos de resignificación y relaciones de poder.

Sin embargo, acá vamos a tratar de hurgar en esto que hemos denominado la “ficcionalización irónica de la frontera, en *Instrucciones...*”.

Cuando leemos *Instrucciones...* parece que nos encontramos ante la máscara que al mismo tiempo se esconde, como lo plantea Roland Barthes (1972) en el ensayo que consideró una introducción a lo que podría ser una Historia de la Escritura (1983). En la parte donde el pensador francés analiza la escritura de la novela y destaca un par de características (a decir, el uso del pretérito indefinido y de la tercera persona, para después considerar el ‘estilo’), sostiene que hay una especie de mimesis.

La escritura novelística, explica, “tiene por misión colocar la máscara y al mismo tiempo, designarla” (Barthes, pág. 40).

Luego, al preguntar si existe una escritura poética, es decir, aquella en donde radique la literariedad, o esa característica que le confiere el mote de ‘arte’, Barthes argumenta que el encuentro con una obra es una “aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención” (pág. 49). Tal aventura posible, nos remite inevitablemente a la propuesta de Iser (1997) acerca de la ficcionalización como un proceso en el que se modelan o imaginan realidades ilimitadamente.

Aquí partimos de ese encuentro que no es precisamente tal, sino inicio, o reinicio. No es llegada sino partida a una ‘aventura posible’. Como hemos visto con Peláez (2005), en los relatos de Crosthwaite la ironía sirve como “táctica literaria” para mostrar un mundo resignificado; la lectura de *Instrucciones...* nos llevaría a suponer que la subversión sirve como un mecanismo para detonar la crítica.

Tales propuestas, consideramos, se anuncian desde las frases que anteceden a los relatos, donde el autor apela tanto a la cultura popular como a la poesía de Vicente Huidobro. Y cita entonces unos versos del poeta chileno:

Que las palabras pasen como aeroplanos / por encima de las fronteras y las aduanas / y aterricen en todos los campos.

Se trata de un epígrafe que nos genera ya un horizonte de expectativas, que puede originar una idea respecto a lo que vamos encontrar en este libro de relatos. ¿Es una propuesta (que las palabras pasen como aeroplanos) que podemos o debemos tomar al pie la letra? ¿O es una metáfora que nos adelanta que, vía la palabra y la ficción, puede pasarse “por encima de las fronteras y las aduanas”?

Tal como lo hace Crosthwaite en algunas de sus obras³³, recurre una y otra vez a la cultura popular, entre la cual abreva de la música norteña. Es así que el otro epígrafe fue retomado de una letra de Los Tigres del Norte y dice textualmente:

Quiero recordarle al gringo, / yo no cruce la frontera, / la frontera me cruzó.

Estos son versos de los cuales también podemos hacer algunas observaciones o inferencias, que igualmente son útiles como indicadores para la lectura completa del libro de relatos de Crosthwaite. A la manera que irónicamente recomienda Wayne C. Booth (-1986- según vimos páginas atrás), ¿debemos entender estas palabras como una broma frente a un estadounidense que rechaza la inmigración? ¿O estamos en realidad ante unos versos que intentan revelar la naturaleza intrínseca de la frontera, como un espacio que trasciende los criterios impuestos por el hombre? Tal es una alternativa de interpretación, que de ser aceptada guiaría la lectura toda del libro.

Por lo pronto, para Crosthwaite fue importante incluir estos versos de uno de los integrantes de Los Tigres del Norte, Enrique Valencia. Y es importante porque, además de inscribirlos como epígrafe, dan cuenta de una frontera que deja huellas en el ser humano, que le cruza.

¿Crosthwaite hablará entonces, no de un instructivo para cruzar la frontera, sino que presenta una obra en donde su ‘verdadero’ interés apunta a que, irónicamente, las barreras están para cruzarse? En esa medida, ¿la frontera del autor, esa que ‘cruza a los hombres’, le permite introducir y repetir la idea de la necesidad de la subversión del concepto que sobre ‘frontera’ tenemos vía el Estado?

Si tales epígrafes pueden ofrecernos indicadores de lectura, entonces podemos encontrar en el libro de relatos un par de constantes: que basadas en la ironía, las narraciones sugieren que puede pasarse “por encima de las fronteras y las aduanas”; en segundo lugar y / o en

³³ Veamos sino, *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (Crosthwaite, 2001).

consecuencia, que un interés más cercano a lo literario no es presentar el anunciado instructivo para cruzar la frontera, sino sugerir, aludir a que las barreras están para cruzarse.

También es irónico que la “frontera” sea llevada a la literatura, como una forma de ingreso a lo “importante” y Crosthwaite también se puede estar burlando de ello. De ese tema que lo pone como transgresor: afirma que la palabra es transgresora y, si recordamos el epígrafe de la canción de Los tigres del norte, “frontera” que cruzó a quien está enunciando, cantando.

En *Instrucciones...*, se cruzan las barreras que físicamente nos encontramos en el mundo; se cruza la frontera México – Estados Unidos; se cruza y ese acto de apariencia simple puede ser un arte, según las recomendaciones previas a los relatos.

Peláez Máximo (2005) habla de un mosaico fronterizo utilizado por Crosthwaite, en tanto tema tratado de múltiples maneras. Clasifica entonces las formas en que el autor considera la frontera. Veamos aquí las que son pertinentes para nuestros fines.

En la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite se perciben varios tratamientos de la figura de la frontera, elemento que es importante en el entretejido estético de la obra del autor. El aspecto más visible y recurrente que encuentro en la mayoría de los cuentos del escritor es la frontera espacial (pág. 67).

En este sentido, Peláez considera que la propuesta de Crosthwaite es establecer que en los terrenos políticos y geográficos las barreras físicas se fortalecen cada vez más, lo cual implica para sus personajes un mayor esfuerzo corporal e intelectual para cruzarlas.

Como barrera física, la frontera de concreto sugiere una agresión a la vista y al sujeto, en tanto que, limita su paso. Esta circunstancia le permite al autor jugar con otras posibilidades para que sus personajes franqueen el límite. Así tenemos la presencia de diversas fronteras en su poética: las metafóricas (...), las psicológicas (...), incluso, (las que) se hacen patentes topográficamente como se percibe en *La fila*.

Otra interpretación de la frontera es que los personajes se enfrentan a ella como una forma de subversión, o si se quiere, como mecanismo de defensa ante la agresión de sus muros. Creo que a través de ésta se definen las circunstancias vivenciales de los sujetos que la afrontan. En este sentido, considero que la frontera es espacio trascendental de encuentros y desencuentros, y se halla unida íntimamente al perfil existencial de los sujetos que viven en sus márgenes o llegan a ella por diversas circunstancias (Peláez, pág. 68).

Patricia Isabel Peláez refuerza este planteamiento que hacemos, respecto a que *Instrucciones...* sugiere el cruce de fronteras, pues enseguida trata de lo que denominó ‘fronteras metafóricas’. Se auxilia entonces de pasajes en los que Crosthwaite parece indicar cómo “disolver la frontera”.

La descripción física de la cerca metálica, una de las estructuras de la frontera de Tijuana, nos es dada a conocer en ‘Zapatistas en la playa’. Si bien la mención de elementos físicos que le dan forma al espacio geográfico reiteran una y otra vez la división: un muro de metal, un faro, un obelisco, una plaza de toros, unos excusados, es a través del discurso donde se intenta disolver esta línea divisoria, en un esfuerzo por escapar a la realidad física e instalarse en una posibilidad diferente (Peláez, pág. 79).

El punto de confluencia y disolución de la frontera, ejemplifica Peláez con esas viñetas que escribió Crosthwaite para concluir su obra, por lo menos en la imaginaria del narrador, se presenta en términos metafóricos.

El artificio empleado es un elemento de la naturaleza: el mar; entre sus aguas, la barrera de metal lentamente se corroe por el golpe reiterativo de las olas que oscilan indiferentes entre uno y otro lado del muro, con lo que se van formando intersticios que permiten el libre paso de por lo menos una persona.

Si el único modo de disolver estos confines es desmontar su función como barrera, como muro de contención, entonces el narrador se refiere a ellos como ‘un simple cerco’, un espacio que debe ser franqueado a como dé lugar (Peláez, pp. 79 - 80).

Corroboramos así, el par de constantes insinuadas por los epígrafes. La ‘aventura posible’, a la manera de Barthes (1972), puede o parece sugerirnos que la frontera como barrera física puede y / o debe pasarse y, que tal es el interés más cercano a lo literario en *Instrucciones...* Y entendemos aquí, frontera como barrera física, en tanto un elemento que ha pasado por el proceso de ficcionalización, que ha entrado a esa entidad generadora de sentidos.

5.1 Un instructivo en nueve relatos: el desvanecimiento de la frontera y la invitación a ser resignificada

Veamos ahora, en un análisis de cada uno los relatos de *Instrucciones*, basado en la propuesta de lectura de Booth (1986) cómo es que aparece y se esconde la frontera, como es que

se esconde al aparecer, cómo es que la frontera invade el lenguaje o el lenguaje mismo es un símbolo de la frontera.

5.1.1 La fila, o el desvanecimiento del tiempo y espacio fronterizo:

La realidad (al menos así concebida en la filosofía occidental), se compone *grosso modo* por un par de elementos: tiempo y espacio. El primero que nos marca un transcurrir de los hechos o la Historia. El segundo que podemos entender aquí como el escenario, el lugar donde ubicamos esos hechos, con personajes o no de por medio.

En el primero de los relatos de Crosthwaite (2002) aquí analizados, *La fila*, nos encontramos con lo que podemos llamar un desvanecimiento de ambos elementos. En alusión a este relato, Peláez Máximo sostiene que es “una alegoría de la frontera como muro que separa pero que también permite, si el lector desea continuar, acceder a otro lugar, otro tiempo, otra emoción” (2005, pp. 86 – 87).

De hecho, agrega y sintetiza,

[...] con la propuesta estética de Luis Humberto Crosthwaite, la frontera como mosaico fronterizo, queda abierta la invitación al lector para que éste cruce todas las fronteras que se le presenten en el texto, pues para ello fueron creadas” (Peláez, pág. 88).

La invitación de la que habla Patricia Isabel Peláez, no es explícita. Para poder aceptar que existe, consideramos, primero debemos observar que hay un intento del autor por plantear en su relato el desvanecimiento del tiempo y el espacio.

Y si no hay tales elementos, ¿cómo y dónde, entonces, podemos situar la frontera y la tediosa fila de automovilistas interesados en cruzarla? La pretendida invitación se convierte así en un absurdo.

En *La fila*, Crosthwaite nos presenta una historia en primera persona, en la que el protagonista conduce un vehículo y se aproxima a la frontera México – Estados Unidos. En esta

narración, son constantes las referencias a lo absurdo que resulta la situación, así como al ya mencionado desvanecimiento del tiempo y espacio.

Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país [...]. Vamos a salir del país y es algo natural, cosa de todos los días (Crosthwaite, 2002; 15).

Así plantea el protagonista la situación desde el inicio. Y nos permite asimismo, generar un horizonte de expectativas: cruzar la frontera es en la narración, un acto cotidiano y aburrido. Menciona brevemente los vehículos y sus tripulantes que alcanza a ver y, enseguida, ofrece más pistas: la situación tiende a ser desquiciante y, *La fila* parece tomar visos de un ente autónomo. Si al comienzo del cuento la fila “se hace”, en los párrafos siguientes condiciona a los automovilistas que, paradójicamente, la integran.

Algunas personas salen de sus automóviles y miran hacia la puerta. El paisaje se evapora. ¿Quién nos está deteniendo? A lo lejos nadie responde a nuestra pregunta, sólo el calor que nos abraza y nos abrasa (Crosthwaite, pág. 15).

Y a la vez que se vuelve autónoma, los integrantes de la fila pierden la visión del objetivo, pues en cierto momento el protagonista nos advierte que “parece que la puerta ya no es un objeto distante, parece que alguien pudiera estirar el brazo y tocarla” (Crosthwaite, pág. 16).

Autónoma, absurda y alucinante, *La fila* es también, para continuar con las características que se le atribuyen a lo largo de la narración, angustiante. El vehículo ‘toyota’ (sic) delante de mí es el segundo en dar muestras de angustia, dice el protagonista, pues intenta salirse de nuestra fila e invadir la de otro conductor, uno al que llamó ‘gringo’.

Estoy tratando de recordar por qué estoy aquí, saliendo del país. Otro claxon lejano. Puedo ver a mi alrededor que algunas filas comienzan a moverse. La niña sigue llorando, inconsolable. Su familia la ignora (Crosthwaite, pág. 17).

Tan se plantea un desvanecimiento del tiempo y el espacio en la narración, que llega el momento en que un hombre al que el protagonista identifica por traer un sombrero, descubre que su fila “no es real, que no llega hasta la puerta: es una ramificación intentando seducir a otras líneas” (Crosthwaite, pág. 18).

Así, podemos sumar otros adjetivos a la situación del protagonista, como el hecho de que La fila es desquiciante, pues unas mujeres comienzan a pelear: se jalan el pelo y golpean mientras la gente ríe y les incita a continuar en el pleito. Tal precisión nos comparte el protagonista y, a la vez, encontramos la constante anunciada: los límites espacio – temporales son borrados.

Mis manos se convierten en agua. Puedo ver cómo 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, sólo esta fila, este anhelo de llegar a la frontera, cruzar, dejar esta nación, entrar a la otra (Crosthwaite, pág. 19).

El desvanecimiento aquí planteado, es acorde también con la lectura que propusimos de los epígrafes, en que las fronteras cruzan y dejan huellas en el ser humano. Veamos. En otro momento, al protagonista ya le resulta difícil ubicarse.

¿Estoy aquí? (se pregunta). Salgo del carro, quiero saber con certeza dónde estoy. Pitidos-claxon. Dónde está la puerta. Pitidos-pitidos. Dónde está el juez que dictará mi sentencia. Quiero saber, quiero saberlo ahora [...] (Crosthwaite, pág. 19).

En *La fila*, el protagonista parece perder su pasaporte para entrar a Estados Unidos. En este problema se encuentra cuando llega con el guardián de la frontera y escucha la pregunta en inglés: ¿A dónde vas?

Y en el texto la narración se interrumpe por una metáfora gráfica más³⁴, por una línea negra que atraviesa la hoja horizontalmente.

Del otro lado de la línea; es decir, en el siguiente párrafo, cambia el tono en que habla el protagonista. Opta entonces por frases más cortas. Centra su mirada en el guardián de la frontera e imagina una situación que dista mucho de la fila en que se encontraba. Se imagina en una casa junto al mar, durante un amanecer sin ruidos.

“Me asomo por la ventana y contemplo el mar: las olas acercándose/alejándose sobre la arena

³⁴ Para Peláez Máximo (2005), en la lectura irónica de *Instrucciones...* también juegan un papel importante las ilustraciones del libro, como las viñetas con las que inicia cada una de las narraciones.

[...]

“Voy a caminar por la playa, dejaré que agua espumosa toque mis pies” (Crosthwaite, pág. 20).

Parece que el protagonista prefiere hacer énfasis en la naturaleza, prefiere imaginar y contemplar las olas del mar. La fila que formó previo a la puerta de la frontera, quedó marginada ya. Como vimos, antes de la línea, el escenario bosquejado por el protagonista era dominado por adjetivos que apuntaban a lo absurdo, alucinante y angustiante. Después de la línea negra en el libro, la imaginación del protagonista se impone y llega la tranquilidad, el regodeo por observar el mar y sus olas, la evasión del guardián que le pregunta por lo que trae de México. La evasión ante la pregunta ¿Me escuchas? El tiempo y espacio de la narración, apenas en la línea, en el borde, se han desvanecido. La prisa ya no tiene sentido.

Autónoma, absurda y alucinante, *La fila* es también, para continuar con las características que se le atribuyen a lo largo de la narración, angustiante. Pasa del cruce cotidiano con todos sus problemas (esa es la máscara) a abrir sentidos (con un sesgo irónico): el anhelo, el hastío, la agresión, la competencia... se centra en las sensaciones del cuerpo: adelante de mí, detrás de mí, lo que veo, lo que oigo, lo que siento...esto lo vuelve otras cosas. El cruce es algo que se experimenta, que se mete dentro de mí y me altera.

5.1.2 El largo camino a la ciudadanía, o la ida y vuelta sin aparente distinción

En el segundo relato de Crosthwaite, nos encontramos con una narración en tercera persona, en la que alguien describe cómo los inmigrantes en Estados Unidos pretenden siempre conseguir la ciudadanía. Su anhelo es tener la denominada ‘Green card’ y que toda su familia pueda vivir allá como cualquier estadounidense de nacimiento.

Lo peculiar del relato nombrado *El largo camino a la ciudadanía*, es que se encuentra numerado. Todos los aspectos que el narrador plantea, están numerados del 1 al 10 y a partir del 10 hasta un nuevo 1. Si en el décimo planteamiento el largo camino a la ciudadanía concluyó, en el siguiente párrafo la vida continúa como si no hubiera pasado nada. Si no hay frontera,

consideramos que sugiere, tampoco hay distinción entre ida y vuelta. Estamos ante lo mismo: un transitar.

1. Desde niño adora todo lo relativo a Estados Unidos de América, considera que el mejor lugar del universo. No se puede decir que sus padres le hayan inculcado este amor al país vecino, más bien es una circunstancia que se apoderó de él sin una explicación clara, una situación normal y cotidiana (Crosthwaite, pág. 25).

Así sucesivamente, el narrador – enunciador plantea cómo la cultura norteamericana es el pretender de los mexicanos, de quienes dice que a muy temprana edad descubren su nacionalidad y la consideran como un inconveniente. Por ello, en el numeral 3 de la narración, dice que

[...] busca cualquier pretexto para cruzar la frontera. En el norte se siente mejor, más libre. Atraviesa los centros comerciales. Maldice su destino (Crosthwaite, pág. 25).

Para el quinto planteamiento, el narrador apunta a la vida cotidiana del emigrado, que procura pasar el tiempo con sus parientes, igualmente emigrados pero ya una cima, comer carne asada los domingos y, en general, anhelar la vida americana. Pero la ciudadanía no llega. Si llega, tendrá que ser vía un matrimonio por conveniencia.

8. Termina casándose con una amiga de la secundaria que volvió a encontrar después de mucho tiempo. Hace unos años pensaba esperar hasta que llegara su *green card*. Intentó cortejar a algunas gringas, en busca de un matrimonio por conveniencia (Crosthwaite, pág. 26).

Viene después la justificación del acto. La amiga de la secundaria con la que se casó, había conseguido la ciudadanía, pero había decidido vivir en México. “Ni siquiera trabajaba en Estados Unidos, teniendo la oportunidad de hacerlo” (Crosthwaite, pág. 27). Mas, para el narrador, vivir en México en esta condición, es un absurdo.

Y llega la narración al punto medio, a la décima parte, donde la ida y vuelta parecen no tienen distinción, como anticipamos. Y cruzan la frontera por separado, ante el asombro de los oficiales de la aduana. Y como muchas otras parejas, se encuentran del otro lado, en Estados Unidos.

Comienza la transición en el relato. En este punto pudiera estar una línea negra como en la narración anterior, *La fila*, pero no es así. La división a cruzar es advertida por el número, pero también es reconocible, proponemos, por el énfasis en el cambio de vida: en México era jefe y allá es personaje secundario.

9. El día que recibe sus papeles de emigración y puede ver su fotografía radiante en la *green card*, se siente el hombre más feliz del mundo. Inmediatamente busca trabajo. Sabe que en Estados Unidos recibirá un sueldo mayor del que ganaba en México. Comprende que no podrá ocupar el mismo puesto que le ofrecía su profesión en su tierra natal. Ahora tiene que ser auxiliar, personaje secundario (Crosthwaite, pág. 27).

El regreso en la numeración se presenta ya cuando el narrador se encuentra del otro lado. En este paso, consigue trabajo porque un empleador necesitaba un hispano, compra una casa y procrea un hijo que no tendrá que sufrir las mismas penurias, pues resulta que es americano desde su nacimiento.

5. Los fines de semana visita a sus padres.

Cuando quieran empezamos el trámite para ustedes, les dice.

Pero los viejos no quieren moverse de su casa. No saben, o no quieren entender, que México no cuida a los ancianos, los deja morir. En Estados Unidos [...] (Crosthwaite, pág. 28).

Cuando el protagonista consigue la ciudadanía, también generó ese anhelo en sus parientes que aún viven en México. Y así decrece la numeración y está por concluir la narración. La ida y vuelta se dio, amén de la nostalgia por México.

1. Cuando está solo, el *citizen* pone sus viejos discos de Pedro Infante. Las canciones que le recuerdan a su padre (Crosthwaite, pág. 29).

El largo camino a la ciudadanía parece concluir, pero no es tanto una línea que se sigue hasta un punto de llegada, como un círculo. Comienza, llega a un clímax y regresa. Y puede volver a comenzar, de ahí la paradójica ironía con la cual termina Crosthwaite su narración: el ciudadano americano que pone las canciones que le recuerdan a su patria.

El cuento, hemos visto, igual es una ficcionalización irónica del ir y venir entre los migrantes que tienen el anhelo de vivir en Estados Unidos; de que su cuerpo esté allá pero su mente, hábitos y gustos, no puedan desterrarse de México, por ejemplo.

5.1.3 El hombre muerto pide disculpas, o la imperceptible frontera entre la vida y la muerte

Una de las características de la obra de Crosthwaite, es la metaliteratura³⁵, que según Peláez (2005), también es el común denominador en la literatura del norte del país.

En esta narración, advertimos un par de características o temas que apuntan a la hipótesis principal de nuestra tesis: hay una frontera entre el crítico y el escritor, así como entre la vida y la muerte, una frontera que está a discusión. Una frontera que simboliza Crosthwaite con la pistola de un sicario y, desdibuja con el mar y sus olas, según veremos.

Sobre la página 33 de *Instrucciones...*, comienza la narración denominada *El hombre muerto pide disculpas*, en la cual, un sicario pretende matar a un escritor, a quien ha espiado un tiempo, al grado de revisar sus manuscritos y conocer sus gustos literarios.

Sin embargo, cuando lo tiene enfrente y a modo para matarlo, el sicario se confiesa un admirador del escritor y, al tiempo que le advierte de su objetivo, inicia una plática sobre la literatura. Intercaladas, encontramos referencias del escritor a matar, sobre el mar y sus características.

“Estamos solos, lejos del resto de los asistentes; nos hemos alejado. Pienso en el mar, ese poder que tiene de arrastrar y atraer”, (Crosthwaite, 2002; 33) dice para sí el escritor en peligro.

El discurso del sicario, aparece en esta narración con una sangría de media página y en cursivas. Tras la confesión en el sentido de que es admirador del escritor, va al grano y le avisa que tiene la intención de matarlo.

[...] me es preciso informarle que debo matarlo, debo acabar con su vida por el simple hecho de haber recibido un pago por hacerlo (Crosthwaite, pág. 34).

³⁵ En estricto sentido, según la etimología griega del término, el prefijo '*meta*' nos lleva a pensar en lo que está más allá de la literatura; sin embargo, la connotación que aquí tiene, apunta más a un texto literario que vuelve sobre sí. Para el caso, a un cuento, una pieza literaria en la que se está discutiendo la literatura misma.

Y para demostrar la seriedad de su cometido, muestra el arma, una pistola. Y al tiempo de que la observa, el escritor piensa en el mar.

No sé bien cómo apreciarla. Es un objeto insólito, una herramienta inconcebible. Pienso en el mar que se extiende entre los dos. Cada quien su horizonte, cada quien ennumerando las olas, el ir y venir, su intensidad (Crosthwaite, pág. 34).

Sin embargo, ya en la plática, el sicario se justifica frente al escritor y explica el por qué no lo mató sin avisar. “Le considero encomiable, digno de mi más alto respeto y admiración. Me parece, en cierta medida, que somos almas gemelas. (Perdone la flaqueza del lugar común.) De no ser así, sería imposible que su obra me hubiera conmovido tanto” (Crosthwaite, pág. 35), argumenta.

Mientras, el escritor nota cierto nerviosismo en el sicario y escucha. Entre el miedo y la atención que le presta, de nuevo piensa en el mar. Viene así, una confesión más del sicario: es un escritor incomprendido.

He tenido la oportunidad, incluso, de haber incursionado en la escritura. Y aunque mi redacción es humilde, pensé que su experiencia me sería útil; que usted podría señalar mis aciertos e incorrecciones en esta aventura literaria (Crosthwaite, pp. 35 - 36).

Frustrado, consideramos, porque luego detalla su camino por la escritura literaria. Le recuerda a su víctima que alguna ocasión fue mal entendido por un colega. Fue entonces, agrega el sicario, que intenté

[...] aclararle que era ficción; que no debería tomarse mi prosa tan a pecho; que por eso mismo estaban los nombres cambiados; que, aunque a descripción de los personajes tuviera similitudes con ‘perfiles conocidos’, era una total fabricación, una invención de mi mente creativa (Crosthwaite, pág. 36).

El escritor entonces piensa en pedir piedad. Podría pedirlo, piensa, pero eso implicaría interrumpir al sicario. “Su voz (en alusión al discurso del sicario) navega por encima del océano, rompiendo hielo, atravesando penínsulas” (Crosthwaite, pág. 37).

Luego, el sicario también se presenta como un crítico decepcionado respecto a lo que se publica. Se creyó, dice ante el escritor, “*ahogado en un mar cuyas olas ascendían igual que los estantes infinitos de la mediocre biblioteca en que se había convertido el mundo*” (Crosthwaite, pág. 37).

Continúa el escritor pensando en la descripción de los cambiantes estados de ánimo del sicario, mientras escucha la concepción del lector. “(...) *todo lector debe ser, a la vez, un gran explorador, un perseguidor empedernido*”, (Crosthwaite, pág. 38) argumenta el sicario.

Tales planteamientos formula el sicario cuando el escritor piensa en el arma, que como anticipamos, es el símbolo que separa la vida y la muerte. “Espera que yo esté de acuerdo. Pienso en el arma, un bulto imperceptible, una frontera que insiste en separarnos y señalar nuestras dificultades” (Crosthwaite, pág. 38).

Y el discurso ininterrumpido del sicario, incluye ahora la visión del crítico que transgredió la intimidad del escritor. Vale la pena, consideramos, traer a cuento el relato del sicario:

Me atreví en una ocasión a transgredir las paredes de su hogar. Aproveché las vacaciones pasadas para entrar a su casa [...]. Estuve en su estudio y percibí la maravilla de su escritorio, su interminable librero. Encendí la computadora y hallé una novela en proceso. Leí las cuartillas como quien lee por primera vez un periódico y se topa con la realidad de que el mundo está lleno de violencia (Crosthwaite, pág. 39).

El escritor, mientras, piensa en el arma que puede acabar con su vida. “Su arma divide mi vida. En realidad esa frontera me aísla, me separa del resto, me deja solo” (Crosthwaite, pág. 40), dice para sí mismo. El sicario continúa con sus excusas y le aclara que con él optó por un trato preferencial entre sus víctimas, mientras pasan por ahí amigos del escritor.

Y de repente, en un gesto que bien podemos tomar como la frontera que separa, pero no del todo, el escritor narra:

El hombre me abraza. Es un acto inesperado que me causa un profundo bochorno. Ya es demasiado. Intento regresar al evento. El edificio está vacío. ¿Qué hora es? Me dirijo hacia la salida. El hombre me sigue, me alcanza, navega junto a mí (Crosthwaite, pág. 41).

Camina el escritor y llega a su automóvil. Para su sorpresa, el sicario le cierra la puerta en un acto de caballerosidad y le pide que no se preocupe en pensar quién ordenó matarlo. El escritor no puede hablar. Sólo piensa en el sicario. “En su mirada no hay nada atemorizante, si acaso un vaivén, un oleaje” (Crosthwaite, pág. 41), considera y le compara con el mar.

Si la situación era ya irónica, decidió Crosthwaite culminarla con esta característica, pues piensa nuevamente el escritor:

Gira en mi mente (y gira y gira y gira) la idea de no haberme despedido de él –en alusión al sicario. En este momento me parece una imperdonable descortesía (Crosthwaite, pág. 42).

Por lo pronto, ha estado entre la vida y la muerte, en un espacio indeterminado, que se desdibuja o desvanece, como propusimos arriba. La frontera de *Instrucciones...*, como hemos indicado, tiene muchas formas, en El hombre muerto pide disculpas, es una pistola y el mar.

5.1.4 Muerte y esperanza en la frontera norte: O la sin razón de la frontera y consecuentes leyes de inmigración

En esta narración, Crosthwaite presenta el derrotero de un grupo de migrantes que intentó cruzar la frontera México – Estados Unidos. Tiene una estructura que podemos representar con una forma, el círculo, consideramos, pues finaliza tal como inició.

Les habían dicho que en Estados Unidos había grandes oportunidades de trabajo; más que en México. Les habían dicho que no sería trabajo fácil; pero sí honesto. Les habían dicho que tendrían que viajar al norte, que entrar a los Estados Unidos era complicado. Mas ahora que antes, les habían dicho (Crosthwaite, pág. 45).

Los migrantes, leemos a través de la voz de un narrador en tercera persona, recorrieron México hasta llegar a la frontera, donde se habrían de encontrar con una persona que le ayudaría a cruzar. Esa persona es, por su mote, un depredador a la vez que una víctima: coyote y pollero, les llaman.

Esta persona los condujo al desierto, por donde habrían de llegar a Estados Unidos. Sin embargo, nadie les “mencionó la nieve” (Crosthwaite, pág. 45), cuando comenzó una tormenta en el camino. Y el ‘Coyote’ les advirtió que lo mejor era regresar.

En ese momento ellos ya estaban en Estados Unidos, ya habían recorrido lo peor del camino. Lo demás tendría que ser lo de menos. ¿Qué nos hace una helada, un poquito de frío? Las piernas les temblaban y las manos estaban entumidas. Por aquí hacemos una fogata. ¿Regresarnos?, eso no (Crosthwaite, pág. 46).

El Coyote sí lo hizo. Y los dejó a su suerte. Planteada la situación, Crosthwaite echa mano del manejo que tiene en la prensa de México y Estados Unidos el fenómeno de la migración. Los migrantes aparecieron muertos el sábado 03 de abril, por lo que vemos aquí, un dejo irónico en la narración, pues en la tradición bíblica, ese día es ‘de Gloria’ y salvación, como se especifica en el texto.

Y si en la prensa mexicana se da cuenta de siete indocumentados muertos y 37 rescatados, en la de Estados Unidos hablan de que el Servicio de Inmigración fue al rescate de indocumentados abandonados, así como del equipo aéreo que utilizaron para la operación. Los muertos fueron olvidados.

La narración continúa y, tres días después, leemos el seguimiento de la tragedia en la prensa norteamericana: el clima es quien ha matado a migrantes. “En los últimos cuatro años han fallecido una gran cantidad de migrantes a causa del intenso calor en la zona desértica” (Crosthwaite, pág. 47). Las muertes continúan.

Para el jueves 08 de abril, leemos, en una editorial de la prensa norteamericana descubren el hilo negro del fenómeno. Constantemente, observamos, Crosthwaite trabaja con las contradicciones y eso nos debe llevar a esos no-dichos, a la ficción.

La desesperación hace que los migrantes ignoren las leyes. Nadie culpa a los trabajadores. Si México no puede satisfacer sus necesidades de trabajo, los más necesitados recurrirán a los Estados Unidos, desafiando al clima y a la naturaleza (Crosthwaite, pág. 48).

Luego, leemos, tras arrestar a miles de migrantes, un funcionario del Servicio de Inmigración y Naturalización en Estados Unidos, declaró: “Hemos descubierto los elementos básicos para que funcione nuestra frontera”, (Crosthwaite, pág. 48). Es decir, se sabe lo que pasa, hay preocupación pero no se hace nada, solo se observa y se reseña.

Está a discusión una frontera funcional, advertimos. Es decir, una frontera en la que puedan ser arrestados quienes intentan cruzarla. Esto lo presenta Crosthwaite con citas textuales a la manera de la escritura periodística. Enfatiza en la declaración del funcionario y la concepción de frontera que hay detrás: la frontera como barrera.

Sin embargo, una semana después de la tragedia, el ciclo se repite: la narración de Crosthwaite culmina con la misma frase: “Les habían dicho que en Estados Unidos había grandes oportunidades de trabajo [...]”, (Crosthwaite, pág. 48). Y la frontera del cuento aparece o se configura como un peligro, como una división absurda que no tiene razón de ser; la frontera como lugar de vigilancia, como espacio de lucha y observado desde los dos lados.

5.1.5 *Mínima historia, o la historia máxima:*

En esta narración de Crosthwaite, nos encontramos con un grupo de mafiosos que está a la caza de una víctima en un aeropuerto. Aunque titulada, *Mínima historia*, se trata de la historia de una vida que está al borde de su fin.

En este cuento, planteamos, el pretendido desvanecimiento de la frontera pasa no precisamente por el tema tratado, sino por la forma en que está escrito. Y es que, veremos, no hay una distinción entre los personajes que sólo son presentados por la función que cumplen. A decir, un ‘chofer’, un acompañante, un ‘vigía’, un ‘sujeto’, un ‘líder’, etcétera.

En un aeropuerto, sobre un automóvil, el Líder de los mafiosos, su Chofer y un Acompañante, se encuentran a la espera del Sujeto al que van a matar. Les ayuda, un personaje presentado como Vigía.

Lo humorístico en este caso, consideramos, radica en la forma como los mafiosos logran cumplir su cometido, así como en la situación que vive su Líder, quien, al mismo tiempo de la operación, es urgido por su esposa para que compre algunos productos para la cocina.

El Sujeto al que van a matar, llegó al Aeropuerto con una Mujer Rubia que, a decir por el Chofer del mafioso, “está rebuena” (Crosthwaite, pág. 52). En vista de que el Sujeto apareció con la mujer, los mafiosos deciden perseguirlo hasta encontrarlo sólo.

Y entonces, como lectores nos encontramos con otro elemento que sugiere ese desvanecimiento de la frontera que hemos rastreado. Ahora se trata de una indefinición entre géneros literarios, pues si estamos leyendo una narración en prosa, en ‘Mínima historia’ son incluidas precisiones propias del discurso dramático. Veamos:

Chofer de nuevo con lentes oscuros; telón; otra cara: Para ti todas son iguales, güey (Crosthwaite, pág. 53).

El Acompañante de los mafiosos, ha comentado que le parece haber visto a la Mujer Rubia en otro lugar. Y viene la discusión irónica entre los mafiosos:

La conozco, insiste Acompañante; esa vieja no se olvida.
Chofer: Si no se olvida, ¿cómo es que no te acuerdas, güey? (Crosthwaite, pág. 53).

Para colmo, durante la persecución de los mafiosos por carretera, en la radio algún “copión canta un corrido que habla de unos tipos que persiguen a otro tipo para matarlo”, (Crosthwaite, pág. 55).

La indefinición, consideramos, a propósito, entre la voz del narrador y las voces de los personajes, puede leerse como una forma de superponer las anécdotas: la de la canción con la de ellos y, también lo que pasa con la salsa y los problemas con la mujer. Esto produce que otros rasgos se superpongan también y eso es también un elemento irónico: lo risible de los problemas cruzados en el cuento. Así es como pueden leerse los desvanecidos límites entre las figuras gramaticales.

El Sujeto a matar y la Mujer Rubia que le acompaña en un vehículo Grand Marquis, han ingresado a un hotel de paso y los mafiosos deciden esperar su salida. En tal situación, leemos:

“Líder está sudando; pinche calor.
Cierran ventanas; enciente aire acondicionado.
Chofer: ya valió madres”, (Crosthwaite, pág. 55).

La espera terminó. Los perseguidos salen del hotel de paso y la Mujer Rubia se percata de los mafiosos que están armados. En ese momento, una ráfaga de disparos cae sobre el Sujeto. Y justo ahora, encontramos otra característica de la narración, de la ‘Mínima historia’, que apunta al borrar los artículos que hilan toda oración, al desvanecimiento de fronteras entre las partes que la integran.

Tras la ráfaga de disparos contra el Sujeto, leemos: “Disparo perdido pierna izquierda mujer”, (Crosthwaite, pág. 57). En este punto, como vimos con Peláez Máximo (2005), Crosthwaite apela a la participación del lector para que la obra se complete, pero más que nada es un prescindir de las articulaciones en el lenguaje.

¿Qué debe completar el lector en este punto? Debe entender, aunque resulte obvio: “Un disparo perdido da en la pierna izquierda de la mujer”. Así, un cuento que parecía no tratar el tema de la frontera, ya vimos, lo maneja en otro nivel, en el de la forma que, de principio a fin, está plagada de ironía.

Tan es así, que la narración *Mínima historia*, concluye de la siguiente forma:

Líder mira reloj.
Tarde, muy tarde.
Esposa, ¿qué decirle?
Mercado en esquina.
Llamada teléfono público.
Salsa para espagueti.
Salsa para espagueti (Crosthwaite, pág. 58).

5.1.6 Todos los ángeles extraviados: O la discusión sobre los límites

En esta la sexta narración de Crosthwaite, nos encontramos con la historia de un secuestro frustrado y que se revierte. Narrada en primera persona, esta pieza de Instrucciones trata específicamente sobre el secuestro de un empresario japonés a manos de cinco personas. Y esconde, veremos, una discusión acerca de los límites, en abstracto.

El narrador – personaje, se involucró en el secuestro por estar cerca de una mujer, Mazzy, hermana de uno de los secuestradores. En este caso, aunque numerada del 1 al 30, la narración parecer ir en retroceso. Los gestos irónicos, veremos, permean también toda la narración.

1.- Les digo que está como muerto pero no les digo que eso me tiene nervioso. Nos acercamos a él y pasamos la palma de nuestras manos frente a sus ojos rasgados. El japonés no parpadea. Les digo que deberíamos ponerlo frente a la televisión, les digo que eso resucitaría a cualquiera (Crosthwaite, pág. 61).

Enseguida, la narración de Crosthwaite, parece ir en retroceso. Nos encontramos con el camino que siguieron los maleantes para tener al empresario japonés secuestrado y sin hablar. Desde que lo secuestraron, no ha mencionado algo. Desesperados, los secuestradores aguardan la llegada de quien parece líder de la banda, Lucas.

4. No sirvo para esperar. Odio los bancos, las filas de los supermercados; odio a los cajeros de los bancos y a los cajeros de los supermercados; odio los conciertos cuando la banda tarda en comenzar o cuando no canta las canciones que yo quiero. Cuatro horas y Lucas no llega (Crosthwaite, pág. 62).

El narrador – personaje, declara también su obsesión. Y al mismo tiempo, nos remite al título de la narración y del epígrafe que utilizó Crosthwaite para *Instrucciones...*, pues imagina a Mazzy con alas, “como un ángel jodido, como un ángel indefenso, infeliz, aplastado” (Crosthwaite, pág. 62).

Asimismo, el narrador – personaje habla de sí, declara que desde niño aprendió a desconectarse del mundo, como si cambiara de canal en la televisión pero él, con ese clic, se despegara de la realidad. Presenta su credo y, entre otras cosas, sentencioso, habla de los límites.

8. Todo tiene su límite. La escuela, los maestros. Ismael me lo dijo, todo tiene su límite. Hay un momento en que se tiene que acabar. No importa que tu destino sea una mierda, tienes que resistir a la escuela, a la familia, a los supervisores [...] (Crosthwaite, pág. 63).

Nos remite así, al par de constantes que advertimos al inicio del presente análisis, auxiliados con lo planteado por Booth (op. cit.1986). Es decir, que las narraciones sugieren que puede pasarse “por encima de las fronteras y las aduanas”; en segundo lugar y/o en consecuencia, que un interés más cercano a lo literario no es presentar el anunciado instructivo para cruzar la frontera, sino apuntar o sugerir que las barreras están para cruzarse.

¿Por qué? Si recordamos, en la obra de Booth hay una invitación a leer críticamente las obras literarias. Más específicamente, a detectar la ironía de un texto. Y si el narrador - personaje de Crosthwaite sentencia que “todo tiene un límite”, nos orilla en consecuencia a preguntar lo contrario: ¿Nada tiene un límite?

¿Cómo de esta pequeña frase podemos abonar a nuestro cometido? Es un indicio más, consideramos, de que toda la obra en cuestión está sostenida sobre la ironía, pues si encontramos a un joven secuestrador y enamorado que formula sentencias que lindan en lo filosófico, no esperemos encontrar un discurso que apunte a buscar la verdad. Por el contrario, planteamos, en este caso no es descabellado entender que se trata de una invitación a contraponer la frase y advertir que, en alusión a la frontera, “nada tiene un límite”.

La narración continúa y regresamos al momento en que fue secuestrado el empresario japonés.

12. [...] Los obreros ya estaban en sus casas o en las cantinas. Las otras maquiladoras, las pocas que aún permanecían despiertas, no se metían en problemas. La oscuridad era nuestra (Crosthwaite, pág. 65).

Lo encontraron los secuestradores como al pez que mordió el anzuelo. Y es que, Lucas, líder de los secuestradores, trabajaba en su maquiladora y se prestó para un acto de homosexualidad con el empresario. Tras pasar al velador que se quedó dormido, los secuestradores encontraron a Lucas y al japonés besándose.

“16. El japonés, con toda calma, juntó su ropa y se vistió como si nada hubiera sucedido. Sólo volteó a ver si Lucas se levantaba tras él. Imbécil, ¿aún crees en el amor?” (Crosthwaite, pág. 65), se preguntó el narrador – personaje, quien piensa insistentemente en Mazzy, a quien imagina con alas que le permiten elevarse por encima del mundo.

La espera de Lucas, el líder de los secuestradores, mientras el plagiado parece estar muerto, habrá de terminar cuando ven la televisión. Y continúa Crosthwaite con la ironía.

21. Encontraron a un empleado muerto en una fábrica. Un empleado, dice la televisión, muerto y desnudo en la oficina del director de la empresa. Los judiciales están interrogando al velador.

Asalto. Crimen pasional. La ola de violencia (Crosthwaite, pág. 67).

Se trata de Lucas, quien murió cuando sus compañeros llegaron, se plantaron frente al empresario en el acto con su amigo y simularon un asalto. Uno de los secuestradores, Ismael, le pegó a Lucas con la cachaca de la pistola, suficiente para que muriera. Y ante tal noticia, el narrador – protagonista piensa en un mundo ideal.

25. En un mundo ideal, Mazzy y yo estaríamos juntos para siempre. En un mundo ideal, yo podría darle lo que ella pidiera: dinero, carros, lo que fuera. En un mundo ideal, no habría cabrones abusivos, nos dejarían vivir en paz, nos dejarían vivir (Crosthwaite, pág. 68).

La noticia desató una pelea entre el narrador – protagonista e Ismael. Al tiempo de la riña, escuchan un murmullo y se percatan del empresario japonés que ha despertado y les apunta con una pistola.

“29. Miro al japonés: tembloroso, iracundo, exigiendo. Debe estar imaginándose en este instante unas alas hermosas en la espalda de Lucas. ¿Lo miras volar, verdad que lo miras volar?”, (Crosthwaite, pág. 68) le pregunta el narrador – protagonista, quien no recibe respuesta.

5.1.7 Y le digo que no, y me dice que sí, o el Juan Diego tijuaneño:

En dicha narración, Crosthwaite hace un replanteamiento del mito guadalupano³⁶. Con uso del lenguaje popular juvenil, el escritor presenta a un personaje que asegura que una joven mujer, a la que vio casualmente, se apareció en su playera o tilma.

Como vimos líneas atrás, para Patricia Isabel Peláez (2005), en este cuento nos encontramos ante una abierta provocación a la religión católica mexicana, pues el escritor alude a uno de sus constituyentes de adoración más venerados.

Morrita, miro la ventana esperando que regreses, no regresas, día y noche y nada, no regresas, quisiera, como decirte, volverte a ver, pero no regresas y yo espero y espero, mira, el día que te vi, lindo día, te digo, lindo lindo, azul cielo, nubes pocas, yo caminaba entre gente, entre camiones [...] (Crosthwaite, pág. 73).

Tal es la forma de la séptima narración de *Instrucciones...*: en primera persona, escribe como si... habla como si pensara (o viceversa), un protagonista que por casualidad se encontró con una mujer joven y asegura que ella se apareció en su 'tilma'; su discurso es entrecortado, separado sólo por comas.

[...] mira, desde ese momento, tú, morrita, estás en mi tilma, mira, en la tilma, y es un milagro, porque tú me hablaste ese día, tú volteaste y dijiste ¿por qué me persigues?, y yo no sé qué decir, no sé si hablar de velocidad o de silencio o de semáforos (Crosthwaite, pág. 73).

El protagonista siguió a la 'morrita' y, tras perderla en una carrera, la encuentra en su tilma. Evita entonces, que sus amigos la vean. Y dobla su playera, pero después piensa en que debe compartir el milagro.

[...] cómo explicar a una morrita en esa tilma, no, te escondo al principio y no sé qué hacer con esa imagen, no sé, no sé qué hacer, es un milagro, sí, es un milagro y habría que decirle al obispo, sí sí (Crosthwaite, pág. 74).

El protagonista va entonces con la autoridad religiosa y encontramos aquí una de las características a resaltar en la narración: no hay distingo en los diálogos. Además, nos encontramos ante el relato conocido, por lo que él no explica las razones por las que acude con el

³⁶ En la tradición católica, el mito indica que, durante 1531, la Virgen de Guadalupe se apareció en el ayate de un indígena en un cerro de la Ciudad de México. El relato de las 4 apariciones, consta en un documento denominado *Nican Mopohua*.

obispo: se remite a decir que es un milagro. Así, el subtexto de la guadalupana se vuelve a conjuntar con una situación común: un joven al que le gusta una 'morrita' y eso, incluso el rechazo, se vuelve maravilloso. Es en esta parte donde encontramos el título de la obra.

[...] camino, hasta la iglesia, hasta el obispo que bien conozco y bien me conoce, le digo, mira, y le enseño la tilma y él dice qué te traes y yo le digo que es ella, es ella, ¿no la vez, obispo?, es una morrita mirándome mirándote, estás loco, me dice, no, le digo, sí, me dice, ese dibujo es tuyo, tú lo pintaste, y le digo que no, y me dice que sí (Crosthwaite, pág. 74).

Inicia una discusión, forcejeo y pelea con el Obispo. Y llegan policías que lo detienen. Apela entonces el protagonista, a la verdad. Sostiene que no es un invento, sino “la neta misma” (Crosthwaite, pág. 74). En la detención, los policías le quitan la playera y la rasgan, por lo que queda partida en dos. Se consuela él mismo: “(...) no merezco este milagro, cabrones”, (Crosthwaite, pág. 75).

En esta narración, ya vimos, no encontramos el tema de la frontera explícito, sino que pasa por el lenguaje. Por el uso del lenguaje. No hay distingo entre personas, no hay límites, sino que sus discursos están unidos, entreverados. ¿Uno junto al otro, sin división? Al menos así es como lo presenta Crosthwaite, por eso es que proponemos que la frontera es aludida en este caso no mediante un tema, sino por la forma en que se plantea el caso del Juan Diego tijuanense.

Si en la prosa la acción mínima está dividida con un punto y seguido, aquí no hay división. Ni un solo punto y seguido encontramos. Tampoco un punto final, ya que la narración termina en la indefinición marcada por tres comas (,,). No hay división entre los personajes y, en consecuencia, nos parece, tampoco hay frontera posible.

Al leer *Y me dice que sí, y le digo que no*, nos encontramos ante una zona o, más precisamente, linde: se sabe que el protagonista conjunta el discurso de los otros y lo va entreverando con el suyo.

5.1.8 La silla vacía, o la frontera como personaje, como representación y / o ilusión

Presentada como diálogos propios del discurso teatral o dramático, en esta narración de Crosthwaite la frontera irrumpe como personaje, más precisamente, como el personaje que actúa como frontera y asume un discurso en función de lo que representa.

En *La silla vacía* nos encontramos con diez escenas en las que dos personajes se encuentran en sesiones con el psicólogo. Se trata del principio y el fin, según veremos, pues el psicólogo aparece como AAA, y el paciente como ZZZ.

De inicio, la frontera se presenta con efe mayúscula, para después, cuando el paciente la representa y ocupa la silla vacía que ha dispuesto el psicólogo, pasar a ser FNT. Y es, entonces, literalmente, imaginaria, auto representada, personificada.

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.

AAA: ¿No puedes hablar de lo imaginario?

ZZZ: ... (Crosthwaite, pág. 80).

Y aunque la frontera en esta narración tiene designación en femenino y otros atributos, es indescriptible para el paciente ZZZ. Para él, es imposible hablar de la Frontera. Le resulta indescriptible, contrario a una mujer, de quien puede detallar y hablar de sus características físicas, accesorios y ropa.

En la segunda escena, sólo habla el paciente ZZZ. Y encontramos aquí a una frontera con tintes de intimidad, pues el personaje le habla como a un amigo de la infancia.

Yo era un niño solitario. Tú eras una Frontera solitaria (...). Eras una demarcación, pero deseabas ser como yo (Crosthwaite, pág. 82).

Se dirige a la Frontera como en señal de reproche por su inflexibilidad. Conocemos entonces, la frontera del paciente ZZZ, no como tal, sino mediante aproximaciones traídas a cuento por algunas características que le atribuye: inflexibilidad, restrictiva, envolvente.

Eras una Frontera inflexible y por más que te insistiera no lograba que me soltaras, no podía ir más allá del perímetro que marcabas a mí alrededor. Pensé que eras mi amiga, pero querías de mí algo más que amistad. Me restringías. No me permitiste amar a esa mujer, ni ninguna otra (Crosthwaite, pág. 82).

Para la escena tres de la narración, el paciente ZZZ es invitado a ocupar la silla vacía y actuar como si fuera la Frontera. Planteado está un problema de relevancia para este proyecto de tesis: si a las cosas hay que llamarlas por su nombre, ¿qué pasa con las ideas, como en este caso la Frontera?³⁷

“AAA: Llamarla ‘Frontera’ o ‘barrera’ lleva en sí un contexto específico; implica, desde la palabra misma, que es necesario franquearla. Ahora bien, si la llamaras de otra manera...

ZZZ: Una Frontera es una Frontera, es un límite, es un confín: no puedo llamarla Margarita o José Agustín. Tengo que llamar las ideas por su nombre, ¿no me dijiste eso alguna vez? (Crosthwaite, pág. 83).

La Frontera ya está representada en la escena de la narración. Y se queja. Dice que a ella nadie la escucha. Es planteado un “binomio perfecto” en el que la Frontera, como barrera, no tendría sentido sin el migrante orillado a cruzarla. En otras palabras, el migrante le da sentido a la Frontera.

FNT: No ha visto su participación.

AAA: ¿A qué te refieres con ‘participación’?

FNT: Me refiero a lo nuestro, nuestra relación, nuestra interdependencia. No hay frontera si no existe la necesidad de cruzar. Existen los cercos para mantener afuera lo que no se desea adentro, cierto; pero esas barreras no tendrían razón de ser, un sentido, si alguien no intentara cruzarlas. O sea, el límite prevalece porque hay quien desea traspasarlo. Toda Frontera existe sólo en la imaginación del que desea franquearla. Es un invento del que vive enfrentándose a ella. Un binomio perfecto (Crosthwaite, pág. 86).

³⁷ El cuento analizado nos remite asimismo a una discusión sobre identidad y diferencia. En tal sentido, la frontera implica identidad (sin pretender invadir terrenos de la Psicología), lo mismo que un nombre. Pensemos sino: el nombre también es una frontera: es lo que identifica a un objeto y / o a un sujeto, en distinción de los demás objetos y sujetos.

Deviene luego una discusión respecto a la naturaleza de la Frontera. El psicólogo y el paciente que representa a la Frontera, discuten sobre la existencia física o imaginaria de los límites.

AAA: Los límites no siempre están en la imaginación. Algunos son bastante palpables y se establecen por distintas razones.

FNT: Es tu punto de vista, no voy a discutir.

AAA: Percibo que tratas de decir que todas las Fronteras están en la cabeza, producto de uno mismo.

FNT: Sí.

AAA: Eso es cierto en algunos casos; en otros, las Fronteras son reales (Crosthwaite, pág. 87).

Planteada esta discusión, respecto a la existencia real o imaginaria, por no decir ficticia de la Frontera, en la narración 'La silla vacía' encontramos un enfrentamiento. El paciente ZZZ deja cambia de silla: desocupa la silla que antes era vacía y pasa de ser Frontera a paciente. Regresa y la Frontera reclama su oportunidad en el discurso.

Para la sexta parte de la narración, la Frontera ya no sólo es real, sino asfixiante, envolvente, según reclama el paciente ZZZ. A los planteados en el inicio de la narración, le endilgan otros adjetivos más: inaprensible y expansible.

ZZZ: He tratado de alcanzarla. He querido tenerla. Nada es posible con ella. Se va, se aleja, cambia su forma. Se mueve cuando menos lo espero. Se modifica.

AAA: ¿Cómo es que hace eso tu Frontera?

ZZZ: No sé, se mueve. No puedo traspasarla si está en constante movimiento. No puedo trascenderla si está en constante crecimiento: se expande (Crosthwaite, pág. 90).

En la siguiente escena de la narración, la Frontera se aparece como una prisión inviolable, que pretende tener cautivo al paciente ZZZ. El paciente acepta incluso, que su Frontera es un límite y no hay forma de traspasarlo.

Luego, en la parte ocho de la narración, viene el discurso ininterrumpido de la Frontera como personaje. Y defiende ahí los límites como un mal necesario. La frontera sigue en discusión.

FNT: Me pedías que estuviera a tu lado, que te protegiera. Mis límites fueron los primeros y fueron límites amorosos ¿Por qué crees que eras un niño tan bueno, que tu mamá no te regañaba? Acuérdate. Piensa en lo rápido que aprendías. ¿Cómo crees que se aprende? Con límites. El aprendizaje sin dolor surge de mí (Crosthwaite, pág. 92).

La parte nueve de la narración *La silla vacía*, deja ver que la Frontera marca irremediabilmente a los hombres, los confronta con los límites, pues el hombre tiene deseo de cruzarlos.

ZZZ: (...) No se conforma con ser Frontera, no se limita a limitarme, quiere ser parte de mí, quiere que me convierta en ella.

(...)

AAA: Está bien. Continuamos la siguiente semana. No olvides que la confrontación es una parte esencial del proceso. ¿No quieres cruzar esa frontera? ¿No quieres cruzar toda las Fronteras que te encuentres (Crosthwaite, pág. 93).

La Frontera ya ha sido calificada y descalificada; nos plantean la discusión respecto a la naturaleza de su existencia, respecto a sus alcances y, para el final, en la décima parte de la narración, el personaje Frontera quiere revelar un secreto a la silla vacía que queda.

FNT: Es un secreto muy guardado.

AAA: Bien. Pero ya sabes: no me lo digas a mí.

FNT: ¿La silla vacía?

AAA: Exacto. Imagínalo ahí. Dile lo que quieras. No habrá más interrupciones.

FNT: La silla vacía.

AAA: Eso es, la silla vacía (Crosthwaite, pág. 94).

La frontera es en *La silla vacía*, algo que está para cruzarse, como vimos. Pero la cruza alguien con esa intención: atravesar, violar. Y en el acto de cruzar, leímos, se le da sentido al límite. Al

mismo tiempo, es posible reafirmarse o rechazarse. ¿Qué pasará, entonces, cuando la frontera es real? ¿Qué pasa cuando el límite no sólo está marcado, sino impuesto con una barda?

Además, en este texto se le da una especie de realidad a eso que se sabe imaginario, la frontera. Es como asentarla en una imagen concreta: la del psicoanalista y el psicoanalizado y viceversa.

5.1.9 *Diez minutos de futuro, o la pedantería de la frontera:*

En esta última narración, Crosthwaite nos presenta a un personaje introvertido y con insomnio, que aparentemente tiene una novia y amante. Todas las madrugadas, a las 03:00 horas, para ser exactos, el protagonista despierta y piensa en una mujer de la cual está enamorado. Piensa en ella, puesto que faltan siempre, más de dos horas para ir al trabajo.

Es, pensamos, el cuento en que, como veremos, más se apela al lector implícito. Es la narración en donde el sentido habrá de ser creado, más que decodificado.

El perfil del personaje se completa en la tercera página, cuando sabemos que va con su mamá rumbo al otro lado. Leemos entonces que fue un niño adoptado y le pregunta de su origen a la madre que le crió.

Me explicó que mi madre había trabajado para ella, limpiando y planchando. Tendría unos veintidós años. Llegó embarazada y no sabía quién era el padre de su niño, más bien no quería decir su nombre (Crosthwaite, pág. 99).

El personaje protagonista y su madre adoptiva, llegan a la aduana y deben participar en el rito que significa cruzar la frontera. Se topan con los oficiales de migración y el protagonista piensa: “Le hubiera gustado impedirnos el paso, pero no tuvo una razón válida” (Crosthwaite, pág. 100).

En sus noches de insomnio, el protagonista plantea su credo: está obsesionado por una mujer, más precisamente, con la descripción de una mujer, con un acto creativo. “La verdad: no me interesa nada, sólo quiero hablar de ti, sólo busco en el mundo a una persona que merezca el

honor de escucharme describir tus piernas y tus hombros”, piensa el personaje (Crosthwaite, pág. 101).

Hay en esta narración, apelaciones a la imaginación, a la creación, que lindan en lo meta literario, así como al hecho de crear el sentido por parte del lector.

Tengo una fantasía que no es muy complicada: caminamos juntos por una playa, juntos. El mar alcanza nuestros pies, luego se retira. Las olas acercándose/alejándose sobre la arena. Miramos durante un rato, en silencio, hasta cansarnos. Luego regresamos a nuestra casa. Somos felices, sin preocupaciones (Crosthwaite, pág. 103).

Como vemos, cuando la imaginación y fantasía se expresan directa o indirectamente, hacen referencia a la naturaleza, no al mundo, sino a la tierra³⁸. Es así, que el mar es una referencia constante en la obra. El mar es relevante, vemos, no solo como representación de la inmensidad, de lo que parece no tener límites, sino también por sus fronteras: sus lindes con la tierra y con el cielo. E invita la narración *Diez minutos de futuro*, como el resto de las narraciones de *Instrucciones...*, a completar lo imaginario.

Quizás te parezca muy rudimentaria, poco materialista, poco divertida. A ti te gustaría bailar, dime: ¿te gustaría agregar música a mi fantasía? (Crosthwaite, pág. 103).

Tal apelación a la fantasía, es repetida por el protagonista en alusión a la supuesta amante, no sin cierta ironía. “Mira, en la playa de mi fantasía no existe mi trabajo ni tu marido. ¿Quieres que le agregue música?”, (Crosthwaite, pág. 104).

La ironía es continúa en la narración de Crosthwaite. En otra parte del texto, el protagonista se presenta frente a la supuesta amante. Es convencional, dice de sí mismo. Y describe cómo y qué es lo que hace cuando se despierta, como siempre, a las 03:00 de madrugada.

Mil doscientos sesenta y cuatro pinches corderos, corriendo, saltando cercos, conversando entre ellos. Como ninguno me ayuda a dormir, enciendo la televisión. Gente sonriente diciendo

³⁸ Para el caso, Prada (1999) distingue entre mundo y planeta o tierra, donde el primero es un constructo socio-cultural y, los términos planeta y tierra, nos remiten a lo natural, lo que todavía no ha pasado por la mano del hombre.

tonterías. Cambio de canal. Gente sonriente haciendo ejercicios aeróbicos. ¿Cómo es posible que la gente sonría antes de las cinco de la mañana? (Crosthwaite, pág. 108).

Y se imagina el protagonista, como un genio de botella, pero de una botella que es su mundo cotidiano. Está contenido ahí, declara, pero la mujer a la que idolatra no le marca por teléfono para salir de la botella.

Pero uno tiene que vivir, ¿no es así? Y tú no me llamas, ni cumples mis deseos. No eres Mi Bella Genio, que sale de una botella nomás frotándola. Más bien yo soy el que vive en una botella, el que logra escapar cuando tú marcas el teléfono. Mi pequeño mundo, desde mi casa hasta el trabajo, es la botella que me contiene (Crosthwaite, pág. 111).

Otro de los motivos de reflexión para el protagonista de esta narración, es su origen incierto. Y lo ve con ironía, como todo en el libro, pues dice que, quizás, la única ventaja de no saber quién es su madre, es que cualquier mujer puede ser su hermana, su prima o su tía. Juega, en consecuencia, con ideas del tipo, y parodia los argumentos de las telenovelas.

No debemos descartar la tesis que plantearía una telenovela: (1) nos enamoramos, (2) somos felices, (3) alguien nos dice que somos hermanos y, sin investigar más, (4) nos separamos envueltos en profundas penas, (5) sufrimos durante doscientos capítulos, en el último (6) nos enteramos que todo fue una falacia perpetuada por la ponzoñosa mujer que siempre nos tuvo envidia. El *rating* sería descomunal al final de la telenovela, cuando tú y yo (7) nos damos un beso (Crosthwaite, pág. 112).

Ante la incertidumbre, recurre nuevamente a la imaginación, a la fantasía, dice el protagonista, quien plantea el encuentro con su verdadera madre, a quien irónicamente la pregunta si “de pura casualidad” no dio en adopción a un hijo. Ese hijo, le responde antes de que la mujer hable, no ha podido resolver su vida.

El protagonista se encuentra en una habitación con la amante. En esta parte, aparece el pretexto que da nombre a la narración. La mujer le pregunta si puede adivinar el futuro, leer los asientos del café, las líneas de las manos y demás artes adivinatorias. Él responde que no.

- Deberías mejorar tu brujería, sería provechoso

- Para qué. ¿Crees que existe un futuro más allá de los diez minutos? (Crosthwaite, pág. 116).

El protagonista es despedido de su trabajo por leer correos electrónicos del director de la empresa estadounidense en la que trabaja. El director es homosexual y lo compromete, pues tiene familia: esposa e hijos. E imagina el diálogo del despido. Lo hace, como veremos, con ironía, como en toda la narración y las otras narraciones de *Instrucciones...*

Mi despido es inminente, acusado de alta traición.
Hoguera, cadalso o silla eléctrica, usted escoja- me dice el verdugo
¿No hay una opción con un *happy ending*– pregunto un poco avergonzado
Prometo que en lo sucesivo me comportaré como un auténtico valiente. Y para comenzar arrojé mi corbata en el cesto de la basura” (Crosthwaite, pág. 120).

Y si dijimos que en *Instrucciones...* se advierte una sugerencia, el que puede pasarse por encima de las fronteras y las aduanas y, en consecuencia, que el interés de la obra dista de presentar un tríptico para cruzar la frontera y se acerca más a una insinuación, el que las barreras están para cruzarse, una de las formas que utiliza Crosthwaite para dar cuenta de ello es la música.

En *Diez minutos de futuro*, la música del auto estéreo es una constante mientras el protagonista y su madre van a cruzar la frontera. La música les sirve para mitigar la hora y media de fila, dice el protagonista de la narración.

“Debería haber instrucciones para volver todo esto menos incómodo”, (Crosthwaite, pág. 122), propone ya en la parte final de la narración. Luego, la música es presentada como un elemento ingobernable.

La música fluye a través de la extensa fila. Imposible detenerla, cruza la frontera primero que nosotros, su caudal es ingobernable (Crosthwaite, pág. 123).

Luego, una distinción de interés mientras el protagonista va en un “viejo volkswagen”, cerca de la línea divisoria entre dos países. Aquí se deja ver que las fronteras, como vimos con Prada (1999), son un constructo socio - histórico, frente al espacio continuo, sin distingo en la naturaleza.

Las fronteras deberían detenerse frente al mar, quitarse el sombrero, respetar los confines que marca la naturaleza. Sin embargo, esta línea no permanece ahí, se atreve a rebasar las olas y entrar en el océano con esa pedantería propia de las fronteras (Crosthwaite, pág. 124).

De ahí el subtítulo para el análisis de esta narración (*‘Diez minutos de futuro, o la pedantería de la frontera’*), pues el protagonista termina sobre una banca, frente a un paseo costero, con una libreta en mano para escribir, mientras hace tal distinción entre la frontera y la naturaleza.

5.1.10 El mundo, la fila y el tedio contra la tierra, los zapatistas en la playa y la fiesta:

Si los nueve relatos de Crosthwaite son una ficcionalización irónica, además y para colmo, en el libro son la parte del medio. Son el cuerpo que se encuentra entre dos. Y es que, *Instrucciones...* inicia con una serie de *Recomendaciones*, las cuales son sucedidas por los relatos y, del otro lado, al final de la obra, encontramos un texto denominado *Zapatistas en la playa*, en el cual se nos presentan escenas aparentemente inconexas, pero que se relacionan al final con la presencia de cuatro integrantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la división México – Estados Unidos.

En las irónicas recomendaciones, como planeamos en el subtítulo, además de ser ejemplos de la ficcionalización que se hace de la frontera en este libro, bosquejan un escenario de tedio.

Atravesar una línea divisoria requiere de un esfuerzo intelectual, un conocimiento de que las naciones tienen puertas que se abren y se cierran; una idea fija de que un país, cualquiera que éste sea, se guarda el derecho de admisión a sus jardines y podría echarlos a la primera provocación (Crosthwaite, pág. 9).

La ironía que se maneja es continua en estas *Recomendaciones* no numeradas. De hecho, la inicial aconseja que “se requiere que portes un documento que acredite tu nacionalidad y tus intenciones” (Crosthwaite, pág. 9).

La segunda recomendación advierte al lector que “está prohibido para el extranjero, y te lo señalarán con sus grandes dedos, recibir dinero a cambio de trabajo o trabajar a cambio de lo que sea” (Crosthwaite, pág. 10).

El libro de Crosthwaite incluye siete consejos. Ahí aparecen diferentes tipos de frontera. Nos parece pertinente reforzar la consideración de la frontera lingüística. En el último reparo, se indica que,

[...] al enfrentarse a uno de esos guardianes (los elementos de la patrulla fronteriza), debes llevar el pasaporte en la mano y la mente en blanco. Lo más apropiado es estar convencido de que ellos son seres omnipotentes, deidades, césares caprichosos capaces de arrojarte de su imperio. Lo mejor es entregarte a sus designios, por más absurdos que éstos parezcan (Crosthwaite, pág. 11).

Un diálogo típico, continúa la narración, podría ser así:

-¿Qué trae de México?
-Nada.
-¿Qué trae de México?
-Nada.
-Tiene que contestar 'sí' o 'no'. ¿Qué trae de México?
-No.
-Está bien. Puede pasar (Crosthwaite, pág. 11).

Luego, vienen los nueve relatos de Crosthwaite. Son el intersticio. Como vimos, en algunas de estas narraciones, mientras los protagonistas viven una situación límite, que pone en riesgo su vida, piensan en el mar o algún elemento de la naturaleza que pueda tener la connotación de la inexistencia de límites. Así concluye *Instrucciones...*, con unas escenas numeradas, en las que la naturaleza se impone a las divisiones impuestas por el hombre.

La playa se ubica donde se unen dos países y el océano más grande del mundo. Un muro de metal, divisorio, acaba o comienza su peregrinación cien metros adentro. A partir de ahí, el muro se extiende hacia el oriente, donde termina por convertirse en un gran río: comunión del hombre con la naturaleza. Muro y río taján al continente en dos partes (Crosthwaite, pág. 127).

Este lugar, se precisa en esta parte final de la obra, es la esquina noroeste de Latinoamérica: ahí quedan unidos México, Estados Unidos y el mar.

Así es la esquina noreste de Latinoamérica:
un muro de metal
un faro
un obelisco
una plaza de toros
unos excusados (Crosthwaite, pág. 128).

En este sitio, se agrega en *Zapatistas en la playa*, incluso los excusados nos recuerdan que la barrera es violable, que deja intersticios por donde pueden pasar algunos objetos.

Amarga y menospreciada, más que un símbolo, la mojonera es un recordatorio. Al acercarse a ella, el poderoso muro se convierte en un simple cerco. Un cerco por donde uno puede meter los dedos y sentir que ellos, al menos, tienen la posibilidad de traspasar los confines que marca la línea fronteriza.

Como el cerco flanquea a la mojonera por ambos lados, existen pequeños intersticios a su alrededor por donde alguien podría pasar un objeto plano si quisiera. Este libro, por ejemplo”, (Crosthwaite, pág. 128).

La ironía continúa. Es, como hemos planteado desde las primeras líneas del presente proyecto, la base de toda la obra. *Instrucciones...* pide leerse como una ficcionalización irónica de la frontera. En tal sentido, Crosthwaite relata pues, tres anécdotas. A decir: una boda en los límites de México y Estados Unidos; la muerte de una ballena y la aparición de un muerto en la playa.

Protagonistas de la boda referida, el novio estadounidense y la novia mexicana. Cada quien permaneció en su territorio.

Aunque era un acto simbólico, algunas personas se preocuparon de que un momento tan trascendente en la vida de una pareja estuviera señalado desde un principio por la marginación de dos países: ‘De por sí los matrimonios construyen sus propias divisiones’, dijeron (Crosthwaite, pág. 129).

El segundo remate: la ballena que escogió morir en México...

En una ocasión amaneció muerta una ballena, en la playa, junto al muro metálico. La ballena decidió morir en México. Pudo haberlo hecho en Estados Unidos, pero del lado mexicano había niños que jugaban sobre la arena, familias que se bañaban, ambiente de fiesta; mientras que del otro lado sólo había soledad, gaviotas y un letrero que advertía que el mar en este punto estaba contaminado, por lo que nadie debería meterse ahí (Crosthwaite, pág. 129).

En ese mismo lugar, continúa el relato de Crosthwaite, apareció un grupo de Zapatistas. Todo coincidió, irónicamente, en esta playa.

Era muy extraño ver a zapatistas en ese lugar: sus pasamontañas, sus paliacates rojos. Sus pies descalzos sobre la arena. Se pararon, sin saberlo, en el mismo lugar donde

había sido la boda
había muerto la ballena
se había ahogado un hombre.

Alrededor había niños que jugaban, familias que se bañaban, ambiente de fiesta en la playa (Crosthwaite, pág. 130).

Como ya expusimos, frente a las situaciones de aparente sin razón, los protagonistas de *Instrucciones...* apelan a la naturaleza sin límites, al mar. En esta playa donde hay acontecimientos tan diversos como significativos, la narración apela también al mar.

6 A manera de conclusiones: modelizando una frontera posible:

Tras el análisis de los nueve relatos incluidos en *Instrucciones...*, donde describimos cómo hay un desvanecimiento de la frontera real o conocida y la invitación a ser reconstruida (según vimos en el apartado del marco teórico: ‘Un instructivo en 9 relatos’, apoyados en la *Retórica de la ironía* de Wayne Booth (1986), buscaremos ahora sacar a la luz o mostrar ese proceso que propusimos como ficcionalización irónica de la frontera.

Ya vimos por qué hablar de ‘ficcionalización irónica’ y no de algo en apariencia más simple, de un proceso mediante el cual la frontera de Crosthwaite es ficcionalizada. Porque el rasgo o sesgo que proponemos también como distintivo de *Instrucciones...*, ha de ser el que le aporta la ironía, entendida como ese juego con la doble significación de un texto.

Ficcionalización irónica, dado que el mismo Crosthwaite³⁹ asume una postura poco seria o solemne, por no decir que bromea con lo que escribe y de lo que escribe. Su tono en la plática frente a frente, como en la plática lector – libro / autor, es más alegre o dada a la risa que a la solemnidad.

En ese proceso, en la lectura irónica de la obra, ¿cómo podemos mostrar que existe una ficcionalización o una re-modelización de la frontera? ¿Será necesario ir tras las huellas premeditadas que deja el autor en el proceso de creación?

³⁹ Invitado por estudiantes de la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro (U.A.Q.), el 24 de mayo de 2010 Luis Humberto Crosthwaite ofreció una charla en el auditorio de la citada escuela. Transcribimos aquí una parte en la que habla sobre su forma de escribir, en fragmentos. Pensamos que ahí está contenida su postura ante la literatura y el rasgo humorístico:

Pregunta: ¿Cómo entender esta escritura fragmentaria, esos pequeños fragmentos como en *Idos de la mente*, que al final forman una novela, pues muchos han tomado eso como pretexto para hacer clasificaciones y decir que eres un escritor posmoderno?

Respuesta: “Lo que pasa es que son fragmentos chiquitos porque yo pienso chiquito. Mi forma de pensar es como muy interrumpida, las ideas vienen, vienen y se ponen unas encima de otras, porque hay gente que piensa bien bonito, muy en orden y entonces son buenos para jugar ajedrez y cosas así, porque entra un hilo de pensamiento, una corriente muy rica; sin embargo, mi pensamiento es muy maleducado, constantemente se está interrumpiendo, son voces que me llegan de distintas maneras. Entonces, yo muy afanosamente digo ‘voy a ser como (Gabriel) García Márquez y me voy a poner a escribir 40 cuartillas al día; y voy a empezar con la uno, pero a la mitad se me va la onda’. Entonces empiezo a leer lo que estaba escribiendo y digo ‘¡ah caray!, pues esto realmente no me interesa, voy a empezar a escribir otra cosa’. Esa para mí es la única manera de escribir novelas”.

¿Qué componentes de la frontera se están ficcionalizando en cada uno de los relatos? Ya los hemos señalado, mas ahora mostraremos las constantes que observamos en *Instrucciones...* y nos permiten observar y enfatizar en ese proceso que propone el autor. En ese proceso fictivo, pensamos, Crosthwaite ha dejado marcas o huellas⁴⁰ que podemos rastrear.

A decir: el lenguaje que permite borrar límites (espaciales, temporales, entre personas...), la estructura o armado del libro de relatos aquí estudiado (*Instrucciones...*), el rasgo metaliterario (entendido como lo propusimos arriba, como la discusión de la literatura dentro de la literatura misma) y, por último, la forma en que Luis Humberto Crosthwaite borra o desvanece, o nos propone borrar la frontera entre géneros literarios.

Así planteado, las otras marcas o indicadores que proponemos para mostrar el tan mencionado proceso de ficcionalización irónica de la frontera son: el cruce y desvanecimiento de la frontera, con la presentación de las reglas para el cruce de una frontera fictiva entre dos países, planteadas como un absurdo; así como el planteamiento de la imaginación como una salida de emergencia de cara a la frontera que parece aprisionar, angustiar a los personajes.

Una aclaración previa nos parece importante hacer: esos rasgos que proponemos para la lectura de *Instrucciones...*, no se encuentran de manera aislada en la obra, sino que permean a lo largo de todas y cada una de las páginas. Es decir, en un cuento podemos encontrar dos o más de esas pistas. Aunque resulte difícil y cuestionable la lectura de la obra por partes, a la manera como un cuerpo es diseccionado, nos parece que este proceso, esta fase, puede clarificar la ficcionalización irónica de la frontera propuesta.

⁴⁰ En un primer momento nos parecía que los componentes o marcas de la tan mencionada ‘ficcionalización irónica’ eran o podían ser muchas; sin embargo, (tras algunas reflexiones, lecturas y relecturas de lo aquí escrito, así como algunas discusiones con personas que han colaborado en el presente proyecto), agrupamos los indicadores del proceso mencionado y que tienen que ver o están relacionados con el lenguaje, más precisamente con la forma como el autor usa el lenguaje.

Veremos pues, primero los indicadores relacionados con el cruce y desvanecimiento de la frontera, luego el uso de la imaginación como un *locus amenus*⁴¹ para los personajes y, terminaremos con los indicadores que tienen que ver con el manejo del lenguaje.

6.1 El cruce de frontera y su desvanecimiento: Las reglas para el tránsito como un absurdo

En los relatos de Crosthwaite, el acto de cruzar la frontera es, al mismo tiempo, un acto cotidiano y absurdo. La vida es un transitar... con, sin o a pesar de las fronteras, parece proponernos la lectura de la obra. Y en ese vivir de paso, los límites han de estar a discusión. Los límites, en lo abstracto y en lo concreto.

Tal cruce y desvanecimiento de la frontera, veremos, se convierte en una de las marcas del proceso de ficcionalización irónica que está detrás de *Instrucciones...*, pues los relatos han de hacer énfasis en el cruce de la frontera fictiva como un absurdo.

¿Cuál es el fin de tal cruce, desvanecimiento y aparición como absurdo de tal acto? Tras asentar nuestra forma de concebir el término límite, plantearemos que los relatos van encaminados a subvertir la idea de frontera que tenemos. ¿Cómo? Nos parece que a través del desvanecimiento del tiempo y espacio al cruzar la frontera real a la que se enfrentan los personajes de *Instrucciones...*

Y es que, según revisamos en la parte del enfoque del presente proyecto, el asunto de los límites también se convierte en uno o varios problemas. ¿Los límites de qué? ¿Para quién? ¿Quién los instaura y por qué? Esta discusión, como vimos al bosquejar el enfoque del presente proyecto, ha sido abordada en estudios culturales, donde los contextos socio – políticos y económicos son importantes, donde hay una lucha por la significación de los territorios, las identidades, los estilos, etcétera (Grüner, 2002).

⁴¹ Se trata de un tópico literario, de una expresión latina que puede traducirse como ‘lugar ideal’, ‘lugar placentero’, o ‘lugar ameno’. Un estudio sobre dicho tópico, habría de ocupar otro proyecto de tesis, pues aparece desde la literatura griega clásica y, como vemos con Crosthwaite, hasta nuestros días.

Más precisamente para el tema que aquí discutimos, al hablar de un límite o de límites se juega la significación de la frontera como una división o como un espacio entre dos, un espacio cuya característica principal es que no tiene límites bien definidos. Una división del planeta, se deja ver en los relatos, que ni siquiera debería existir.

En *Instrucciones...*, la frontera es de naturaleza simbólica, por lo que el significante habrá de tener un par de significados. En otras palabras, la frontera que aparece una y otra vez en las narraciones de Crosthwaite, se configura como una división, pero a la vez como un espacio absurdo si lo consideramos desde el punto de vista geopolítico.

Y vimos pues, cómo ese cruce y desvanecimiento del espacio y tiempo de la frontera, está encaminado a subvertir la idea misma de la frontera como una separación, como un 'punto y aparte'.

La frontera en apariencia existe, es real. Y es a partir de ella que se debe mostrar el 'como si', el mundo de la ficción: "Tomemos a la frontera como si fuera real", y eso sólo la vuelve ficcional. "¿Qué pasaría si tuviera que cruzar la frontera? ¿Qué pasaría si la frontera me separara de mi mundo ideal?, etcétera". Lo que proponemos aquí es una certeza frente a esa (s) pregunta (s): la irónica.

Revelador nos parece aquí, recordar una de las ideas con las cuales concluye Booth (1986) su obra sobre la ironía: se trata no solamente de una figura retórica, sino de una forma de conocer.

Así, los relatos cambian de función, ya que no nos dan hechos sino posibles hechos y se vuelven la respuesta a las preguntas: ¿Qué pasaría si me tuviera que formar para cruzar la frontera? ¿Qué pasaría si quisiera y consiguiera nacionalizarme gringo?

El primero de los relatos, *La fila*, como explicamos atrás en el análisis de cada uno de los cuentos, muestra ese proceso de ficcionalización irónica en el cual se desvanecen el tiempo y espacio al cruzar la frontera real. Ese cruce, como vimos, resulta un acto normal, cotidiano,

aburrido pero también angustiante para algunas de las personas que están a bordo de sus automóviles en espera de cruzar y entrar a Estados Unidos. Tan es así, que uno de los protagonistas (un joven y su mamá adoptiva), prefiere escuchar música y cuestionar a la madre, respecto a su origen.

Al revisar el relato, igual nos encontramos con una sugerencia: si no hay frontera, tampoco hay distinción entre ida y vuelta. Todo es un transitar, según leemos en *Instrucciones...* Esto habrá de repetirse a lo largo del libro. Por eso lo consideramos como una marca de la ficcionalización irónica en el libro. Al menos así es en el segundo de los relatos de la obra, El largo camino a la ciudadanía, donde alguien describe cómo los inmigrantes, cuyas vidas se han marcado por el nomadismo, ya instalados en Estados Unidos pretenden siempre conseguir la ciudadanía para asentarse ahí. ¿Cómo entender entonces, el intento por quedarse ‘allá’, por establecerse, cuando su vida, la vida para los migrantes, ha sido un ir y venir durante generaciones?

De igual forma, en *Muerte y esperanza en la frontera norte* se enfatiza en ese espacio como una barrera que, ante la muerte de un grupo de migrantes parece no tener razón de ser, como no sea para los medios de comunicación, específicamente para los periódicos y sus noticias, que son las que dan cuerpo a la narración. Aquí volvemos a ver, cómo el tiempo y el espacio de la frontera se convierten en el absurdo, pues los migrantes fueron abandonados en el desierto. La historia se ha repetido, leemos, ya que los migrantes viven las mismas situaciones en un contexto que no cambia y del que se habla mediante un texto que simula noticias de periódicos o medios de comunicación.

La sexta narración de Crosthwaite, titulada *Todos los ángeles extraviados*, nos plantea más precisamente el problema de los límites. En ésta, el autor nos relata el secuestro de un empresario japonés, planeado y ejecutado por cinco personas.

El problema de los límites se establece porque el narrador – personaje, en una parte del relato reflexiona y dice que “todo tiene un límite”, una expresión que nos lleva a pensar lo contrario; es decir, que nada tiene un límite, o que no deberían existir límites.

Ese planteamiento del significado contrario, es una de las recomendaciones que formula Booth (1986) como parte del proceso para reconstruir la ironía en la literatura: rechazar el significado literal de las obras. En tal sentido, para decir que hay ironía en la obra de Crosthwaite aquí analizada, podemos examinarla desde el título mismo: *Instrucciones para cruzar la frontera*. Y el primer paso propuesto irónicamente por Booth, es rechazar el significado literal, de tal forma que deberíamos proponer como “innecesario un instructivo para cruzar la frontera, menos aún la frontera México – Estados Unidos”.

De regreso a la sexta narración de *Instrucciones...*, tenemos que decir que el narrador y personaje de la historia de Crosthwaite, es un joven que se involucró en el secuestro para estar cerca de una mujer a la cual pretendía. Inmerso en el secuestro, durante los momentos de tensión y peligro, es que el enamorado piensa en los límites y raya en lo filosófico.

Ese planteamiento sobre los límites, luego habrá de aludir a la frontera, pues para el final de la narración, cuando el narrador – personaje se ve amenazado por el secuestrado empresario japonés, quien le apunta con una pistola, piensa en un mundo ideal. Y lo califica: sería un mundo en que tendría como pareja a Mazzy (la joven de la cual dice estar enamorado) y les dejarían vivir en paz, les dejarían vivir.

Como hemos tratado de argumentar, en las narraciones que integran *Instrucciones...* hay una constante: la frontera como un límite o separación, ha de significar aquí un absurdo. En la obra, el tiempo y espacio que viven los personajes habrá de ser trastocado para modelar una frontera distinta: cuando la frontera es una línea de división, nos encontramos ante algo sin razón.

Esto nos obliga a los lectores a pensar en lo contrario: la frontera como un espacio de encuentros y desencuentros, pero habitable. Es en ese impreciso ‘pensar’, donde planteamos que está insinuada la ficcionalización irónica de la frontera: no es algo que encontremos en el libro, a la manera que lo bosquejamos con ayuda de la *Retórica de la ironía* de Booth (1989), más bien se trata de una marca del proceso mediante el cual Crosthwaite ha de modelar la frontera, su frontera. Son las huellas de su proceso fictivo, nos parece, distinguido por el rasgo o tratamiento

irónico. Son los rastros que nos deja, para conocer cómo fue su proceso y apuntar a una interpretación adecuada o pertinente.

6.2 La imaginación se impone: una salida de emergencia frente a la frontera que aprisiona a los personajes.

Ya vimos cómo en el libro de Crosthwaite los límites han de permanecer, con la finalidad de develar una antífrasis de manera burlona, juguetona. Lo humorístico de preguntarnos qué pasaría si me tuviera que formar para cruzar la frontera, por ejemplo, es que sí lo tengo que hacer, que eso sí pasa (tanto en la ficción de Crosthwaite como en el mundo real), aunque suena bastante imaginario y de eso nos podemos burlar. De eso, nos proponen las *Instrucciones...* podemos hacer algo risible.

Si recapitulamos, en las *Instrucciones...* de Crosthwaite los límites aparecen para presentar una nueva frontera. En éste segundo componente o marca de la ficcionalización irónica de la frontera, nos concentramos ahora en el uso de la imaginación como el *locus amenus* de los personajes, que así pueden evadir una situación en la que sufren angustia o miedo por su vida, por perderla o por vivirla monótonamente.

Frente a la realidad absurda contra la que se topan los personajes de *Instrucciones...*, una salida de emergencia encuentran: la imaginación. Así pueden obviar una fila en la que están atascados, para pensar en el mar y sus olas, como vimos en *La fila*; o pueden evadir la amenaza de muerte como en *El hombre muerto pide disculpas*, cuando un escritor platica sobre literatura con un sicario que pretende matarlo y, con el arma de fuego enfrente, se concentra en observar el mar y el ondear de sus olas.

La imaginación en el replanteamiento de un mito religioso como el de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, también es abordado en la séptima narración de *Instrucciones...*, denominada *Y le digo que no, y me dice que sí*. Para el caso, la imaginación del niño es importante, pues aparece como un niño de la calle que, ante su precaria situación, defiende la

ilusión de una joven y atractiva mujer, de la misma forma en que, para la tradición católica en México, apareció la Virgen de Guadalupe.

Decimos que la imaginación, porque en esta pieza nos encontramos con un personaje, que asegura frente a autoridades religiosas la aparición de una joven mujer en su playera. En primera persona, como si fuera un soliloquio, esta narración presenta a un personaje que, frente a su realidad inmediata, la calle, opta por la imaginación o el ensueño a pesar de que le traten como a un demente. Para él, la imagen de la joven y atractiva mujer, apareció en su playera.

Para los personajes de Crosthwaite, la imaginación es el recurso que les permite obviar la frontera como división. Esto vamos a encontrar en la novena pieza de *Instrucciones...: Diez minutos de futuro*, donde aparece un personaje introvertido y que sufre con insomnio.

El protagonista va en un carro con su mamá adoptiva y pretenden cruzar la frontera. El perfil del personaje, se completa con la novia o amante que aparente o imaginariamente tiene.

En esta narración, encontramos la imaginación o apelaciones a la imaginación y al papel del lector como creador del sentido. Y es que, frente a la revelación de que su verdadera madre trabajaba como sirvienta de su actual mamá adoptiva, el protagonista confía sus fantasías: caminar por una playa junto a su novia o amante. La revelación dejaría perplejo a cualquiera, pero en el caso del protagonista de *Diez minutos de futuro*, éste prefiere imaginarse junto a la novia en la playa.

En las narraciones de Crosthwaite, cuando los personajes apelan a la imaginación y la fantasía, se refieren o piensan en la naturaleza, específicamente al mar y destacan su inmensidad. De nueva cuenta sucede en *Diez minutos de futuro*, donde el protagonista y su madre adoptiva cruzan la frontera. Justo en ese momento, el protagonista reflexiona: los oficiales hubieran querido impedirnos el paso, pero no tuvieron razón para hacerlo. Ellos gozaron de un paso libre ante la frontera, que nuevamente se desvanece.

Otro *locus amenus* en las piezas de *Instrucciones...*, ha de ser la literatura o escritura, la creación, para ser más precisos. Y es que, tanto escritores profesionales como escritores de ocasión y motivos o pretextos para escribir, aparecen ante el lector como una forma que tienen los personajes de evadir su realidad inmediata.

Así, el protagonista de *Diez minutos de futuro* va a terminar sobre una banca, frente a un paseo costero, con una libreta en mano para escribir. Mientras, reflexiona sobre las fronteras y piensa que éstas deberían detenerse frente al mar y respetar los “confines” que marca la naturaleza.

Como vimos, ante la situación de amor – desamor y revelación sobre su origen, el insomne protagonista de esta narración tiene como recurso, como escape un par de opciones: la contemplación de la naturaleza sin límites (el mar) y la reflexión y escritura.

Estas dos vías de escape, proponemos, igual son indicios del proceso que estamos rastreando: la ficcionalización irónica de la frontera, pues las situaciones planteadas por Crosthwaite son de seriedad (un escritor ante el cañón de una pistola; un joven que descubre su origen, un niño de la calle con aparentes ensueños), pero a los lectores nos aparecen como algo que mueve más a la risa que al llanto. Ese rasgo, como propusimos en el marco teórico del presente proyecto, es distintivo del proceso que rastreamos, pues la ficcionalización de *Instrucciones...* ha de ser humorística, antes que seria. Si recordamos, la ficcionalización, el proceso fictivo, no es necesariamente humorístico, por eso aquí consideramos a la ironía como la palabra que adjetiva y detalla esa forma de escribir y presentar al lector.

6.3 El lenguaje también borra límites, ¿o los establece?

En las narraciones de *Instrucciones...*, nos parece que la forma en que es utilizado el lenguaje también se convierte en un indicador de la ficcionalización irónica de la frontera. El lenguaje, veremos, ha de ser manejado con la intención de borrar límites entre las figuras propias de la gramática: los sujetos no necesitan de conjunciones para relacionarse con los demás; los

predicados tampoco demuestran una dolencia por el inexistente vínculo con los sujetos, con los sustantivos.

Lo mismo pasa con los géneros literarios, pues hay narraciones que carecen deliberadamente de límites para diferenciarlas: ¿Nos encontramos ante qué? ¿Ante una obra de teatro, o ante un cuento? Como hemos visto, el lenguaje va enfocado a sugerir ese desvanecimiento de las fronteras. Para el caso, de las fronteras entre los géneros literarios: pareciera que Crosthwaite sugiere hablar de ‘La literatura’, no de sus divisiones o clasificaciones.

La indefinición que nos encontramos en la lectura de *Mínima historia*, pasa también por la voz del narrador y las voces de los personajes y puede leerse como un elemento que sugiere también el desvanecimiento de la frontera. Y es que, veremos, tampoco hay límites entre las figuras gramaticales.

Además, en *Mínima historia*, también se borran los artículos que hilan toda oración, lo cual nos lleva a proponer esto como un desvanecimiento de fronteras entre las partes que la integran, según vimos en el análisis previo, apoyados en el texto de Booth (1989).

Esta narración carece deliberadamente de la identificación y distinción entre los personajes que sólo son presentados por la función que cumplen. A decir, un ‘chofer’, un acompañante, un ‘vigía’, un ‘sujeto’, un ‘líder’. ¿Qué hay detrás de ese omitir los nombres propios? Hay alguna intención de Crosthwaite. Si no es así, ¿por qué predicar sobre un sujeto / sustantivo que no tiene un nombre que le identifique?

Otro manejo similar del lenguaje, lo encontramos en la narración *Y me dice que no, y le digo que sí*, donde un joven de la calle se imaginó con una joven y atractiva mujer y asegura que ella se apareció en su playera. Se trata, como plantea Peláez (2005), de una alusión al mito guadalupano.

Escrita en primera persona, en esta narración el joven y protagonista de la historia nos habla tal como los pensamientos le vienen a la boca. Tras la aparición, acude ante un Obispo del

lugar y, de tal encuentro nos parece importante recuperar una de las características de la narración.

En el encuentro del joven con la autoridad religiosa no hay distingo en los diálogos. La voz del Obispo y del joven protagonista que se convierte en una metáfora del Juan Diego católico en México, ocupa el mismo discurso, sin puntos y aparte (.). Ocupan las mismas líneas. No hay división entre uno y otro: no los separa un guión que les da voz pero a la vez los ubica en una línea. Están en la misma línea.

La frontera que en la escritura permite distinguir a dos sujetos, queda borrada en esta narración. La frontera no es, de nuevo, algo explícito. Más bien, su ficcionalización irónica pasa por el lenguaje. Y ahí, en su manejo, no hay división entre personajes. Como dijimos atrás, en el análisis propuesto a la luz de la Retórica de la ironía de Booth (1986), la frontera es aludida mediante la forma en que se plantea el caso del Juan Diego tijuanense.

Un caso más encontramos en la octava pieza de *Instrucciones...*, denominada *La silla vacía*. En esta ocasión, se trata de una representación de la terapia psicológica, donde la frontera se convierte en paciente.

Además del lenguaje sin límites entre las figuras gramaticales, encontramos otras pistas de la pretendida ficcionalización irónica. Si planteamos que la frontera se convierte en personaje, es porque lo deducimos de tres letras: FNT, con que se identifica de inicio al paciente. De hecho, actúa frente a nosotros con efe mayúscula de inicio. Luego, la frontera - paciente que ocupa la silla vacía que ha dispuesto el psicólogo, pasar a ser FNT.

Aunque *a priori*, la identificación de estas letras con la frontera, no es arbitraria, pues el personaje discute sobre su identidad con el sicólogo. Es por eso que nos atrevemos a identificarla como la frontera. Cumplimos, nos parece, con el papel del lector que completa estos significados a pesar de que no exista un vínculo claro u objetivo entre los signos (FNT) y la representación. Están borrados en este lenguaje de *La silla vacía*, nos parece.

6.3.1 El armado del texto y estructura de las narraciones: la línea es un círculo, no una separación.

En la música, cuando un disco está estructurado no solamente por canciones, sino por grupos de canciones o piezas y esas mismas piezas pueden a su vez dividirse, hay quienes dicen que es una obra conceptual. En otras palabras, hacen alusión a que la obra trata de representar algo más que un objeto: un concepto, algo abstracto y, en consecuencia, tiene una forma distinta, que pretende aludir a esa idea que hay detrás: un estilo de música, una corriente musical, una corriente artística, etcétera.

En *Instrucciones...*, como pudimos ver en el análisis de las narraciones, la ficcionalización irónica de la frontera pasa lo mismo por los temas que se presentan, que por la forma de las narraciones, pues encontramos algunas que generan la idea de la circularidad. En otras palabras, las historias de Crosthwaite terminan justo en el punto donde iniciaron, lo cual nos genera una imagen: el de la serpiente que se muerde la cola.

En esta parte del proyecto, vamos a explicar cómo es que la estructura misma de las narraciones, así como el armado del libro, aluden a la frontera. Pero no aluden a la frontera como división, sino refuerzan ese nuevo modelo que ha sugerido temáticamente el autor.

Si vamos al grano, encontramos que algunas de las narraciones, como es el caso de *Muerte y esperanza en la frontera norte* (sobre el destino de un grupo de migrantes que intentó cruzar la frontera México – Estados Unidos), comienzan donde terminan, lo cual nos parece que genera (o busca generar) la idea de una circularidad en la mente del lector. Y es ahí donde está ubicado el presente proyecto, a nivel del proceso de lectura de la obra, del encuentro lector – libro, según lo expusimos en el marco teórico y enfoque, puesto que no estamos tratando de encontrar ‘algo’ en el libro, sino rastreando las huellas de lo que denominamos ‘ficcionalización irónica de la frontera’; es decir, cómo el autor ha de re-modelar una frontera que no es sinónimo de separación.

Así como las narraciones aluden a una ida y vuelta sin distinción, a la circularidad, el libro de relatos aparece con una estructura o forma que nos remite a lo intermedio, a los intersticios, al

espacio indefinido que es la frontera. Y es que, como vimos atrás, los nueve relatos de *Instrucciones...* van precedidos por unas recomendaciones previas para cruzar la frontera. Y van sucedidas por el texto *Zapatistas en la playa*, donde leemos escenas de aparente inconexión y que al final se relacionan con la presencia de cuatro integrantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la división México – Estados Unidos.

Es decir, las narraciones son la parte media, el espacio entre dos: la frontera. Son la ficcionalización irónica de la frontera, como hemos repetido.

Si tratamos de conceptualizar esas tres partes del libro, nos encontramos nuevamente un rastro (que atrevida, ingenua o arbitrariamente vamos a denominar) irónico de Crosthwaite. ¿Por qué? Porque la primera parte del libro, las recomendaciones previas para cruzar la frontera, dan cuenta del mundo fictivo, caótico y sin sentido que es la división México – Estados Unidos. En tanto, los relatos habrán de abordar algunas de las muchas (por no decir infinitas) situaciones que pueden generarse en una ficción de y sobre la frontera. Para el final de *Instrucciones...*, Crosthwaite optó por un texto en el que narra situaciones diversas e inconexas aparentemente, pero que después tienen como punto de unión la frontera México – Estados Unidos.

¿Por qué estructurar así el libro? ¿Será esto algo que no puede significar? ¿Por qué en ese espacio fictivo pueden caber todas esas situaciones? ¿Es el mundo fictivo donde caben todos los personajes, un escenario dividido y que divide, o un mundo que incluye? En esa forma que dio Crosthwaite a su obra, proponemos que está implícito nuevamente su modelo irónico de la frontera: la subversión del sentido: el espacio que no separa, sino que puede albergar a... todos.

6.3.2 Lo metaliterario: La difusa frontera entre el crítico y el escritor, así como entre la vida y la muerte

Propuesta por varios críticos (Peláez 2005 y Rodríguez 2002, al menos), la metaliteratura es una característica que distingue a los escritores del norte del país. Crosthwaite no es la excepción. En *Instrucciones...*, encontramos relatos como *El hombre muerto pide disculpas*, en el cual un sicario pretende matar a un escritor. Solamente pretende.

Lo ha espiado un tiempo, al grado de revisar sus manuscritos en casa y conocer sus gustos literarios. Mas, cuando lo tiene a modo para matarlo, el sicario se confiesa un admirador del escritor y, al tiempo que le advierte de su objetivo, inicia una plática sobre la literatura. Una discusión respecto al espacio que se abre entre el escritor y el crítico, entre el eterno incomprendido y el eterno insatisfecho.

Más a fuerzas que de ganas, puesto que hay una pistola para convencerlo, el escritor platica de literatura con el sicario. Está entre la vida y la muerte, en la indeterminación.

Aquí entonces, la ficcionalización irónica de la frontera pasa por aquello que está más allá de la narración, para aludir a la etimología del término: metaliteratura. En la tercera narración de Crosthwaite, se discute la frontera entre el crítico y el escritor, al tiempo que el personaje amenazado está entre la vida y la muerte. Una frontera está a discusión.

En este caso, esa frontera simbolizada por la pistola que empuña el sicario, se desdibuja con el mar y sus olas, en que se concentra el escritor mientras platica de literatura con su agresor.

6.3.3 La inexistente frontera entre géneros: ¿son absurdas las divisiones de la literatura?

Así como la frontera entre México y Estados Unidos parece desvanecerse en algunos de los relatos; o pasar a segundo término en una situación donde los personajes la cruzan, lo mismo pasa con los géneros literarios en Instrucciones, un libro que se vende al amparo de la etiqueta 'relatos', pero que trasciende el género específico. No es, veremos, una literatura que pueda etiquetarse tan fácilmente, sin reparo alguno.

Y en esa dificultad o imposibilidad (en el extremo) para clasificarlo, proponemos nuevamente que se encuentra una marca más de la ficcionalización irónica de la frontera que está detrás de la escritura del autor, pues aquí la distinción de géneros se desdibuja como pasa con la frontera misma en los relatos.

¿Cuál puede ser, o es el sentido de esta forma de escritura y propuesta de lectura a la vez? Por lo pronto, cambiar la forma en que el lector se enfrenta a la obra.

Tal clasificación nos remite inevitablemente a la discusión sobre los géneros en la literatura. Y aparecen así, los denominados ‘ismos’. Baste aquí decir, que si observamos una dificultad para etiquetar la obra en alguno de los géneros, no nos referimos a la separación de la literatura en realista, costumbrista y demás, sino a las formas como el teatro, la poesía y la prosa.

Discutir aquí los ‘ismos’ y cómo *Instrucciones...* puede caber en uno u otro, sería un desvarío, un despropósito. El objetivo del presente proyecto va por otro camino, que no apunta a ubicar la obra dentro de una u otra casilla de las clasificaciones o divisiones formuladas por la crítica, a academia o algunos escritores.

Con estos antecedentes, vemos que en *Mínima historia*, la quinta narración de la obra de Crosthwaite, encontramos otro rasgo que puede ayudarnos a rastrear esa ficcionalización irónica de la frontera. Nos parece que este relato (en el que un grupo de mafiosos pretende matar a una persona cuando salga de un aeropuerto), desafía clara y deliberadamente la división clásica entre géneros literarios.

Si leemos *Mínima historia* y nos aparece de inicio como prosa, en el cuerpo vemos indicaciones propias del discurso dramático, telón incluido en la Tijuana de Crosthwaite.

Otra de las piezas de *Instrucciones...* donde podemos rastrear esto, es *La silla vacía*, donde la frontera se presenta finalmente como un personaje. En esta narración, la frontera va ser encontrada, lo mismo como el paciente que como el psicoanalista en el consultorio. Primero es uno el psicoanalizado y luego se invierten los papeles.

La indefinida frontera entre géneros también está en dicha narración, pues la encontramos nuevamente con diálogos del discurso teatral o dramático. En *La silla vacía* que por momentos ocupa, la frontera - personaje asume, defiende o presenta por lo menos, un discurso en función de “aquello” que representa. La frontera, identificada en esta pieza de *Instrucciones...* con las letras

FNT, es pero también deja de ser, para pasar a representar al psicoanalista y cuestionarse a sí misma. La frontera, como hemos apuntado, se desdibuja.

Como narración, paradójicamente *La silla vacía* está integrada por diez escenas en las que los personajes, identificados por letras, montan la terapia psicológica. La narración, la prosa, no aparecerá como tal. Se juega en *La silla vacía*, con el drama que parece prosa, o viceversa.

7 A manera de conclusiones, que no de un punto final:

Otras características de la cuentística de Crosthwaite, han de encontrarse en *Instrucciones...*, mas nos parece que las arriba mencionadas y explicadas sirven para dar cuenta del proceso de ficcionalización irónica de la frontera.

¿Cómo es ficcionalizada esa frontera, se convierte en la cuestión que tratamos de resolver? Más que la cuestión, se trata de un proceso que tratamos de mostrar y / o clarificar. En otras palabras, cómo el proceso de escritura y lectura propuesto por Crosthwaite, implica la ficcionalización irónica de la frontera, en tanto un objeto de estudio para el presente proyecto.

El proceso implicaría dar cuenta de un "antes" y un "después". Explicar cómo aparece la frontera de inicio y cómo resulta luego de ser "sometida" a la ficcionalización. ¿Qué pasó con la frontera cuando fue procesada en esa máquina que, palabras más, palabras menos, en el marco teórico denominamos 'matriz generadora de sentidos', apoyados en la propuesta de Iser (1997).

Esa máquina permitió que habláramos de una frontera sin preocuparnos tanto de las fronteras reales, de la frontera México - Estados Unidos que, una y otra vez, parece que aparece en *Instrucciones...* Y es que, cuando la frontera es ficcionalizada, mostramos, queda liberada de sus ataduras con el mundo real, donde igualmente es un símbolo; pero en ese objetivo, en ese com-probable mundo, su significación resulta acotada: está limitada por un contexto socio - histórico; por una situación geo - política que también ha de incidir en...; está marcado por una barda, por un río al que los seres humanos también le dan la connotación de límite. En ese mundo la frontera limita; en el mundo de lo posible, en el mundo probable, el de la ficción, la frontera permite, se abre. Entró por la puerta de la ficcionalización y salió con muchas caras: ya no se presentó con uno o algún significado; sino como una frontera con múltiples caras. Salió de la puerta con muchas-más-caras.

La frontera real atrae. Es un límite que llama. Es el anzuelo para los estudios culturales, para los estudios literarios desde la óptica del contexto. Es el imán al que estuvimos pegados al iniciar la presente investigación. Así, plantear una tesis acerca de una obra fronteriza, implicó

elaborar un nuevo lente para observar ese objeto de estudio. Un nuevo lente para observar la ficción de frontera de Crosthwaite como linde, según vimos, sugeriría Grüner (2005).

A manera de conclusiones, consignamos ahora en ésta la parte final del trabajo, puesto que la investigación nos ha permitido sacar a la luz un rasgo que permite abordar o entender la obra toda, en su conjunto. Desde luego, tal cometido no es determinante, ni pretende serlo. Tal era una de nuestras preocupaciones al iniciar el proyecto, pues nos preguntábamos si tiene algún sentido estudiar elementos significativos, aunque limitados para una interpretación o lectura pertinente de la obra, de las *Instrucciones*....

"No pretendas pues, descubrir el hilo negro en ese libro", pueden objetarnos. No. Efectivamente, pero así como nuestro proyecto, humilde y pretendidamente se declara objetivo (¿de qué otra manera plantarse frente a la elaboración de una tesis?), igual se sitúa en el proceso de la lectura, del encuentro autor - obra - lector y evita caer en el bache de las interpretaciones parciales.

¿Resultaría más fácil identificar la ironía (que además resulta obvia, puede sugerirnos la revisión de críticos como Peláez -2005- y Villanueva -2004-) en la obra? Sencillo, pero dudamos que sea lo más pertinente, al menos metodológicamente: buscar algo implica presuponer su existencia real, objetiva; comprobar o demostrar su existencia. ¿Qué pasa con la ironía, según revisamos con el texto de Booth (1986)? No es "algo" a encontrar, ni a descubrir como un objeto escondido, aunque lo esté. De ahí que la presente investigación no se haya limitado a estudiar *Instrucciones*... como una obra irónica. Más precisamente, buscamos revelar el proceso mediante el cual esa frontera de la obra fue ficcionalizada irónicamente.

¿Cómo fue que lo mostramos? Mediante la observación y análisis de las marcas que ha dejado el autor en su obra. "Huellas premeditadas que deja el autor en su proceso de creación", planteamos en el apartado 'Modelizando una frontera posible'. Nuestra propuesta fue considerar indicadores como el cruce y desvanecimiento de la frontera; la imaginación como un punto de fuga frente a situaciones que angustian los personajes de *Instrucciones*... y, por último, el lenguaje que, en *Instrucciones*..., también borra límites.

El último apartado, relativo al lenguaje, nos permitió mostrar cómo tanto el armado de la obra y de cada una de sus narraciones, apuntan a desdibujar los límites como uno de los sentidos que surgen tras pasar la frontera por la ficcionalización irónica.

De igual forma, el mecanismo metaliterario que mostramos en *Instrucciones...*, refuerza el proceso de ficcionalización irónica de la frontera, ya que pone a discusión los límites, por ejemplo, entre el escritor y el crítico literario.

La última de las marcas o componentes del proceso mostrado aquí en relación con el uso del lenguaje, tiene que ver con la inexistente frontera entre géneros. Como expusimos en el análisis de *Instrucciones...*, las narraciones de Crosthwaite nos llevan a pensar (entre otros significados posibles) que no hay fronteras entre los géneros literarios. ¿Cómo lo demostramos? Mediante las narraciones que parecen textos dramáticos, por citar un ejemplo.

Mostramos además, cómo esas marcas de la ficcionalización irónica de la frontera, operan en toda la obra. Las propusimos así, como una forma de analizar y hacer inteligible el proceso, aunque las marcas aparezcan en todo momento y lugar de la obra; incluso, entrelazadas.

Resulta que, en algún punto (en alusión al tiempo de nuestra empresa), nos cuestionamos si habríamos de encontrar o descubrir algo. Sí. Revelamos un proceso: a nuestros cómplices - lectores les mostramos cómo es la ficcionalización de Crosthwaite, al menos en una de sus obras y, pretenciosamente, se deja ver la posibilidad de que así sea en toda su narrativa.

A manera de conclusiones, consignamos ahora, porque la presente investigación no es determinante. La delimitación de un tema, nos obliga a cerrar los ojos para otros aspectos de la literatura de Crosthwaite dignos de investigar; para otros elementos de la literatura del norte de México, o literatura fronteriza que igualmente deberían ser abordados.

A manera de conclusiones, asentamos aquí, pues la presente investigación sirve además, para revelar que hay otras tareas necesarias en el ámbito literario que trabajamos: ¿Por qué los escritores del norte, fronterizos, han tenido eco y espacio en los medios canónicos (léase Letras

Libres)? ¿Son parte de una moda literaria? ¿No será que ahí, que así se legitiman como incluyentes aquellos que incluyen a los escritores nor - fronterizos?

8 Referencias:

- Barthes, R. (1972). *El grado cero de escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- Bloom, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama.
- Booth, W. S. (1986). *Retórica de la ironía*. España: Taurus.
- Campbell, F. et al. (1998). *Frente al milenio. Literatura y fin de siglo* (Compilación de ensayos). México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Castro-Gómez, S. y Mendieta, E. (Coordinadores [1998]). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización a debate*. San Francisco: Ed. Porrúa y Universidad de San Francisco (U.S.F.).
- Castro, M. E. (s.f.). Una era que abraza la tecnología, en el portal del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (I.T.E.S.M.). Recuperado de http://www.itesm.mx/va/deptos/ci/articulos/vestigios_de_una_era.htm.
- Chacón, J. A. (1987). La verdadera voz del artista, en *Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México*. México: Secretaría de Educación Pública (S.E.P.) / Programa cultural de las fronteras.
- Cota, R. A. (1987). La estética del mar y del desierto, en *Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México*. México: Secretaría de Educación Pública (S.E.P.) / Programa cultural de las fronteras.
- Crosthwaite, L. H. (2001). *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz.
- Crosthwaite, L. H. (2002). *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Joaquín Mortiz.
- Crosthwaite, L. H. (s.f.). *Misa fronteriza*. Recuperado de <http://amilamia-idilico.blogspot.com/2010/08/misa-fronteriza-de-luis-humberto.html>.
- Crosthwaite, L. H., entrevistado por Maristain, Mónica (s.f.). Vivir la frontera. *Semanario Día Siete*, 148, 3, 44 – 45.
- De León, J. (1998). Lo regional, ese otro guitarrón. Ensayo interrumpido por unas Obras Completas, en *Frente al milenio. Literatura y fin de siglo* (Compilación de ensayos). México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Eco, U. (1992). *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.

- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
 - Fuentes Carlos (2005). *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*. México: Punto de lectura.
 - Grimson, A. (2000). Introducción: ¿fronteras políticas versus fronteras culturales?, en Grimson, A. (Comp.) *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: CICCUS - La Crujía.
 - García Hernández, A., (2003, 21 de febrero). Crosthwaite recrea las múltiples formas de vivir a las puertas de Estados Unidos, *La Jornada*. Recuperado de www.jornada.unam.mx/2003/feb03.
 - Gómez, S. (1987). La tradición narrativa en la frontera norte: entorno, trayectoria, motivaciones, en *Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México*. México: Secretaría de Educación Pública (S.E.P.) / Programa cultural de las fronteras.
 - Gorostiza, J. (1983). *Muerte sin fin y otros poemas*. México: Lecturas Mexicanas. F.C.E. y S.E.P.
 - Grüner, E. (2002 [2005]). Literatura, arte e historia en la era poscolonial de la mundialización capitalista. O la suma de todas las partes es más que el todo. En *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Ediciones Paidós..
 - Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire, parodie. *Poétique* 45, 140-55. La versión consultada en español es: Hutcheon, Linda, (1992 [1981]), Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía, trad. Hernández Cobos, Pilar, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. (173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
 - Iser, W. (1997 [1990]). La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. En: *Teorías de la ficción literaria* (43 – 65). Comp. por Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco Libros.
- Iser, W. (1993). “La estructura apelativa de los textos” en Rall, Dietrich (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Pp. 99-120. México, UNAM. Tr. Sandra Franco.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (1992). *La ironía como tropo*, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana, México. El artículo fue publicado originalmente en *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero de 1980, pp. 102 – 127. Traducción de Pilar Hernández Cobos.
 - Paz, O. (2005). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México: F.C.E.

- Peláez Máximo, P. I. (2005). *Luís Humberto Crosthwaite: el caso de su cuentística*. (Tesis inédita de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.), Ciudad de México.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores / UNAM.
- Prada Oropeza, R. (1999). *Literatura y realidad*. México: F.C.E. Universidad Veracruzana y Universidad Autónoma de Puebla.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI y la Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Lozano, M. G. (2002). *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. CONACULTA – Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León. México, 2002.
- Said, W. E. (1982). *El mundo, el texto y el crítico*. Debate. Argentina.
- Saer, J.J. (1999) *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*. México: Planeta.
- Santaemilia Ruiz, José. *Discurso irónico y personajes cómicos de la restauración inglesa: los fops*, en Gregori Carme, Jiménez Dolores, Juan Vicente Martínez, eds. *Humor I Literatura*. Facultad de Filología. Universitat de València. Quaderns de filología. Estudis literaris. Vol. VI (2001), 215-225. Universitat de València.
- Serrano, Pedro. Fronteras: la calle de al lado, *Fractal* n° 22, julio-septiembre, 2001, año 6, volumen VI. Recuperado de <http://www.fractal.com.mx/F22serran.html>.
- Solares, I. (1987). Tradición narrativa norteña, en *Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México*. México: Secretaría de Educación Pública (S.E.P.) / Programa cultural de las fronteras.
- Tabuenca Córdoba, M. S. (1997, julio – diciembre). Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras. *Frontera Norte* 9 (18). Recuperado de: http://aplicaciones.colef.mx:8080/fronteranorte/articulos/FN18/5-18_Aproximaciones_critcas_literaturas_de_las_fronteras.pdf
- Tabuenca Córdoba, M. S. (1998). La literatura de la frontera norte: aclaraciones y apostillas. *Estudios de literatura mexicana* (109 - 118). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

- Villanueva González, K. E. (2004). *Hacia una diversidad fronteriza: Instrucciones para cruzar la frontera, una muestra de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite*. (Tesina para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas). México: Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.).
- Williams, R. L. y Rodríguez B. (2002) *La narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana.
- Yépez, H. (2003, 27 de septiembre). El mito del escritor fronterizo. En *El Ángel*, suplemento cultural del diario *Reforma*. Recuperado de <http://www.clubdebrian.com/v4/elmitodelescritor.htm>
- Zavala, L. (1990). Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo. En Pavón, A. (Ed.) *Paquete: cuento (la ficción en México)*. (159 – 180). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

9 Anexo

A manera de anexo, incluimos aquí la transcripción de la plática ofrecida por Luis Humberto Crosthwaite el 24 de mayo de 2010, en el auditorio de la Facultad de Lenguas y Letras de la U.A.Q.

La plática, veremos, resultó reveladora. Revela mucho del autor, de su persona y de su postura ante la literatura: de su proceso de escritura, de sus motivaciones, de cómo recupera lo popular y cotidiano, cómo "piensa en chiquito" y así escribe de manera fragmentaria...

De entrada, la plática, el discurso de Crosthwaite resultó difícil de transcribir, pues en la escritura del habla, de su habla, es muy complicado –por no decir imposible-, dar cuenta del tono, una pronunciación que algo agrega o quita a las palabras. El tono es el de un nortño, de un fronterizo que agrega un 'pues, ¿no?' a todas sus frases. ¿Cómo transcribir el discurso de un tijuanense que en todo momento que hace pensar en que lo que dice no es serio, que no debes tomarlo tan en serio?

Su discurso ha de ser transcrito con muchos paréntesis de por medio y, veremos, eso que teje entre paréntesis y parece o apunta a lo marginal, no está tan al margen, sino que se revela como algo central. Presentamos pues, la transcripción de una parte del diálogo con estudiantes y académicos:

Luis Humberto Crosthwaite (LHC): “Muchas gracias por la invitación. Hice un viaje relámpago a Querétaro. Muchas gracias a la Facultad y, muchas gracias aquí a mis propios ‘Relámpagos de mayo’, que son Nayelli y León, que son quienes se contactaron conmigo y, digamos, me invitaron a este evento. Muchas gracias”.

Pregunta: ¿Te consideras posmoderno?

LHC: “Físicamente, yo no me pongo a pensar en esas preguntas porque... (risas) hay un lado teórico en toda la literatura que a mí me parece muy relevante. Yo había escuchado, por ejemplo,

eso de que me llamen posmoderno, pero también me llaman muchas otras cosas que no les puedo decir aquí (risas) y, la verdad es que a mí me encanta todo lo que me suene distinto cuando leo, cuando veo cine; incluso alguna conversación, me gusta escuchar conversaciones con chispa y, esa chispa que yo busco trato de ponerla en lo que estoy escribiendo. Esa chispa –escrita- puede ser por medio del humor, por medio de la ironía, de la crítica o, de simplemente compartir mis gustos y mis pasiones con los lectores. Eso es como mi cura.

Sí. Yo soy un escritor muy hedonista en ese sentido: me la paso bien escribiendo, pues, y yo creo que se nota en un libro como *Idos de la mente*, que es un festejo total a la música de mi infancia, a la música de mi vida y, bueno... no puedo decir nada más acerca del posmodernismo”.

Pregunta: ¿Qué nos podrías decir sobre la inclusión de lo popular, como lo vimos por ejemplo, en *Idos de la mente*?

LHC: “Como les estaba diciendo, van a ver en lo que yo escribo, específicamente en *Idos de la mente*, que es como una sopa, en donde todo lo que a mí me apasiona está mezclado ahí, comenzando por supuesto desde la música nortea; pero (...) les estaba diciendo que mis gustos son muy eclécticos y, se debe de ver también en *Idos de la mente*, porque en *Idos*... mi fascinación por el rock, por ejemplo, por los Beatles y cosas así, es evidente en la novela. La relación misma entre Cornelio y su esposa, es una relación que quiso ser como la de John Lenon y Yoko Ono. Es el juego, pues, ¿no?

“En cuanto a la cultura popular, el personaje ahí es José Alfredo (Jiménez), que para mí es el rey de la cultura popular porque está en el corazón de toda la gente y trasciende generaciones, especialmente cuando estamos tomados. (*Idos de la mente*) es un recorrido y un homenaje, - porque- me parece que estar en contacto con la gente es indispensable; divertirla también con lo que uno está escribiendo, es primordial.

Siempre van a ver en otras historias, por ejemplo, que no son tan conocidas, -que- mezclo lucha libre, mezclo cine: mis personajes tienden a ser muy obsesivos. Así como Ramón y Cornelio son muy obsesivos por su música, mis personajes tienden a ser obsesivos también por otras razones;

hay apasionamientos, se enamoran y cuando se enamoran, por supuesto, se enamoran mal, de las personas equivocadas. Hay mucha tragedia, pero –mis obras- son tragedias cómicas. Mucho surge de la idea, también, de que... es un trauma infantil. Bueno... (repara), no es tan infantil, -sino- más o menos como de adolescente: cuando yo escribía mis primeras historias, yo escribía mucho sobre mis tragedias personales, de adolescente, de joven y la gente se moría de la risa, entonces, -siguiendo- esa misma idea me dije: ‘Bueno, ya que todas formas se están riendo de mis tragedias, pues hay que jugar un poco entonces con el humor’.

Pregunta: ¿Cuándo y por qué decides hacer de la escritura una profesión?

LHC: “Yo tengo recuerdos de mí escribiendo en la prepa. Y me acuerdo de eso, porque yo escribía como pequeñas obras de teatro en donde participaban todos los alumnos, por sus nombres, todos mis compañeros. Y estaba por ejemplo, en una clase de Álgebra (cosas así, complicadas, que yo no las recuerdo). Y me estaba aburriendo, aburriendo tremendamente. Y yo estaba como tomando apuntes de todo lo que el maestro decía, -pero- en realidad lo que estaba haciendo es escribir una obra de teatro en donde participaban por nombre todos mis compañeros. Numeraba las hojas y las empezaba a rolar. Y todo mundo leía y de repente alguno decía ‘¡Pásame la 3, la 4 no la tengo por acá!’ . Entonces el maestro, muy en sí mismo dando la clase.

“Yo creo que la respuesta de mis amigos y la gente que estaba a mi alrededor, por lo que yo estaba escribiendo, fue lo que, digamos, me plantó esa semillita de seguirlo porque la gente como que se reía, disfrutaba, me felicitaba y la verdad yo no tenía otro mundo, yo era como muy ‘nerd’ en ese sentido: yo no sé hacer nada en la vida, pero sé (así como) caricaturas de las personas, escribiéndolas pues.

“Y eso fue. Y eso seguí. Y hasta la fecha, pues no sé hacer ninguna otra cosa tampoco –risas-”.

Pregunta: ¿Qué influencias literarias tienes? ¿Cuáles son tus escritores favoritos, -los- que influyeron en tu obra?

LHC: “Otra de las razones por las que seguí escribiendo es haberme encontrado (porque si de algo sirve la prepa es para matar la esperanza. No sé si estén de acuerdo con eso.), y de repente llegas a la prepa y te ponen a leer *Don Quijote de La Mancha*, *El cantar de los cantares*, *El Mio Cid*... te ponen a leer cosas así que es imposible apreciar siendo adolescentes, siendo muy jóvenes. En cambio, yo tuve la oportunidad de acercarme a escritores que me jalaron totalmente y que me dijeron ‘Ah, caray, esto que me está presentando nunca lo habría yo conocido: ‘¡Qué bonito es *El Quijote*, pero me resultaba más interesante José Agustín, por ejemplo. José Agustín es un autor que yo sentía que me llamaba, que me decía: ‘Mira: el mundo no es como lo pintan, tan cuadrado, sino que tiene redondeces, esquinitas y piquitos y otras cosas. Ese fue mi primer contacto. Luego, el mismo José Agustín me acercó a otros autores que jugaban mucho con el lado juvenil y, también a otros que no jugaban tanto con el lado juvenil, pero que a mí me parecen grandes escritores como es el caso de Juan José Arreola. Yo leí una novela que es *La feria* y, para mí *La feria* me marcó. Yo todavía en lo que sigo escribiendo (y si se fijan, para los que conocen *Idos de la mente*, está todo escrito en fragmentos), así es *La feria*, *La feria* es una novela fragmentada, ¿no? Yo hasta el momento sigo pensando que en el momento en que pueda escribir una novela como *La feria*, creo que ya me puedo retirar y dedicarme a la carpintería.

“También (tuvieron influencia) los escritores –como- Cortazar y todos los que leímos en esa época, pero me empecé a clavar mucho con ciertos escritores americanos. Estaba mencionando un autor que es muy conocido y a la vez poco conocido que se llama Barry Gifford, que es un escritor norteamericano que tiene temas policiacos pero a la vez no son policiacos, son muy interesantes.

“Yo les digo que estoy buscando siempre esa chispa y, cuando estás leyendo un libro y de repente te tumba de la silla... si dejas que un libro te tumbe de la silla, quiere decir que es un libro impresionante para ti, quizás no sea un gran libro para todas las personas pero por lo menos es grande para ti y, si tiene ese poder de transformación adentro de uno mismo y te hace querer leer más o te hace querer escribir, pues ya es valioso”.

Pregunta: ¿Para Crosthwaite qué es la literatura?

LHC: “Probablemente me van a preguntar cuál es mi color favorito. Claro, abiertamente es el morado...

“Para mí, la literatura es mi vida, es mi alimento. Sueno muy cursi, muy redundante. Es lo que hago en parte, es lo que leo, es lo que soy. Yo me defino como un cazador de historias. Ya en muchos sentidos a nivel inconsciente, pues, porque estoy de repente platicando y de la plática me surge algo después. Digo ‘¡ah, caray! Mencionaron una palabra y una palabra es como un catalizador que posteriormente se va convertir en una historia. Entonces, digamos que es una costumbre que yo no puedo deshacer.

“Les menciono un poco que a finales de éste año se va publicar una novela mía que se llama *Tijuana, crimen y olvido*. Y esa *Tijuana, crimen y olvido*, la semilla de esa novela surge de una vez que estaba yo chateando con una amiga, una amiga reportera (una muchacha muy bonita: así redondita, chaparrita, de ojos claros, así como definimos a lo bonito en México) y, curiosamente siendo muy ‘muñequita’, es reportera de nota roja en Tijuana. Entonces, de repente nos vemos en un café o por ‘Messenger’ me dice: ‘Ahorita vengo de... ya sabes... mataron a una familia aquí en las afueras... o ‘vieras visto al policía, mano, no quedó nada de él, ¿te acuerdas de aquél perro que machucaron aquí? Pues se veía más del perro que del policía’. Es impresionante lo que me puede contar esta chavita, ‘muñequita’, has de cuenta Hello Kitty. Y lo que pasa es que en una ocasión yo le dije: ‘¿Sabes qué? Tú de seguro, así con tu apariencia de niña bonita, guardas un secreto, uno muy grande, y guardas una pistola debajo de la almohada porque temes que algo suceda. Y a ti te mataron un novio hace mucho, guardas un luto por ese novio’. Por supuesto, nada de eso es real. Yo, a partir de todo lo que ella me estaba diciendo, pues se me ocurrió todo esto que finalmente se convirtió en una novela que voy a publicar próximamente. Eso es literatura”.

Pregunta: ¿Cómo entender esta escritura fragmentaria, esos pequeños fragmentos como en *Idos de la mente*, que al final forman una novela, pues muchos han tomado eso como pretexto para hacer clasificaciones y decir que eres un escritor posmoderno?

LHC: “Lo que pasa es que son fragmentos chiquitos porque yo pienso chiquito. Mi forma de pensar es como muy interrumpida, las ideas vienen, vienen y se ponen unas encima de otras, porque hay gente que piensa bien bonito, muy en orden y entonces son buenos para jugar ajedrez y cosas así, porque entra un hilo de pensamiento, una corriente muy rica; sin embargo, mi pensamiento es muy maleducado, constantemente se está interrumpiendo, son voces que me llegan de distintas maneras. Entonces, yo muy afanosamente digo ‘voy a ser como (Gabriel) García Márquez y me voy a poner a escribir 40 cuartillas al día; y voy a empezar con la uno, pero a la mitad se me va la onda’. Entonces empiezo a leer lo que estaba escribiendo y digo ‘¡ah caray!, pues esto realmente no me interesa, voy a empezar a escribir otra cosa’. Esa para mí es la única manera de escribir novelas.

“Yo digo que estoy influenciado por el control remoto de la tele. Cuando yo era niño, el control remoto estaba conectado a la tele por medio de un cable –para que vean qué tan viejo- y, luego, cuando finalmente se desprendió el control del cable, pues fue una especie de nacimiento para mí: cortar y ya finalmente uno puede caminar de un lado para otro estándole cambiando constantemente a la televisión. Uno puede migrar a otro lado y cambiarle a la televisión.

“Yo digo que estoy influenciado por el control remoto, porque –tomen en cuenta que- para nosotros es imposible ver la televisión y permanecer en un solo canal. Piénsenlo bien: es imposible. Si les interesa, ven sólo el fragmento. Si no les interesa, le están píquele y píquele. Y luego no soportamos los comerciales y estamos buscando otros comerciales en otros canales para ver. Yo creo que ese estar brincando de ideas, una tras otra, de alguna manera nos va formando también a nosotros y va generando en nuestro cerebro, también, ese mismo desorden.

“Yo lo atribuyo mucho a eso, pero miren: hay una cosa real en Estados Unidos, que son muchos de los inventores de estos programas que duran poquito para meter comerciales, ya lo hacen con un propósito: programas televisivos que están divididos en tanto tiempo y son pequeñas historias, especialmente noticieros, algunos tipos de noticieros como ‘60 minutos’ en Estados Unidos, son una noticia que dura una fracción de hora y luego vienen comerciales; una noticia distinta, fracción de hora y comerciales, comerciales y así. De esa manera, creo que yo soy de la generación que está siendo transformada (trastornada) por la televisión, como ahora viene la

generación que está transformada por el internet. De esa manera, me gusta armar historias como si fueran fotografías. No sé... yo tengo un álbum de fotografías en mi mente que está totalmente desordenado y saco una postal, una fotografía y describo brevemente lo que está ahí. Luego la dejo y voy con la siguiente. Al final, lo que hago, lo que hice por ejemplo con *Idos de la mente*, es que hubo hasta 4 versiones distintas de la novela final, en la que las partes estaban acomodadas de distinta manera. La leo de corrido y luego reacomodo, hago una especie de juego. No sé si ustedes recuerdan el cubo de Rubick, que le daba uno vueltas para encontrar las partes con los mismos colores en el cubo y vuelta, vuelta y vuelta para todos lados... Yo soy de los que nunca llega a la fase del mismo color, por más que le doy vueltas, siempre queda de muchos colores y eso está reflejado en lo que escribo, en mi novela.

Pregunta: ¿Pero no eres víctima de esto?

LHC: “No. No. Ahora lo hago mucho más conscientemente. Ahora lo veo como un estilo. Al principio no lo podía hacer de otra manera. Ahora, finalmente, empiezo a escribir y saco por ejemplo, 5 páginas de escritura. Y digo ‘¡Guau! ¿Qué voy a hacer con esto?’ No. Lo vamos a cortar, lo voy a separar porque ya no siento que escribir así, de tirón, sea algo que a mí me funcione. Realmente, si estoy escribiendo así de tirón como que estoy imitando a otros autores y no es precisamente lo mío. Entonces, fui víctima, sí. Y ahora soy victimario”.

Pregunta: Pensando en la inclusión de títulos, de poemas como títulos de canciones en *Idos de la mente*, o este tipo que apantalla con su lectura sencilla de *Estrella de la calle sexta*, ¿Qué papel desempeña la literatura misma dentro de tu obra?

LHC: “En una historia que se llama *Sabaditos en la noche*, que está incluida en mi libro *Estrella de la calle sexta*, está un tipo –curiosamente se parece a mí– sentado en una esquina y está hablando, hablando, hablando. Luego se mete a una cantina que se llama La estrella, se pone a beber. Luego regresa a la esquina y sigue hablando, hablando, hablando con quien se ponga. A veces cambia la persona, se va otra y él sigue platicando y ni siquiera se da cuenta de eso: el gusto por la conversación. Una vez se va a meter a La estrella nuevamente, se pone a bailar con una señora, se pone a hablar de muchas cosas y la señora le dice ‘¡Ay! ¿Pos cómo le haces pa’

saber tantas cosas?’ Y la respuesta de él ‘Pos leyendo’. Y luego la reflexión de él: ‘Pos ni he leído tanto’, dice, lo que pasa es que me gusta platicar.

“A mí me gusta mucho platicar, me gusta contar y lo hago a través de escribir, y lo hago a veces platicando. Ustedes porque nunca me han escuchado, -pero- algunas personas se van y algunas personas, también en mi caso la gente se va. No es la respuesta, pero es el gusto por la literatura lo que me tiene aquí”.

Pregunta: ¿La literatura es para ti un asunto serio, por la forma en que metes las intertextualidades en tus obras?

LHC: “Sí. Luego parece que no, verdad, parece que todo lo agarro de *cura*. En realidad, la actividad misma de escribir para mí es una cosa dolorosa. Estaba yo, por ejemplo, cuando a Ramón lo agarra su esposa en la novela, yo estaba sufriendo. Es una foto muy chistosa del abandono y cómo le quita todo y se lleva sus palos de golf. A mí me causaba mucho sufrimiento. Me aproximo mucho al trabajo con euforia, pero luego tengo que asimilar las sensaciones y los dolores de los personajes para poder escribir la historia. Entonces, tiene un poco de historia y tiene un poco de sentimentalismo también; pero yo me aproximo a escribir la historia, por más humor que maneje, siempre de una manera muy seria, ¿no?, porque yo sé que todo lo que estoy escribiendo va a ser leído y tampoco estoy escribiendo cosas efímeras para un periódico y que, digamos, la siguiente semana va terminar en una jaula de perico. No. Estoy escribiendo. El libro tiene mucha permanencia; se lee, luego finalmente llega a una librería de viejos y luego finalmente lo rescatan, ¿no? Tiene mucho más vida, entonces esto es una responsabilidad y estoy consciente de ello”.

Pregunta: ¿De dónde llegan esas imágenes, esas voces, de dónde abreviar, de dónde llegan esas historias?

LHC: “Es como una mezcla: tienes el archivo de recuerdos y vas tomando de ahí; tienes el archivo de imágenes y también tomas de ahí; los sucesos recientes, de lo que escuchas, de lo que lees, lo vas jalando por todos lados. Ahora, curiosamente por lo que dices que escuchas voces, no

me gusta decirlo precisamente ante un siquiatra, pero yo escucho voces, ¿no? Y me sucede mucho que, de repente, terminando la novela que les digo sale a finales de éste año, ya escuchaba a los personajes hablando. No me hablaban a mí, sino hablaban entre ellos los personajes, pero estaban ahí dale y dale y dale con un cotorreo y no me dejaban dormir. Y le digo, por ejemplo, a mi pareja Rocío: ‘¿Sabes qué? Estoy escuchando a los personajes y siento que tengo que ponerme a escribir inmediatamente porque me están jodiendo la existencia, ¿no? O sea, me despiertan y es un grado intenso, pues, ya estás muy, muy metido en lo que quieres hacer y se manifiesta de esa manera’.

Pregunta: Retomando la pregunta anterior, ¿de dónde abrevas para escribir? Ya nos hablaste de algunas, pero hay constantes como el fenómeno religioso, la frontera... ¿Por qué esto sí es una constante en tu obra?

LHC: “Aparentemente hay constantes, pero de las que yo me doy cuenta después. Por ejemplo, me di cuenta que la figura del dios como una deidad ‘curiosa’ (y) aparece en distintos de mis libros. Desde hace mucho yo había escrito un cuento que se llamaba *Dios quiere a Santana*, en el que Carlos Santana tenía el número telefónico de Dios y se comunicaba con él y eran grandes amigos. Incluso Dios criticaba a veces las canciones, decía ‘Esa de Zamba pa’ ti no me gusta tanto’. O le ayudaba a veces. Ese dios ya es musical y, finalmente ese dios musical termina siendo el dios musical de *Idos de la mente*. Tengo esa vena blasfema, pero mi libro que apareció más nuevo, se llama *Aparta de mí este cáliz*. Ya se imaginarán ustedes. Y ahí la figura de dios se manifiesta de manera muy relevante en la historia, hasta tal grado que mucha gente se ofende con el libro. Es un libro de un cuate que sale de la cárcel, pensando que es Jesucristo. Sale con esa idea de que es Jesucristo. Regresa al barrio donde había pasado su juventud y lo ve transformado como si estuviera en las orillas del mar de Galilea, entonces los policías son romanos, sus ‘compas’ son como todos judíos y algunos son apóstoles y otros no. Entonces tiene toda esta idea rarísima, pero en medio de todo esto, pues de repente a comprar cervezas al Oxxo; o de repente un anuncio de Pemex.

“Finalmente, escribo esta historia en la que él está convertido en una especie de Quijote, nada más que en vez de ser ese caballero andante, es Jesucristo y él sabe que puede hacer milagros y él

sabe que puede hacer esto y que puede resucitar a Lázaro, y todo se le revela por medio de una figura celestial que es como el dios en la historia y es una mujer. Es una mujer que sólo le habla a él, que sólo se le aparece a él, que a veces le cumple lo que le pida; pero por lo general no. Y que está absolutamente en todas partes. Él lo único que sabe es que está profundamente enamorado de esta mujer y es una figura divina, una figura divina también muy noble, muy dulce y, también muy capaz de enojarse y castigar tremendamente.

“El libro *Aparta de mí este cáliz*, de alguna manera es una oración amorosa de un exconvicto a una mujer que él ve como dios y, se ve a sí mismo como el mesías. Es, simplemente, la figura divina como un tema recurrente en mis libros.

“El tema musical, por supuesto, también –es recurrente- desde mi primer libro. Mi primer libro de cuentos, publicado en 1988, se llama *Marcela y El rey al fin juntos*. El Rey era Elvis Presley. Y así uno tras otro. En otra historia que se llama *El gran pretender*, una historia de cholos que me gustaría compartir en una lectura (...). Ahí la figura de Los platters, por ejemplo, es muy relevante y, la música suele ser muy relevante en las historias que escribo. Soy obsesivo con temas”.

Pregunta: En *Idos de la mente*, el personaje de Cornelio arma sus canciones tirándolas al suelo y luego las recoge y así las construye... ¿así construyes tus historias?

LHC: “Sí. Escribe notitas en servilletas, en papelitos y luego las recoge”.

Pregunta: ¿Ayuda al acomodo...?

LHC: “Lo metarreferencial está absolutamente en todos los escritores, desde los griegos. Es imposible y a mí me da mucha pena cuando me descubren en ese tipo de cosas. Hay una figura, una imagen, un recuerdo que me duele mucho y me duele porque proviene de un dolor físico. Cuando yo era niño me caí sobre una banqueta muy rugosa y me empezaron a sangrar mucho las rodillas y yo lloraba y lloraba y, pues nadie venía y yo ahí seguía llorando. Mi mamá estaba con la vecina, platicando. Y esa imagen, con mucha pena me doy cuenta que ya aparece en mis libros

y, que en este último libro, afortunadamente me doy cuenta a tiempo que también la estoy usando como imagen (...). Todo viene de los recuerdos, de lo que uno hace, porque no puede estar inventando constantemente. Cuando uno es muy joven y no tiene tanta experiencia, mucho de lo que escribe viene de la lectura misma, de ahí es donde saca uno su materia prima, pero luego se va acumulando con experiencias y con recuerdos. Por eso, no sé si se den cuenta, pero muchos escritores jóvenes escriben desde lejos. Se fijan de una manera muy lejana lo que están contando. Así pueden escribir sobre ciencia ficción, o lo ponen en un lugar muy lejano, lo ponen en una selva y se da mucho ese tipo de cosas; o lo ponen en personajes urbanos pero que no tienen nada que ver con ellos. Eso sucede mucho por el contacto con las lecturas, mas no se puede seguir siendo el pastor del tiempo, tiene que cobrar vida esto que está uno escribiendo y, la única manera de hacerlo es combinar esa lectura con las experiencias propias.

Pregunta: En *Idos de la mente*, esa parte de la cultura popular de dónde surge...

LHC: “Hay muchas referencias de cultura popular, sobre todo en *Idos de la mente*, pero también hay muchas referencias de mis lecturas. Están metidas ahí todas. Algunas referencias son muy obvias, algunas no tanto. Por ahí viene el accidente de James Dean, alguien lo encontró como una referencia cultural. Muchas veces pasan por alto, ¿no? Mucha gente no encuentra ese contacto con los libros (virus), pero disfruta mucho el libro de todas las maneras. Yo diría que de lo que he escrito, es el que es más abiertamente populachero pues, pero no puede serlo de otra manera porque se desarrolla en cantinas y usa como base la música mexicana”.

Pregunta: Hay una preocupación por la forma... una influencia de poetas del Siglo de Oro español...

LHC: “Como que sí tiendo a leer mucho del Siglo de Oro, entonces, a mí me gusta por ejemplo, que lo que escribo funcione en voz alta y, en eso tengo un común denominador con mi amigo y maestro Abigael Bohórquez, que era un gran lector de poesía: lo que escribía era de un ritmo enorme, pero cuando lo leías se multiplicaba ese ritmo. Es una cosa que, si leo mucho a Quevedo por ejemplo, es justamente porque me inunda ese ritmo y esa manera de decir las cosas. Es una

costumbre mía: me encierro en el baño y me pongo a leer mi manuscrito antes de mandarlo. Me encierro en el baño porque van a decir ‘está loco, ahí molestando a todo mundo’.

“Las referencias cultas son relevantes y, poetas importantes para mí, como es Vallejo por ejemplo, tienden a aparecer en lo que escribo. Sí es importante, pero mucho más allá, sí me considero también, un escritor mucho más popular. Los referentes son muy populares porque luego (...) los referentes intelectuales no todo mundo los va entender y, se convierten posteriormente en referencias oscuras y pasan desapercibidas.

“En *Aparta de mí éste cáliz* no sé si halla una intención poética, sino una intención de que las cosas se lean de una manera con ritmo. También lo hacía (Julio) Cortazar, por ejemplo. Para Cortazar era muy importante el ritmo en lo que escribía. Entonces, escribo yo narrativa para leerse en voz alta. En el mejor de los casos, eso es lo que quiero hacer”.

Pregunta: ¿...?

LHC: “Para hacer eso me reuní con un amigo, un dibujante extraordinario que se llama Ricardo Peláez Goicochea, que es el que hace los dibujos tanto de la portada de *Idos de la mente* como de los dibujos interiores. A lo mejor la portada no la han visto porque es fotocopia, pero me supongo que están fotocopiando también los dibujos interiores. Es un dibujante muy bueno.

“Esta novela que yo admiro mucho, de Rafael Bernal, *El complot mongol*. Es para mí una novela fundamental, a la cual siempre recurro cuando estoy escribiendo. Era tanto así, que a mí se me ocurrió que se podía hacer un cómic de ella. Se hizo un cómic pésimo hace muchos años, así como se hizo una película pésima con Pedro Armendariz Jr. Yo creo que la novela merecía otro tratamiento y lo que yo hice, mi aportación fue el guión. O sea: leer y leer y releer la novela. Se las recomiendo muchísimo. Tiene el record mundial, no es oficial, pero entre nosotros (se reconoce) el record mundial de mencionar más veces la palabra pinche. Es un promedio de 10 veces por página, entonces, ninguna otra novela, de cualquier lugar del mundo, ni siquiera en Estados Unidos, se ha logrado.

“La leí, la leí y la leí. La estudié. Hice una adaptación. Se hizo el guión. Se vendió el primer fascículo en (nombre de la editorial) en VID, VID es la que publica todos los cómics, los de Marvel los hace en México pues. Es una gran editorial de cómics, pero luego hubo un problema de derechos de autor y cosas así. Tengo la impresión de que se va retomar el proyecto y finalmente va salir como una novela gráfica y, espero que sea próximamente”.