

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD  
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

"FRONTERA Y VIOLENCIA: CONTRANARRATIVA DEL ESPACIO  
DE FRONTERA EN LA OBRA DE JESÚS GARDEA".

## TESIS

Que para obtener el grado de

**DOCTOR EN LETRAS MODERNAS.**

Presenta

**ROGELIO GUADALUPE GUERRERO  
HERNÁNDEZ**

Director: Dr. Joseba Buj Corrales

Lectoras: Dra. Alethia Alfonso

Dra. Eliza Mizrahi

Ciudad de México, 2023

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>3</b>
<b>Marco de estudio</b> .....	<b>13</b>
<b>Capítulo 1. Reflexiones sobre la cultura de frontera</b> .....	<b>23</b>
<b>1.1 ¿Existe una literatura de frontera?</b> .....	<b>33</b>
<b>1.2 Pensar en la frontera desde la tradición</b> .....	<b>46</b>
<b>1.3 Violencia y narrativas históricas de frontera en el camino hacia la literatura del norte</b> ....	<b>55</b>
1.3.1 El septentrión novohispano: inicios de una narrativa de frontera .....	61
1.3.2 Guerra con Estados Unidos: resignificación del espacio .....	73
1.3.3 Revolución mexicana: el primer paso de una literatura norteaña .....	78
1.3.4 Guerra contra el narco: narrativas en la literatura contemporánea.....	83
<b>1.4 La esfera intelectual y cultural: la tradición literaria en México en la construcción de sentido en las letras norteañas</b> .....	<b>88</b>
<b>1.5 La industria cultural: formación académica y editorial</b> .....	<b>104</b>
1.5.1 La industria cultural.....	108
<b>1.6 Hacia una teoría de frontera</b> .....	<b>125</b>
<b>Capítulo 2. Hacia una contranarrativa de frontera</b> .....	<b>136</b>
<b>2.1 Deshacer la literatura de frontera</b> .....	<b>141</b>
<b>2.2 Otra lectura de la frontera: signo y pulsión</b> .....	<b>144</b>
<b>Capítulo 3. Jesús Gardea: un autor contranarrativo</b> .....	<b>153</b>
<b>3.1 Poéticas gardeanas</b> .....	<b>163</b>
<b>3.2 Deformaciones de la narrativa gardeana</b> .....	<b>167</b>
<b>3.3 La novela gardeana: un estudio de El sol que estás mirando, La canción de las mulas muertas y La ventana hundida</b> .....	<b>170</b>
<b>3.4 Los cuentos gardeanos: una revisión crítica a partir de la obra <i>Los viernes de Lautaro</i></b> ...	<b>187</b>
<b>3.5 La poesía gardeana: Canciones para una sola cuerda</b> .....	<b>196</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>206</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>213</b>

## **Introducción**

El presente trabajo es un análisis teórico que examina las condiciones y estructuras sociales que subyacen a la producción de significado en las obras literarias que abordan el tema de frontera. Estas obras, que se han convertido en una parte fundamental de lo que se conoce como cultura fronteriza contemporánea, son el objeto de un estudio minucioso que emprendemos con el fin de comprender cómo el contexto social actual, enmarcado por las dinámicas de la modernidad y la tradición, moldea y configura las representaciones y las imágenes de la frontera.

El propósito principal de la investigación consiste en problematizar los márgenes sociales, culturales y políticos con los cuales se desarrolla la noción de frontera como narrativa. Se busca superar los límites convencionales y plantear una propuesta de relectura de los dispositivos literarios que abordan el tema. Para lograrlo, se emprende una revisión histórica, cultural y política del concepto de frontera, para saber cómo funciona conceptualmente, siendo este el eje central que atraviesa toda la tesis.

La revisión pretende presentar los elementos que nos permitan conocer o desarrollar una teoría sobre cómo funciona conceptualmente la frontera. Un problema de estudio que atraviesa no solo al dispositivo literario —que es el punto en el que centramos el presente trabajo—, sino que se mueve por los ejes discursivos del poder y la política mexicana que han ayudado a construir el lugar donde surge la frontera como imagen simbólica, más allá de su significado tradicional.

Llevar a cabo esta tarea nos obliga no solo a abordar la función que cumple el aparato literario de la frontera, sino también a indagar y experimentar con el espacio de enunciación que despliegan otros medios o formas narrativas dentro del contexto fronterizo. Es decir, los discursos hegemónicos y contrahegemónicos que se mueven en el terreno del arte y lo político,

como la crónica, la fotografía o la nota periodística. Medios que cumplen una doble función en cuanto al lenguaje letrado y el lugar de resistencia que encuentran para reterritorializar el discurso fronterizo. Con esta operación se busca replantear los espacios con el potencial crítico para resignificar prácticas que se desprende de la conceptualización de la frontera. Una labor que podemos encontrar en autores como Gómez Peña, Carlos Montemayor, Oswaldo Zavala o Julián Cardona, quienes exploran las funciones narrativas en los espacios de frontera para señalar las violentas dinámicas con las que opera.

De ello, algunos de los cuestionamientos que surgen y que intentamos resolver son: ¿cuál es el procedimiento al que se encuentran sometidas las disciplinas que se encargan de recuperar los testimonios y estudios sobre la frontera, que a su vez nos ofrecen diversas narrativas de verosimilitud? ¿Qué papel debería desempeñar la literatura como discurso narrativo inmerso en los fenómenos de frontera? ¿De qué manera narrar y representar la violencia contribuye a la formación de un imaginario fronterizo contemporáneo? ¿Ahora que ha adquirido relevancia el norte, se recurre a la tradición para crear artefactos homogéneos que nos dan un sentido totalizante de la frontera? Debemos mantener la visión de la frontera como un estudio heterogéneo y fragmentario a partir de su propia condición de existencia, y lo que se requiere es un trabajo teórico-crítico vertical que atraviese por los estudios de las otras disciplinas y desemboque en el objeto literario en tanto al uso que hace del lenguaje como prácticas enunciativas transversales.

Esta tarea de enmarcar, enunciar y señalar el terreno y los discursos fronterizos nos conduce hacia un final último centrado en la despolitización del sujeto y objeto fronterizo, es decir, más allá de las narrativas codificadas por lenguajes academicistas, en espacios donde la letra no sea susceptible de ser aprehendida. En este caso, nosotros recuperamos la obra del escritor chihuahuense Jesús Gardea, autor que es parte importante para pensar en las posibilidades y los objetivos del presente trabajo. A través del estilo narrativo del autor, el

espacio, los personajes, sus historias y sobre todo el lenguaje, nos proporciona los sitios para repensar la producción literaria de la frontera norte del país, ya que en su obra se lleva a cabo un cuestionamiento de los signos de frontera, que redefine el territorio en términos de una emancipación política del mismo.

La obra del autor resiste a las lógicas tardocapitalistas y neoliberales con las que se construye el dispositivo narrativo actual de frontera; es un espacio de resistencia, o de relectura, una línea de fuga a las formas de representación mimética en la literatura de frontera. Gardea replantea desde la experiencia fronteriza, no escindida de la violencia, la posibilidad crítica de narrar la frontera fuera de los márgenes hegemónicos por los que es aprehendida. El escritor nos presenta y nos regala los sujetos, objetos y el territorio a través de un lenguaje que posibilita la experimentación de la frontera a través de la lectura, más allá del imaginario simbólico del signo con el que es pensado desde la “letra” que se nos ofrece en los discursos oficiales.

De este objetivo se desprenden momentos importantes del presente estudio, como el significado que adquiere el concepto frontera en relación con la cultura y con la función que desempeña el dispositivo literario en cuanto a su condición escrita y desde un punto de vista mexicano. Es decir, el estudio del espacio, los discursos y las obras que son incorporadas dentro de la categoría de frontera; sobre todo aquellas que son populares dentro del contexto actual. Y de estos momentos surgen otras interrogantes que problematizan los discursos de legitimación de la frontera en tanto categoría para referirnos a los temas que aparecen intrínsecos a ella. Con esto se erige una cultura de frontera, misma que, a través del uso de estilos y voces narrativas, se encarga de crear un imaginario simbólico en torno a los espacios y las condiciones fronterizas. Una lógica de producción de sentido que requiere de la problematización de sus pliegues históricos, lo que nos lleve a pensar en las condiciones de la actual producción literaria con temas de frontera que se encuentra inmersa en las lógicas de

mercado por las que pasa, además, la producción académica e intelectual.

Podemos hacer referencia a una obra con temática de frontera cuando es creada por un autor nacido en un espacio fronterizo, cuando aborda temas o símbolos relacionados con la frontera, o cuando se desarrolla en dicho territorio. Estas obras se encuentran inmersas en una producción simbólica que tiene como base una cultura, la cual surge de las dinámicas de poder entre el Estado y los sujetos/objetos fronterizos. Alejandro Lugo, en su obra *Reflexiones sobre la teoría de la frontera, la cultura y la nación*, aborda el tema de frontera como:

Los terrenos escarpados del poder, tal como operó en los últimos doscientos años en Occidente y tal como fue imbricada en la cultura en la academia, en la teoría de la cultura, en los contextos globales del capitalismo tardío y, en último término y quizá lo más importante de todo, en los dominios del perpetuo cambio de la nación y del Estado (2003, 64).

Por medio de una operación teórica que nos ayude a redimensionar los márgenes de una cultura de frontera, recurrimos a los objetos literarios que, desde su aura intelectual, social, académica, histórica y política, son capaces de proporcionarnos la forma que ha adquirido la frontera en la producción de sentido en la sociedad del norte de México. Y dicha forma fronteriza es cuestionada desde el sentido que adquiere a partir de la cultura, así como es tensionado el significado del concepto cultura enmarcado por las acciones intelectuales y políticas de la historia, para, posteriormente, estudiar la función que cumple dicha cultura en cuanto al desarrollo de las características que despliega un espacio como la frontera; capaz de proyectar una imagen totalizante y cerrada sobre la consciencia de los individuos.

La idea de una cultura de frontera que puede ser definida y comprendida sin contratiempos, requiere ser cuestionada desde sus diversas aristas, todas ellas en cuanto a los fenómenos que producen como espacio liminar. Es decir, ¿cómo estamos pensando la frontera y cómo opera esta palabra conceptualmente? ¿Cuál es su proceder histórico, social, económico y

político, así como su desarrollo intelectual y académico? ¿Cuál su capacidad para autonarrarse a partir de sus propias condiciones de existencia?

De este trabajo la intención es proporcionar los puntos más importantes, así como las referencias y bibliografía que podrían servir de ayuda para problematizar las condiciones de existencia de un espacio como el de la frontera, además de las consecuencias que produce en la sociedad y sus sujetos. Nos interesa conducir la reflexión hacia los espacios o las condiciones de posibilidad de relectura del concepto, mismos que localizamos en líneas de fuga presentes en el dispositivo literario. Con ello pretendemos contribuir con la relectura de los objetos artísticos de frontera, que evidencien desde sus efectos y afectos las condiciones dominantes de una narrativa posmoderna con base en el poder y la administración cultural.

La propuesta es hacer una breve revisión histórica de los acontecimientos y las experiencias en torno a los dispositivos literarios mexicanos que contribuyen con la legitimación identitaria y nacionalista de lo mexicano y lo fronterizo. Una metodología que nos permita comprender la función intrínseca del dispositivo literario como mecanismo nacionalista que a través de su diferencia ha desplegado un lugar otro de frontera; es decir, demarcar su condición violenta de administración y diferencia que es ordenada a través de un discurso centralista, con base en el poder, que organiza, controla y domina la producción de sentido, lo que a su vez legitima su autoridad para aplicar la violencia en las periferias fronterizas.

Con base en una historia militar y presidiaria la frontera históricamente se ha constituido como un espacio de control y administración que se ha valido de dispositivos literarios para romantizar y legitimar su propia condición de existencia. Un procedimiento de normalización de la violencia como parte del imaginario simbólico del sujeto fronterizo. Estos dispositivos<sup>1</sup>, que aparecen desde la conquista, forman parte del estudio en cuanto a una

---

<sup>1</sup> Nos referimos a textos narrativos orales anteriores a la escritura, que podemos encontrar en canciones, corridos, leyendas o mitos sobre los tesoros y secretos ocultos en la frontera.

consciencia histórica que encontramos latente en los sujetos que habitan en la frontera.

A partir de ello nos conducimos por algunos subapartados de la historia, que concluyen con la actual producción cultural con temas de frontera, con base en la violencia y control de las superestructuras. Este último escenario es el que nos ofrece la posibilidad de presentar una línea de fuga a través de una lectura a contrapelo de una historia de frontera.

Al llevar a cabo esta lectura histórica del espacio de frontera, podremos darnos cuenta de cómo la narración de una historia fronteriza se vincula a dos dispositivos narrativos como la crónica y la novela. Dos medios que dan testimonio de los acontecimientos y experiencias que se desprenden de habitar en la frontera. De ello se extrae, en un primer momento, la fundación de la frontera durante la conquista; y en un segundo momento la proliferación del discurso literario de la novela para retratar un episodio de la historia centrado en la Revolución Mexicana, del cual gran parte de la visión social fue contada a partir del exilio y en la frontera norte:

Dentro del marco ideológico nacionalista que permeó en la cultura posrevolucionaria, la publicación de obras sobre la contienda armada parecía limitarse a unos cuantos textos; sin embargo, la producción fue mucho más fecunda en El Paso o en San Antonio, lugares que recibieron a una gran cantidad de exiliados, que propiciaron la aparición de narrativas sobre el tema y donde, además, había una mayor tradición editorial. Seguramente, las condiciones políticas en el territorio nacional no permitieron la aparición temprana de este tipo de obras, situación que fue muy distinta en la frontera norte (Torres de la Rosa, 2015, s. p.)

Estos dos textos literarios narrativos recuperan parte de la historia de frontera y llevan consigo problemáticas que se anclan a los actuales debates en torno al sentido de las obras de frontera; es decir, el tema en torno a aquello que podemos recuperar como verdad o como

ficción en una obra literaria que da testimonio de la experiencia fronteriza. Un tema que descentra la atención sobre las implicaciones reales que han conducido al dispositivo literario contemporáneo al espacio en el que se encuentra hoy en día, atravesado por las violentas dinámicas de administración del territorio y las subjetividades; así como de su reciente (re)incorporación dentro del discurso centralista.

Este momento, en el que (re)emergen en la frontera ambas formas narrativas para hacer una representación de lo fronterizo y de la cultura de frontera, nos conducen de nuevo a la pregunta sobre la función que cumple el dispositivo literario en la sociedad contemporánea en cuanto a su posibilidad para contar *la historia*. Hoy en día, al menos en el norte del país, la crónica periodística y la novela desdibujan los límites del estilo narrativo a través de un pastiche de representación mimética del espacio, que nos mantiene oculto o en el olvido el procedimiento al que se ha sometido la cultura para crear un sentido de identidad, tradición y nación.

Como narrativas históricas, el testimonio y la novela se mueven por los márgenes sobre los cuales se trazan las formas de la historia contemporánea de frontera; sin embargo, antes de problematizarlo se requiere comprender la función que cumplen y las consecuencias de su totalización o cierre de sentido. Con ello queremos situar un punto de análisis con base en cómo hoy en día, en la literatura de frontera, el uso de la relación entre el testimonio y la novela producen, a través de mecanismos de representación mimética, el falseamiento de una realidad operada por fuerzas de poder y organización de las superestructuras sobre el territorio fronterizo; lo que le permite seguir ejerciendo formas de control que mantiene funcionando un espacio que le ayuda al enriquecimiento, administración y organización social, cultural y económica con base en la violencia y la diferencia. Además, con ello proponemos que en el uso de la prosa poética existe una línea de fuga de la identidad nacional centralista, mecanismo donde converge la imposibilidad de la representación de imágenes. Un procedimiento de reterritorialización del lenguaje usado para salir del discurso culto con el que se ha construido

la historia centralista mexicana.

Damos prioridad al análisis teórico porque nos interesa desarrollar un argumento en torno a las dinámicas que un sitio como la frontera produce, y en dónde podemos rastrear su origen para encontrar su momento de fuga. Lo que nos ayude a pensar en las condiciones por las que se ve atravesada la actual producción literaria con temas de frontera.

En el segundo capítulo de la tesis presentamos el estudio teórico-crítico de dos autores que nos ayudan a pensar en la línea de fuga del concepto frontera y en los dispositivos usados para narrar sus historias. Es decir, el trabajo de William Rowe y Gilles Deleuze, que nos permiten desarrollar la idea de un discurso descentrado de lo fronterizo a partir de una prosa poética gardeana y la irrepresentabilidad y despolitización del espacio.

El espacio que proponemos como punto clave de salida al discurso fronterizo es el que encontramos en las obras del escritor chihuahuense Jesús Gardea, a través de un lenguaje poético-narrativo que utiliza para contar sus historias, con el cual es capaz de despolitizar el objeto y sujeto fronterizo y desplegar otro espacio de una contra-narrativa de frontera. En Gardea existe un espacio de resistencia al discurso fronterizo, sobre todo de aquel que la industria editorial pretende desarrollar a través de la exotización del territorio y sus personajes.

Para demostrar de qué manera el lenguaje gardeano contribuye a desmontar el discurso de frontera, señalamos los puntos de la estructura sobre la cual está montado el fenómeno *frontera* en la literatura contemporánea. Es decir, el espacio geopolítico como un devenir frontera a partir de las condiciones sociales y culturales del territorio, inmersas en el contexto neoliberal de la realidad mexicana, lo que concluye con una producción de una cultura fronteriza que persiste en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana.

En la búsqueda de este sujeto o ser fronterizo –que se construye a partir del imaginario de una cultura de frontera– nos cuestionamos sobre la identidad y la relación del sujeto con los objetos que adquieren significados de frontera. A esta pregunta intentamos dar respuesta usando

como referente los estudios latinoamericanistas de finales del siglo XX, dentro de los cuales aparecieron debates interesantes entre críticos como Ángel Rama, Josefina Ludmer, Antonio Cornejo Polar, Nestor García Canclini, Walter Mignolo.

El choque cultural entre el primer mundo y el tercero ha sido fértil para tratar temas como el de heterogeneidad, hibridez, subalternidad o decolonialismo, todos ellos operantes dentro las narrativas de frontera, y que han conducido a la pregunta por una identidad y posicionamiento del sujeto en la modernidad, sobre todo del lado de América Latina. Estos debates que incluyen estudios críticos sobre la historia, el testimonio, el descentramiento cultural o la operación letrada en la literatura latinoamericana han contribuido con un trabajo crítico/teórico de una visión latinoamericana sobre el sujeto y su entorno, espacio que nos sirve para trazar el lugar del sujeto fronterizo mexicano, ya que sobre él convergen muchas de estas miradas, y nos ofrece un punto de anclaje para comenzar a tratar el problema del presente estudio.

La posición que ocupaba la literatura latinoamericana frente a un proceso globalizador, que surgiría a partir del boom latinoamericano, aceleró la urgencia de un cambio que condujo al crítico a descubrir la imposibilidad que experimenta el sujeto latinoamericano de sustraerse de una realidad que se ha desplegado sobre nosotros como individuos procedentes de un proceso colonizador. Al respecto, se llevaron a cabo numerosos estudios sobre teoría decolonial y estudios subalternos que hoy en día nos permiten pensar y entender la posición que adquirimos como sujetos de otros espacios. Algunas de estas ideas son desarrolladas por autores como Rita Segato al hablar de la segunda realidad; Irmgard Emmelhainz sobre el sentido común; Mary Louis Pratt con zonas de contacto; Homi Bhabha con el tercer espacio, entre otros términos que analizan las consecuencias entre el choque de ‘realidades’.

En este trabajo recuperamos algunas de estas posturas y las sujetamos a la actual producción de un capital cultural que deriva de consecuencias políticas y económicas que

apuntan hacia la idea de progreso y neoliberación. El resultado de un capitalismo tardío que conduce hasta sus últimas consecuencias la comercialización de los cuerpos y las subjetividades. Un episodio de la modernidad en el que se inscribe la producción del concepto frontera en la literatura y la industria cultural, y que llevamos hacia su radicalidad para encontrar en ella los espacios para pensarla de manera diferente.

## Marco de estudio

Llevar a cabo el estudio sobre el concepto de frontera, considerando las implicaciones que conlleva trazar una Historia de la frontera que nos permita identificar las estructuras sociales, políticas, intelectuales y económicas con las que se crea una cultura fronteriza, puede resultar problemático si no elegimos, como primer momento, el sitio sobre el que nos debemos situar para llevar a cabo el análisis.

La frontera forma parte de un sistema de significaciones enlazadas a partir de una (H/h)istoria contada desde dentro y fuera del territorio<sup>2</sup>. Es decir, son múltiples las voces que convergen en el espacio fronterizo, y cada una de ellas es revestida por experiencias y realidades distintas. Estas voces se generan debido a la complejidad de la frontera donde, por un lado, encontramos la presencia enérgica y la violencia arraigada en el territorio, manifestando una realidad marcada por los desafíos sociales, políticos y económicos que conlleva la vida en la frontera. Y por otro lado, en contraposición a esta realidad, emerge la visión desde un centro configurador, basado en la organización y el poder centralista. Este enfoque, proveniente del núcleo político y económico del país, puede reflejar una perspectiva sesgada y descontextualizada de la vida en la frontera. El centro configurador suele establecer políticas y decisiones que pueden no considerar plenamente las complejidades y particularidades de la vida en la región fronteriza.

---

<sup>2</sup> Usamos la palabra Historia con h mayúscula para referirnos a un *estatismo*, concepto que desarrolla Ranahit Guha en *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* para hablar de la ideología “que autoriza que los valores dominantes del estado determinen el criterio de lo que es histórico” (2002, 17). Posterior al *boom* de la frontera (si podemos llamar de esta forma al fenómeno que se dio en los últimos años y que tiene que ver con la producción de la literatura del narco, las crisis migratorias de los países centroamericanos o los discursos de odio del expresidente Donald Trump con respecto al migrante) se desprenden dos vías que forman parte de un mismo sistema de la frontera; por un lado el *estatismo* del que nos habla Guha; y por otro lado la historia de la desaparición de tribus originarias, culturas de un espacio presignificante a la frontera, la pérdida de identidad junto al territorio, la historia de un extrañamiento donde la exotización de la barbarie y la violencia lo instauran como un nuevo episodio de la realidad mexicana.

Estas dos perspectivas, la de las voces desde la frontera y la del centro configurador, se encuentran en un constante diálogo, pero también en un conflicto. Las voces desde la frontera buscan visibilizar las realidades y problemáticas locales, luchando por una representación auténtica y una justicia social equitativa. En contraste, el centro configurador puede tener un enfoque más centrado en sus intereses y prioridades, lo que puede dar lugar a políticas que no atienden completamente las necesidades de la frontera.

Preguntarnos por las condiciones y experiencias de frontera nos puede conducir a formular interrogantes como: ¿se debe estudiar la literatura fronteriza desde la pluma de los autores que viven en la frontera?, ¿desde la experiencia migrante?, ¿desde la visión del centro con respecto al norte del país?, ¿desde las voces de las tribus que desaparecieron en las fronteras?, ¿desde las culturas híbridas?, ¿desde la visión del otro, el extranjero?

En la introducción al texto *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Alejandro Grimson nos ofrece un vasto panorama de inquietudes acerca de lo que significa pensar la frontera en relación con la cultura y el sentido que despliega sobre los sujetos. Para Grimson la frontera es un campo simbólico que se desarrolla en los límites de la identidad (16), acción que permite llevar a cabo una crítica de la esencialización de las culturas de la frontera (17). Esto como un primer paso hacia el camino a la desterritorialización del concepto y el señalamiento de las líneas de fuga<sup>3</sup>.

En *Teoría de la frontera* se nos ofrece un compendio de reflexiones sobre si existe o no una posibilidad para hablar sobre una teoría fronteriza. Se discute sobre las condiciones del espacio y la forma en que estas son capaces de producir identidades y subjetividades. Y con ello nos brinda un punto de inicio desde dónde comenzar a pensar en el significado que ha adquirido un concepto como el de frontera en la cultura.

---

<sup>3</sup> Esta idea de las líneas de fuga la tomamos de las notas de Deleuze que escribe, a partir del pensamiento de Foucault, en *Deseo y placer*. Una reflexión que desarrollaremos sobre las dinámicas que construye Gardea a partir de la fundación de un territorio ficcional llamado Placeres.

La consideración del uso conceptual de la frontera como problema enunciativo es una problemática central que requiere un profundo análisis y debate. En este trabajo, el punto central a discutir pasa por el terreno de la interpretación, el testimonio y el arte, lo que implica adentrarnos en la complejidad de cómo la frontera es conceptualizada y experimentada por diferentes actores y desde distintas perspectivas. La frontera plantea la necesidad de abordarla desde múltiples niveles de comprensión, ya que su significado y sus implicaciones no se limitan a una única interpretación. Es un espacio donde convergen diversas realidades, narrativas y vivencias, y que es pensada con una visión holística que no considera las múltiples capas de sentido que se superponen en este territorio liminal.

Para poder plantear una contranarrativa sobre la frontera, en este caso desde una perspectiva literaria, es esencial explorar los testimonios y las experiencias de aquellos que han vivido y habitado este espacio. La literatura, como una forma de arte y expresión, permite visibilizar y problematizar las vivencias y las identidades que emergen en la frontera. A través de la palabra escrita, se puede dar voz a las historias silenciadas y ofrecer una nueva mirada que desafíe los estereotipos y prejuicios asociados a este territorio. Asimismo, la frontera como concepto en la cultura, se revela como una zona rica en símbolos, metáforas y significados profundos, con lo que se puede desentrañar los significados y explorar cómo se construyen y deconstruyen a través del arte, la literatura y otras formas de expresión cultural.

Sobre el espacio de enunciación emergen críticas importantes que nos permiten pensar la función que cumple el espacio de frontera en cuanto separación y el imaginario simbólico que produce. Una de ellas es la que desarrolla Homi K. Bhabha en *El lugar de la cultura*, cuando habla del “tercer espacio”. La idea de un tercer espacio que se encuentra más allá de las lógicas de producción de sentido, en lo irrepresentable. Un espacio desde donde se puede cuestionar las condiciones generales de performatividad con las cuales nos constituimos como individuos, productos de la modernidad. Es en la temporalidad, dice Bhabha, asincrónica que se abre el

tercer espacio que nos ayuda a salir de una visión yuxtapuesta y hojaldrada de la cultura moderna, y donde la negociación de diferencias crea una tensión propia de las existencias fronterizas (1994, 233).

Bhabha nos habla de un “más allá” fuera de los límites, que se produce a partir del choque entre el adentro y el afuera, entre lo interno y externo, entre el centro y la periferia; un espacio de tránsito, exploratorio, *in-between* que produce “nuevos” sujetos, objetos e identidades; capaz de performar otras realidades.

En estos espacios, *in-between*, surgen otras propuestas como las *islas urbanas* de Ludmer, *culturas híbridas* de Canclini, *heterogeneidad* de Cornejo Polar, *sentido común* de Emmelhainz, *zonas de contacto* de Pratt, entre otras ideas que tienen como principal interés analizar las formas o discursos que se desprenden como consecuencia del contexto social o económico de una región.

Este choque de significantes y realidades en los espacios intermedios produce formas o contenidos diferentes, “nuevos”. Algunos de ellos funcionan como espacios de resistencia, los cuales contribuyen al descentramiento de las ideas de frontera, y a través de lo cual podemos arrojar observaciones sobre las líneas de fuga en los sujetos y objetos con la potencia suficiente para resignificar el sentido de lo que entendemos hoy en día por frontera.

El empalmamiento de las formas de producción de sentido en la modernidad produce las culturas híbridas de Canclini, que nos permite pensar en fronteras simbólicas que requieren ser deconstruidas para averiguar su hibridación (Canclini, 1990, 14). El concepto de hibridez, desarrollado en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, el autor lo usa para reflexionar en torno a la incertidumbre del sentido y el valor de la modernidad, que deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan (14). Este concepto surge como una alternativa del

pensamiento latinoamericano para buscar el descentramiento de las culturas a partir de sus choques.

Hacia finales del siglo XX se extiende como alternativa para estudiar las consecuencias de procesos globalizadores, mezcla de culturas en las fronteras, fusiones artísticas, literarias y comunicacionales. Canclini presenta una primera definición al respecto del término hibridación, con el que entiende los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas, que existían en forma separada, se combinan para generar otras nuevas (3). Sin embargo, esta idea también es duramente criticada porque parece permanecer incompleta para el estudio cultural en cuanto a sus limitaciones, en primera instancia por ser un término incorporado a partir de otra disciplina, y en segunda por privilegiar los discursos metropolitanos y centralistas:

La teoría de la hibridez de García Canclini no es meramente cultural, está inmersa en la historia. Sin embargo, hay problemas con su inserción en la historia. Al presentar ejemplo de hibridez que tienden a “referirse preferentemente a ciertos estratos [los altos] de la sociedad latinoamericana” como si fueran representativos de la sociedad entera (Cornejo Polar, en Kokotovic, 2000, 290).

El concepto de hibridez es introducido en el terreno de la crítica de América Latina a partir de los debates de los estudios latinoamericanistas en los que se encontraban estudiosos como Antonio Cornejo Polar, Néstor García Canclini, Walter Mignolo, Josefina Ludmer y Ángel Rama. El momento en el que aparece el concepto, al lado de otros como heterogeneidades, transculturación o representaciones, se encuentra enmarcado por la búsqueda de una teoría e identidad latinoamericana. Sin embargo, al concepto de hibridez se le acusa de llevar a cabo un análisis arriesgado, ya que recuperaba híbridos infértiles para los temas de análisis; es decir, presenta fenómenos que “conducen a una combinación armoniosa, casi natural, de diversos elementos culturales que se prestan a un multiculturalismo oficialista”

(Kokotovic, 290). La hibridez privilegia los discursos hegemónicos en cuanto a la producción de sujetos, cuando lo que se necesitaba era redefinir la noción de origen en la sociedad moderna.

Al referirnos a un proceso de hibridación suponemos la producción de elementos procedentes de distintas naturalezas, que se produce como consecuencia del choque cultural o la mezcla de discursos que aparecen en un territorio de frontera. Sin embargo, el proceso de análisis de un fenómeno como el de hibridación parece incompleto, en cuanto a que parece conducirnos a la reflexión sobre que el momento en que se lleva a cabo la mezcla cultural o discursiva, tiene como consecuencia la pérdida o el ocultamiento de los espacios de diferencia que no figuran dentro del margen cultural hegemónico de las zonas donde se presenta la hibridación.

Sin embargo, en *El lugar de la cultura* Bhabha recupera el concepto de hibridez y lo inserta en el espacio intermedio, lejos de las identificaciones fijas, donde pueda mantener su diferencia sin jerarquizaciones. Una “hibridez cultural de las condiciones fronterizas para “traducir”, y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y la modernidad” (23). Esta es la noción de hibridez que nos interesa para referirnos a las condiciones políticas y culturales que se han encargado de producir, a través de las industrias culturales (también estudiadas y problematizadas por Canclini y Bhabha), el imaginario simbólico con el que producimos la imagen holística de frontera en la modernidad.

De los debates latinoamericanistas también surgen otras reflexiones importantes que nos ayudan a pensar en los objetos y sujetos inmersos en el sistema moderno de producción de sentido en las fronteras. Unos de ellos son los conceptos de *heterogeneidad* y *transculturación*, de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama respectivamente, los cuales son desarrollados mientras se anclan a la sociedad, la historia y la cultura. Ambos “apuntando a la necesidad de la auto-organización de los grupos subalternos en base de sus identidades culturales e intereses materiales para enfrentar colectivamente la desigualdad y la subordinación” (Kokotovic, 291).

Con ellos podemos pensar en el contexto de la historia y su operación maquínica para producir diferencias en la frontera con respecto a un centro de administración y organización cultural.

Tanto Bhabha, como Cornejo y Rama nos proporcionan la crítica para inaugurar un espacio y discutir el agenciamiento de la palabra frontera en la actual producción literaria en el norte de México, que genera dispositivos en los que se sobrepone la (H/h)istoria, la tradición, el testimonio, lo popular y lo culto, que construye un sistema de significación que conduce a la normalización de la cultura fronteriza contemporánea.

Esta constituye la primera parte teórica del estudio, donde nos enfocamos en problematizar la procedencia de una cultura fronteriza a partir del choque con Estados Unidos y la forma en que la industria cultural ha contribuido con la enajenación y romantización del concepto, ocultando las posibilidades para su lectura crítica.

En la segunda mitad hacemos uso de los pensamientos de autores que nos ayuden a plantear un giro conceptual sobre la frontera –las líneas de fuga o contranarrativa–, es decir, los trabajos de William Rowe y Gilles Deleuze. Estos críticos de la cultura elaboran propuestas interesantes para escapar del discurso hegemónico o de poder con el que se construyen los imaginarios de los sujetos en la modernidad.

En *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural* Rowe centra su estudio en un terreno poco explorado en cuanto a una crítica cultural como lo es la poesía. En los últimos años el análisis o estudio simbólico de los campos sociales ha tenido su centro en la producción de imágenes, y poco se ha retornado a los dispositivos literarios, por ejemplo, a la función que desempeña la poesía en la sociedad actual. Rowe retoma el estudio poético y (re)plantea el sistema de lectura a partir del análisis del trabajo de poetas hispanoamericanos, en los que identifica una relación de la obra con el contexto de producción.

El análisis crítico de la obra de Rowe nos da la posibilidad de vincular la obra de Gardea con su afuera, a partir de las condiciones del campo social en el que es creada. Es decir, la

posibilidad de generar un espacio intermedial entre el adentro y afuera de la producción artística gardeana, situación que construye a través del agenciamiento del lenguaje culto para narrar la violencia que produce un espacio como el de la frontera. A través de una prosa-poética, elemento característico en las obras de Gardea, el autor enfrenta lo bello con lo siniestro, la romantización con el desencantamiento, la centralidad con la periferia. Nos ofrece la irrepresentabilidad de las imágenes a través de líneas de fuga que suceden a las orillas del centro, en las puntas rizomáticas del discurso fronterizo o del norte de México.

La narrativa poética de Gardea se convierte en un tiempo y espacio liberador que le permite distanciarse de las narrativas hegemónicas que intentan fijar y estandarizar el concepto de frontera de manera restrictiva. Es un rechazo a los discursos comerciales y masificados que suelen dominar la percepción de la frontera, así como a los enfoques académicos y políticos que pueden simplificar su complejidad. En este contexto, Gardea explora la subjetividad como una fuerza clave en la construcción de una nueva perspectiva espacial y revela lugares ocultos que desafían la comprensión convencional de la frontera.

Una de las contribuciones más significativas de Gardea es su habilidad para asimilar la violencia presente en las fronteras, lo que le permite articular una visión alternativa de este mundo liminal. A través de una hábil combinación del lenguaje, logra “refundar” el lenguaje fronterizo, desprendiéndolo de la saturación de significados preconcebidos. En lugar de buscar la fundación de un nuevo territorio, Gardea propone una reconfiguración conceptual que invita a pensar de manera distinta sobre la frontera.

Al apartarse de las narrativas preestablecidas, Gardea abre la puerta a aprensiones simbólicas del territorio, desvelando aspectos ocultos y proponiendo una nueva manera de mirar y experimentar la frontera. Su enfoque invita a repensar la relación entre el lenguaje y la realidad fronteriza, desafiando los discursos dominantes y propiciando una comprensión más profunda.

Es ahí donde usamos el pensamiento deleuzeano para dar continuidad a nuestra propuesta de una contra-narrativa de frontera. La de generar un espacio de afuera que afecta y le da movilidad a la obra, presentándonos sus puntos de fuga a través de las acciones de los sujetos y obra.

En la obra de Gardea se nos presentan distintos escenarios o líneas de fuga de la politización del concepto frontera, campos presignificantes con la fuerza para salir de la frontera. Es decir, el autor desarrolla un espacio ficcional llamado Placeres, que como dice el autor en su primera novela *La canción de las mulas muertas*: “En Placeres, sofocado infierno, todos, Gil, todos, estamos locos. Locura de bulto. Arroja sombra. Nos viene de vivir en las raíces” (79). En Placeres los sujetos son afectados por la violencia previo a su romantización con base en la tradición y la cultura. Son sujetos abyectos<sup>4</sup> inmersos en un campo social presignificante, en la nada: “En Placeres ¿no era todo imaginaciones? Las cosas oscurecían un rato la vida. Las tolvaneras de marzo pasaban, se desbarataban lejos, para nadie. Para nada” (71).

Estos panoramas, uno desde adentro y otro desde afuera, se entrelazan en la obra, creando un espacio *más allá* o intermedio, que se sitúa entre la cultura y la literatura. En este espacio en constante movimiento, las obras de Gardea emergen como una fuente de diferenciación que nos invita a cuestionar cómo se construyen las narrativas de frontera y cómo se generan las políticas de representación que dan forma a nuestro entendimiento del concepto. Con Gardea, las narrativas hegemónicas se vuelven inoperantes, ya que su literatura nos permite abrirnos a otras experiencias que escapan a la codificación impuesta por esas narrativas dominantes.

---

<sup>4</sup> En la revista *Fractal*, en el artículo titulado “SEMEFO: una lírica de la descomposición” José Luis Barrios nos ofrece un estudio sobre el concepto abyecto en Kristeva, sobre el cual dice que “se mueve en un registro previo a lo simbólico, en el orden de diferenciación vital o pulsional del sujeto que, en sus reacciones inmediatas, se abyecta a sí mismo sin reconocer diferencia alguna entre el yo y el otro, o entre el sujeto y el objeto” (2005, párr. 28).

La obra de Gardea se presenta como un lugar de disidencia frente a las narrativas convencionales de la frontera. A través de sus escritos, se desprende una sensibilidad única que invita a la reflexión sobre cómo la frontera es percibida y representada. Sus narrativas no buscan simplemente reflejar la realidad fronteriza, sino que desafían y subvierten las construcciones preestablecidas que tienden a homogeneizar y limitar nuestra comprensión de la frontera.

En este sentido, el autor nos invita a replantear las perspectivas y a cuestionar los discursos hegemónicos que dominan la interpretación de la frontera. Al permitirnos adentrarnos en otras experiencias no codificables por esas narrativas dominantes, su literatura se convierte en un instrumento de apertura y ampliación de horizontes, en el que encontramos nuevas formas de entender y concebir este espacio liminal desde lo presente.

Así, a través de la escritura de Gardea, el *in-between* entre la cultura y la literatura se vuelve un terreno fértil para explorar y desafiar los límites impuestos por las narrativas hegemónicas. Su obra pasa por las fronteras tradicionales y nos sumerge en un territorio de posibilidades y multiplicidades, en el que podemos vislumbrar otras dimensiones de la experiencia fronteriza y comprenderla de una manera más profunda y enriquecedora.

En la obra gardeana encontramos el potencial emancipatorio de los discursos hegemónicos de la cultura, mismos que romantizan las categorías de la violencia y ciñen los precintos de un imaginario que se mueve a través del mercado y la legitimidad de los discursos organizadores de las metropolis.

## Capítulo 1. Reflexiones sobre la cultura de frontera

La perspectiva analítica, que separa lo distinto para no reincidir en globalizaciones tan abstractas como hechizas, no invalida, sino más bien urge, el estudio de la red de relaciones que se teje entre esa diversidad a ratos agobiante.

Antonio Cornejo-Polar

No hace mucho tiempo que surgió la frontera en el norte de México como parte de la política expansionista de los Estados Unidos y la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. De un día a otro fue extendida la línea simbólica de la frontera que, además de representar la división entre países, también se encargó de definir identidades con base en el choque cultural y la organización política de los sujetos.

Este acontecimiento social e histórico tuvo un profundo impacto en la población, tanto para aquellos que quedaron fuera del territorio mexicano como para los que permanecieron en él. La división política del territorio fronterizo provocó una reconfiguración del sentido de pertenencia en la frontera, marcada por experiencias sociales y culturales de separación e independización forzada del territorio.

Esta experiencia de división y administración territorial, con base en una violencia indisociable de la práctica fronteriza, trajo consigo un momento de reconfiguración del pensamiento con base en el espacio y la diferencia; condición de existencia a partir de la cual se le concibiría como una 'forma' definida y totalizante. Es decir, a través del tiempo, a la frontera se le podría concebir como homogénea a través de su heterogeneidad. Un fenómeno totalizante y de cierre que provee su forma y conduce al desarrollo de su cultura.

El espacio fronterizo, más que un lugar geográfico, es un espacio simbólico y de enunciación donde converge historia y lugar; tiempo y espacio. Adquiere su significación a partir de los elementos y las normas que contiene, mismas que se emplazan a través de los sujetos que la habitan. Es decir, a partir de los últimos años su significado está dado por las cambiantes

condiciones de la sociedad que existe en ella, producto de las lógicas modernizantes. Dentro de las cuales se ha ocultado la fundación violenta del espacio con base en estrategias militares y expansionistas, que aparecen en un segundo plano ante la justificación y romantización del concepto, como lugar de experiencias sociales en búsqueda de convivencia y equilibrio social.

A través del concepto de hibridación se busca lograr una aparente armonización y administración del espacio fronterizo, con el propósito de fundar una cultura de frontera que refleje una amalgama de influencias culturales. Sin embargo, esta perspectiva de hibridación tiende a ocultar las violentas dinámicas fundacionales del territorio fronterizo y las actuales formas de control que se ejercen en torno a él. Es importante reconocer cómo la normalización de la violencia a través de la cultura puede oscurecer la realidad de las experiencias opresivas que se han sufrido en la frontera.

Esta ocultación se ve potenciada por el papel de los discursos hegemónicos contemporáneos, que refuerzan y perpetúan una visión superficial de la frontera, despojándola de su complejidad histórica y social. Estos discursos están fuertemente influenciados por el contexto del tardocapitalismo, donde los intereses económicos y políticos dominantes tienden a despolitizar y mercantilizar la realidad fronteriza.

Los testimonios de los sujetos inmersos en la normalización cultural fronteriza a menudo se ven eclipsados por la narrativa dominante que reduce la frontera a una mera etiqueta exótica o pintoresca. Sin embargo, estos testimonios son esenciales para comprender las realidades profundas y diversas que convergen en la frontera y dan cuenta de las experiencias traumáticas y las luchas por la supervivencia de aquellos que habitan este territorio.

En este contexto, es fundamental adoptar una mirada crítica y descolonizadora que cuestione las narrativas hegemónicas y busque dar voz a las múltiples voces que convergen en la frontera. Una reflexión sobre la hibridación y la cultura de frontera debe cuestionar cómo estas nociones contribuyen y obstaculizan la visibilización y comprensión de las violentas

dinámicas que han marcado históricamente este espacio y cómo el tardocapitalismo ha influido en la producción y circulación de conocimiento sobre la frontera.

En cada una de las regiones colindantes de una frontera es llevado a cabo un proceso de culturalización que lo completa o lo llena de una identidad propia. Ambos lados se cierran, se pliegan sobre sí mismos por medio de un objeto como la frontera. Y a través de la organización y administración de los saberes, con base en una identidad nacional, se busca la homogeneidad que dé forma al sujeto, ya sea mexicano o estadounidense.

Esta manera de proceder, en el camino hacia la totalización de las formas en las sociedades integradas, Lukács lo desarrolla en *Teoría de la novela*:

La totalidad en tanto ente configurador de todo fenómeno individual implica que algo cerrado en sí mismo puede ser completado pues todo ocurre dentro de él, nada lo excluye ni apunta a una realidad más elevada por fuera; pues todo en él madura hasta la perfección y, al alcanzarse a sí mismo, se somete al límite. La totalidad del ser solo es posible donde todo es homogéneo antes de ser contenido en las formas; donde las formas no constriñen sino que hacen posible la toma de conciencia, el revelamiento de lo que había permanecido en las sombras, a la espera de ser configurado (28).

La imagen totalizante que da forma a la cultura de un territorio pasa primeramente por la delimitación y el cierre de su espacio, acción que le permite autocompletarse y desarrollar una identidad. Sin embargo, Lukács dice que al alcanzarse a sí mismo este es sometido al límite, al punto de encuentro con lo otro, lo que no es. Este punto exacto del cruce entre la totalización de las imágenes y las formas es interesante para pensar la frontera como límite, ya que desde la concepción de las formas y las imágenes surge como espacio, y como idea de espacio tiende a desear cerrarse para buscar alcanzarse o autocompletarse a sí mismo; sin embargo, la frontera

es un espacio que permanece abierto y cerrado a la vez, como la puerta de Duchamp, imposibilitando su individualidad más que en las formas significantes del territorio geográfico.

La frontera es así paradójica, nos ofrece la posibilidad de calcular su adentro, pero no así su afuera, su perímetro, porque este no está fijo o totalizado. Si lo pensamos de esta forma, como la paroja del copo de nieve de Koch, el potencial de ser de la frontera es expansivo, de añadidura, y su lectura crítica es hacia los afueras del límite. Pero, ¿cómo encontrar el afuera de una lectura de la frontera?

Foucault nos ofrece una alternativa, en la literatura:

[...] “literatura” no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al “afuera”: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un dobléz, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos (1966, 8).

La literatura nos da la oportunidad de acceder al lenguaje y estudiarlo fuera de sí mismo, donde escapa al modo de ser del discurso. La literatura se abre hacia el afuera y nos ofrece un espacio donde el sí mismo se somete al límite. En este lugar podemos hacer emerger y colapsar la frontera en tanto la imagen o forma que adquiere en el discurso de la sociedad moderna, que

se ha estado encargando de instaurar una cultura, una identidad y con ello la normalización y justificación de la violencia en las fronteras.

Para estudiar el fenómeno de la cultura y literatura de frontera debemos pasar por el análisis de la producción de una identidad nacional, señalar los límites de lo sí mismo de esa identidad, ubicar el espacio que adopta la frontera con respecto a las formas de representación de la sociedad moderna y cambiar la mirada desde dónde la estamos observando, pensando y estudiando.

Cuando observamos y pensamos en la *cultura de frontera* o *cultura fronteriza* evocamos aquellas acciones o fenómenos que surgen del choque entre países; lo que supone la consciencia individual de una imagen nacional y cultura de sí mismo. También pensamos en el proceso de hibridación en el que se traslapan el idioma, la economía y la identidad, donde surgen personajes como el pachuco o el chicano. Pensamos en el fenómeno que urde sujetos y objetos en ambos lados del territorio. En el *collage* de ideas y expresiones que nacen como producto de la modernidad globalizante. Y en un *pastiche*, producto de la sociedad tardocapitalista, “esa parodia vacía que ha perdido su sentido del humor” (Jameson, 24).

La *cultura de frontera* es un fenómeno sin identidad nacional que permanece en búsqueda o deseante de ser autocompletada. Es un fenómeno que en todo momento se está desarrollando a sí mismo en función de su afuera. Es el *in-between*, el más allá, el tercer espacio, el otro lado. Es el espacio próximo a los Estados Unidos, la vida que se da en el límite.

Desde el lado de México la cultura de frontera ha tenido pocos estudios, al contrario de lo que sucede en Estados Unidos, sobre todo en el terreno literario. Cuando hablamos de la frontera lo primero con lo que solemos toparnos es con archivos históricos, fenómenos antropológicos, intercambios económicos, fenómenos lingüísticos o políticas migratorias. Y es a través de este acervo del conocimiento que empezamos a forjar una imagen cultural y social sobre aquello que sucede en la frontera.

En cuanto al trabajo crítico-teórico sobre cómo podemos entender aquello que se origina en la cultura de frontera Gloria Anzaldúa, en *Borderlands. La frontera. The New Mestiza* dice: “The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country-a border culture” (1987, 3). Todo lo que emana de esta herida abierta es la cultura de frontera; y con ella se inscribe el (re)nacer de otras identidades y nuevos espacios.

Para Anzaldúa de la mezcla de herencias surge la cultura fronteriza. Una herencia que, como hemos visto, ya posee una identidad de sí misma, una tradición y sentido de unidad. Sin embargo, es una herencia que aún requiere ser problematizada a partir de sus condiciones de existencia, antes de pensar en sus consecuencias o fenómenos de hibridación. Ya que en la herencia y la tradición, que forman parte de la cultura de frontera, se ha homogeneizado la existencia de voces heterogeneas provenientes de esferas o discursos de poder que no hacen más que ocultar la violencia del territorio posible a través de la subjetivación política de conceptos como identidad y nacionalidad.

El primer mundo alcanza al tercero en la frontera y esta sangra, dice Anzaldúa. Sin embargo, esta es una imagen del fenómeno totalizante y cerrado que producen las fronteras, el de un límite donde al acercarnos no hay más que un choque. El límite simbólico del espacio limítrofe nos imposibilita ver que en la frontera con Estados Unidos no existe solo un choque, sino que hay una expansión económica, cultural y política que permea a México a través de la cultura y los discursos neoliberales.

Es así que un fenómeno como el de la cultura de frontera, que hasta hace años parecía exclusivo de los estados colindantes con Estados Unidos, desde hace un tiempo comienza a expandirse simbólicamente en la consciencia de los individuos a lo largo del territorio mexicano, empujado por la globalización y las narrativas fronterizas. Y en un periodo en el que la lectura del mundo se basa en “la reducción de la especificidad de lo humano al desarrollo de

la facultad racionante y la reducción de ésta al modo en que ella se realiza en la práctica puramente técnica o instrumentalizadora del mundo” (Echeverría, 1987, párr. 4), pensar en la frontera en un sentido crítico-teórico, además de áreas que la han estudiado como la sociología, economía, antropología, política o historia, nos conducen a desdoblar una imagen oculta de sentido de sus condiciones de existencia.

En *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Néstor García Canclini ofrece un minucioso estudio sobre el desarrollo que ha tenido la industria cultural en México, sobre todo posterior al periodo neoliberal y la invasión de las empresas extranjeras en el mercado mexicano. Analiza las consecuencias de la expansión de un discurso globalizante sobre la experiencia del mexicano. Una neocolonización. Un fenómeno que se solía pensar que solo ocurría en las fronteras (2011, 18).

La legitimación de la narrativa fronteriza por las industrias culturales se encuentra ligado al proyecto de las esferas intelectuales de crear espacios de validez institucional que a su vez funcionan como productoras de verdad. Y esto trae consigo la interrogante sobre la posición que debe tomar el lector y autor con respecto a un tema como el de la frontera, y crear espacios teóricos y críticos de lectura que pongan en tensión las líneas discursivas con las que performa el concepto dentro de los dispositivos artísticos, en este caso en las obras literarias.

Más allá de la función que cumple, se requiere de un cuestionamiento de las prácticas históricas que han conducido al artefacto literario al momento en el que se encuentra actualmente, tanto en el norte del país como en el centro. Iniciar un trabajo teórico-crítico que nos permita releer, desde su afuera, el discurso literario en el norte del país.

La cultura de frontera es un proceso indisoluble de su condición histórica y social; sin embargo, dada su reciente popularidad dentro del territorio mexicano, la tendencia de la industria cultural se ha inclinado hacia la producción de medios homogeneizantes para desarrollar una imagen fronteriza fácil de procesar y de valorar.

En primera instancia esto dificulta la operación para descifrar genealógicamente sus partes, ya que los medios confabulan para crear una comunidad imaginada alrededor de la frontera; estereotipar a los sujetos y sus acciones. La mirada crítica se queda a medias bajo la temática fronteriza que, como dice Echeverría en la tesis 11 de *Modernidad y capitalismo*, ante “la oportunidad moderna de liberar la dimensión simbólica de la existencia social, esta se ve afectada decisivamente por el hecho del re-centramiento capitalista del proceso de reproducción de esa existencia social en torno a la meta última de la valorización del valor” (párr. 1).

Es así que desde el punto de vista de la frontera como forma, también se debe problematizar los conceptos, ejes y estudios que forman parte de ella para hacer converger su punto de encuentro proveniente de la tradición, la modernización, la esfera política y económica con las que cada uno de ellos ha logrado producirse como imagen totalizante que da una forma definida de la cultura fronteriza. Y a partir de ellos preguntarnos sobre los objetos y sujetos que añaden valor a un concepto como el de la frontera.

Los objetos literarios, así como otros medios de la industria cultural en México como el cine, la música, el periodismo, los videojuegos o el teatro han hecho uso de los temas o fenómenos sociales presentes en la frontera para consolidar una cultura fronteriza. Cultura que principalmente se ha regido a través de la imagen.

No hace falta una búsqueda profunda en los principales canales de internet, servicios de *streaming* o motores de búsqueda para encontrar los medios a través de los cuales se comparte una visión generalizada del significado que adquiere una imagen como el de la frontera en el imaginario social, no solo de quienes habitan la frontera, sino también de aquellos que acceden a ella desde el centro. Telenovelas, series, películas, noticias y canciones contribuyen a contar historias con base en la violencia que sucede en territorios colindantes con Estados Unidos. Al estilo de los corridos de los tiempos de la revolución, se cuentan historias sobre bandidos,

héroes nacionales, enfrentamientos, el pueblo y sus costumbres, historias que llaman la atención sobre qué es lo que pasa en la frontera.

Entonces, ¿cómo confrontar la narrativa de una cultura homogeneizada de frontera que se mantiene, cada vez con más fuerza, en el imaginario de la sociedad mexicana? Un primer paso es a través del estudio fragmentario e histórico de la frontera. No solo atenderlo como un fenómeno actual, sino observarlo como proceso histórico vinculado a un pasado que, en diferentes momentos del continuo, ha contribuido con el enajenamiento de una lectura basada en la apropiación literaria y en la interiorización del discurso, y no en su afuera.

La revisión de una cultura fronteriza que hoy en día nos ofrece una literatura con temas de frontera, debe pasar por un cuestionamiento de sus formas y discursos, desde el septentrión novohispano que se desprende como un episodio de la épica mexicana y la tragedia de los pueblos originarios, que sufren la disputa de los territorios y la imposición y administración cultural; hasta la actual guerra contra el narco y la justificación de la violencia y militarización de los estados nortños. Momentos que proporcionan las narrativas que han dado forma a la frontera, y que nos pueden ayudar a pensar en un afuera del lenguaje con el que construimos esas narrativas. En la literatura escrita en la frontera, vista desde su afuera, pudieramos reconocer una zona donde le fuera posible entrar en un estado de rebelión.

En el afuera de la cultura de frontera podemos estudiar la función que cumple el mecanismo narrativo de frontera en la sociedad moderna. Podemos hacer un análisis que delimite el concepto en los estudios literarios, a partir del papel que han tenido las letras y la esfera intelectual en el territorio norte y centro del país; estudio que pasa por las lógicas económicas y políticas del territorio. Ofrecer una vía de escape a la lectura y modos de producción convencional con las que opera la representación del espacio de frontera en la literatura; y proponer una contra-narrativa.

Este proceso contranarrativo de aquello que entendemos como cultura de frontera nos ofrece una oportunidad para (re)pensar en las condiciones de existencia del concepto, salir de los mecanismos de representación mimética del artefacto literario, y observar y estudiar los fenómenos sociales e históricos que la han conducido al momento en que se encuentra ahora. Con ello intentamos situar un lugar fuera de los márgenes culturales, basados en las lógicas de producción de sentido a través de las mercancías literarias, que nos ayude a pensar, desde lo fronterizo, el camino que han seguido las narrativas o discurso literario atravesado por su entorno político y social.

## 1.1 ¿Existe una literatura de frontera?

En las últimas décadas, el término 'literatura de frontera' o 'narcoliteratura' ha adquirido una destacada presencia en los círculos intelectuales de la producción literaria en México. A través de coloquios, antologías enfocadas en el norte de México, y títulos que circulan en los principales canales de Internet, o se exhiben en mesas de novedades, se han puesto a disposición de los lectores temas y autores que forman parte del acervo intelectual de esta región. Estos abarcan desde fenómenos lingüísticos y temáticas sociales hasta personajes y espacios geográficos propios de la zona fronteriza. Las obras de autores como Luis Humberto Crosthwaite, Carlos Velázquez, Eduardo Antonio Parra, Valeria Luiselli, Yuri Herrera, Cristina Rivera Garza, Daniel Sada, Jesús Gardea y Carlos Fuentes, entre otros, han contribuido al inicio de la visibilización de un espacio liminal, estrechamente vinculado con el país vecino y su territorio. Estos escritores, independientemente de ser originarios de la región fronteriza o no, han logrado plasmar un discurso fronterizo que trasciende y se hace tangible a través de la materialidad de sus objetos, sujetos y espacios literarios.

Los temas principales que emergen de la narrativa del norte giran en torno al territorio y las prácticas sociales comunes y normalizadas, como la migración, el narcotráfico, la mezcla de idiomas, el racismo, el surgimiento de identidades híbridas y el intercambio cultural, entre otros. Estos elementos representativos se presentan de manera recurrente en las obras literarias producidas en o sobre la frontera durante las últimas décadas.

Bajo el contexto de una modernidad tardocapitalista, estas narraciones literarias se configuran para ofrecer una imagen aparentemente cerrada de las formas o visualizaciones de la frontera, como si a través de señalar sus particularidades se ocultara el enunciado interior que conforma su núcleo en relación con su entorno (pensemos en este interior como un centro que requiere ser vaciado y que proyecta, a partir de las prácticas y el conocimiento, el discurso hacia el exterior). Es decir, en la novela contemporánea etiquetada como fronteriza, se llevan a cabo

representaciones miméticas del territorio, que funcionan como mecanismos de verosimilitud empleados para denunciar o dejar un registro de las violentas dinámicas que se han experimentado en el territorio norte de México desde hace algunas décadas.

Esta narrativa literaria contemporánea está anclada en un fenómeno social de extrañamiento que surge a partir de la radicalidad de las formas de vida en la frontera. Lo que alguna vez formó parte de lo familiar ha sido llevado al extremo a través de la violencia hacia los sujetos y el territorio. Este fenómeno de violencia en la frontera posee la fuerza suficiente para reconfigurar la recepción del artefacto artístico, no solo literario, en el lector mexicano.

Los dispositivos artísticos que se han enfocado en la frontera en los últimos años emergen en un espacio mediado por violentas dinámicas de vida y experiencias, atravesadas a su vez por lógicas de producción y consumo, internacionalización y multiculturalidad. Esto presenta a los autores la urgencia de desarrollar una visión crítica para abordar temas característicos de la frontera y denunciar la violencia que permea un territorio militarizado, lastimado y olvidado.

Eduardo Antonio Parra señala, en un breve ensayo publicado en la revista *Letras Libres*, esta urgencia ante la cual reaccionan los escritores norteros sobre la violencia que se vive en el norte de México, para representar su realidad:

La violencia es un elemento, no la esencia, pues el narcotráfico es un fenómeno integral, capaz de cimbrar —no destruir— todos los aspectos de la existencia humana, y también de sacar a relucir todas las miserias. Éste es el contexto desde el que escriben los narradores norteros. (Parra, 2005)

Parra centra el tema de su ensayo en describir el significado que adquiere la violencia, en cuanto al posicionamiento de la figura del narcotráfico en los territorios del norte —para los escritores norteros— que se vuelve parte indisoluble de su narrativa. Este trabajo de Parra se encuentra anclado a la discusión entre la función que desempeña la literatura del norte en la

sociedad; si esta cumple una función crítica o está al servicio de las industrias editoriales a quienes les interesa el mercado y la venta de libros. Un panorama que nos ayuda a pensar el lugar desde dónde se está representando o visualizando la frontera como forma.

Al autor le preocupa que se le acuse a la literatura de frontera de funcionar como una apología de la violencia, aprovechando el mórbido contexto de la sociedad mexicana para vender libros o ingresar al gremio cultural. Esto nos regresa al eterno debate de si el arte debe cumplir una función política o buscar el terreno del arte por el arte. Una discusión recurrente, que ha aparecido al término de cortes históricos como la Independencia o la Revolución Mexicana, entre la producción literaria con tintes identitarios o nacionalistas, y la proliferación ensayística de la crítica literaria del siglo XX.

El debate que provoca el artículo de Parra sobre lo real, la ficción y la función del arte en la sociedad moderna, es un tema que debería estar centrado en la virtualidad y los efectos que producen las esferas de poder que intervienen en la producción de los dispositivos literarios en el norte del país. Esencialmente el de la industria cultural de México. La industria cultural y la globalización tienen gran repercusión en el campo de las letras mexicanas, ya que a partir de ello se posiciona con fuerza el concepto frontera en la literatura.

Usando como medio el dispositivo literario y el arte, la cultura fronteriza adquiere legitimidad intelectual para narrar y (re)construir, con mirada crítica y denunciadora, los efectos de una realidad violenta que se vive entre México y Estados Unidos. Los libros, periódicos, antologías, encuentros literarios, ferias de libros y sitios o foros virtuales funcionan a su vez como espacios de representación de una realidad que se construye a partir de *la experiencia fronteriza*. Una experiencia a la que se le ha prestado mayor atención durante un periodo de crisis que se vive en el norte del país. Un episodio siniestro, angustiante, en el que la esfera crítica e intelectual de México pretende dar una respuesta rápida que lo conduzca a generar un cambio en las prácticas violentas que se gestan en la frontera.

El terreno de la literatura norteña, aquella que en los últimos años se le ha bautizado como de frontera o narcoliteratura, matiza, con tintes estéticos y románticos, la violencia y las experiencias que se desprenden del espacio de frontera. Esta experiencia sensorial de habitar o señalar la frontera se presenta como algo extraño, algo que invade con “una suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares” (Freud, 1919, 2), algo siniestro.

Lo siniestro<sup>5</sup> permea el núcleo de la sociedad en la frontera. Se escriben o narran episodios de la vida norteña respaldados por notas periodísticas, videos, fotografías y publicaciones; imágenes y escenarios verosímiles que arrojan luz sobre los objetos y sujetos del espacio fronterizo, construyendo con ello el cierre de una forma definida posible de ser localizada en un territorio específico como lo es la frontera. El objeto literario, en relación con la crónica y la nota periodística, contribuye con una normalización de la violencia y una consolidación de una cultura de frontera.

Nos alejamos cada vez más de una memoria histórica con base en prácticas de organización militarizada que un espacio como el de la frontera produce. Se crean justificaciones para la violencia a través de narrativas con base en lo siniestro. Frases como “es de los mismos”, “de seguro andaba en malos pasos”, “algo debía”, “eso le pasa por juntarse con esa gente” se popularizan, justifican y normalizan el creciente número de violencia en el territorio.

Se romantizan las formas y lógicas de la guerra y la violencia. Los corridos, parte de la lírica tradicional mexicana que habían surgido en el norte para dar noticias de los

---

<sup>5</sup> Sobre el concepto de lo siniestro partimos de la noción desarrollada por Freud en su artículo de 1919 donde habla sobre lo extraño-inquietante que se le presenta al sujeto. El fenómeno de desocultamiento que produce lo siniestro, de hacer visible lo no-familiar en lo familiar, aparece en la literatura de frontera a través de la fetichización de los objetos e identidades fronterizas, que propician su circulación a través del mercado y la industria editorial; una práctica que se propaga y adquiere mayor importancia si se le estudia en relación con el uso de otras formas artísticas como el cine y la música. La frontera se ha convertido en una presignificación de experiencias sensoriales al tiempo que el lector se introduce en el campo de la denominada *literatura de frontera*. La representación, a través de la narrativa de frontera, produce espectros inmersos en estructuras sociales posmodernas, que conducen a la normalización de la violencia.

enfrentamientos entre bandidos y héroes nacionales, adquieren fuerza nuevamente a través de la actualización de sus narrativas; el militar es convertido en héroe; el narco en el bandido; y el caballo se convierte en una *troca* de reciente modelo. El poder, la narrativa y la técnica confabulan en función de las narrativas de frontera y el mercado.

La operación de las prácticas de frontera, en relación con el boom tecnológico<sup>6</sup>, contribuyen con la fetichización de la frontera y la significación de identidades a nivel global. Los sujetos, el idioma y los objetos adquieren formas propias con máscaras de frontera. Se convierten en parte de un imaginario que, a través de opiniones generalizadas, configura la frontera como totalidad o cierre.

En la literatura de frontera surgen pastiches de un capitalismo tardío; representaciones que “hablan a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario” (Jameson, 1998, 22). Estos operan detrás, o por debajo, de la producción literaria catalogada como textos de frontera. Un discurso atravesado por momentos históricos, políticos, geográficos y culturales que fundan las bases para pensar e imaginar un concepto como el de ‘frontera’.

Entonces, ¿desde dónde y cómo estamos pensando la frontera en la literatura? ¿Qué es lo que implica hacer referencia a una identidad u objeto fronterizo a partir de la significación semántica del concepto? ¿Cuáles son los enunciados que atraviesan el concepto frontera y que hoy en día podemos descubrir a partir de la repetición de las violentas dinámicas que administran un territorio fronterizo?

La mirada se sitúa sobre las narraciones que nos ofrece un panorama de las letras en México que pasan por la heterogeneidad de voces que desprenden del actual terreno de lo que podemos problematizar como el surgimiento de la literatura o narrativa de frontera.

---

<sup>6</sup> Usamos este término para referirnos al periodo en el que se popularizaron las plataformas digitales y las redes sociales.

En el continuo de las letras mexicanas, no es hasta 1983, a través del Programa Cultural de las Fronteras, y en 1986 en el Primer encuentro de poetas y narradores jóvenes de la frontera norte que se comienza a pensar y prestar atención a una narrativa fronteriza. Por medio de programas y eventos culturales se da inicio la visualización de un espacio ubicado hacia el norte de México.

En este momento los autores se convierten en sujetos de emplazamiento de la frontera, participantes de la vida cultural e intelectual de la época, ofreciendo las herramientas que visibilizan las narrativas del norte. Los talleres literarios y las creaciones artísticas comienzan a tomar fuerza. De pronto, se daba cuenta que había una diferencia entre la producción de imágenes del migrante entre el centro y la frontera, que se distanciaba del tinte melodramático con el que se le había producido en el terreno de la literatura hegemónica del centro, en obras como *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro, *Los ilegales* de Víctor Hugo Rascón Banda o *Los desarraigados* de Jorge Humberto Robles. Visiones del espacio de frontera en relación con el sentimiento nacionalista de la época.

La reflexión ensayística sobre el tema de frontera en el norte de México aún no surgía, llegaría más tarde con las revistas y publicaciones independientes. Las pocas observaciones que había se concentraban en retomar los temas de una alta cultura; regresábamos constantemente a los textos de los escritores del boom latinoamericano.

Al respecto de regiones como Monterrey<sup>7</sup> había muy poco interés por el desarrollo de programas culturales o artísticos que beneficiaran a los estudiantes para desarrollar una carrera en artes o literatura. Un escaso panorama de librerías y centros de las artes representaban un gran obstáculo para quienes decidían emprender sus estudios en el terreno literario. Sin embargo, los pocos talleres y estudios críticos que se habían dado desde finales del siglo XX e

---

<sup>7</sup> Lugar donde cursé mi licenciatura en Letras Hispánicas, en la Universidad Autónoma de Nuevo León.

inicios del XXI partían de un orgullo regionalista que impulsaban los estudios y ensayos de una producción regional.

En los años setenta surge un grupo de escritores mexicanos: Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Cornejo y Daniel Sada; o como la crítica los nombraría: escritores del desierto, a quienes se les vincularía muy estrechamente como la generación del norte de México. Se relacionaría los temas de sus obras con la descripción del espacio de frontera, en especial como zona desértica, y las consecuencias que repercuten sobre los sujetos. Uno de ellos, Gardea, sería el principal en resistir la etiqueta, tanto de autor del desierto como norteco. Consciente del procedimiento cultural-económico con el que se rige la industria editorial, Gardea discute con las instituciones centralistas en cuanto a la problemática que conlleva catalogar la producción literaria bajo un marbete, que no hace más que totalizar las formas en función de un beneficio propio.

La última década del siglo XX representaría el auge de la escritura norteco con autores como Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Carlos Velázquez, Patricia Laurent Kullick, Luis Humberto Crosthwaite, Cristina Rivera Garza, Julián Herbert, entre otros. Las letras en el norte tomaron gran importancia en la industria editorial, aquello que criticaba Gardea, ya que representaba una mirada diferente con base en el espacio donde era producida:

La frontera norte permite, por el modo en que se ha desarrollado en la práctica social y cultural, mirar de otra manera la literatura que se produce en el país. Se podría hablar entonces, y por cuestiones puramente metodológicas, de una microhistoria literaria, en cuanto que es útil y flexible para abarcar espacios geográficos reducidos, sin negar ámbitos amplios que pueden o no influir en los procesos de construcción literaria. (Rodríguez, 2003)

Hacia inicios del siglo XXI en librerías, bibliotecas, estanterías virtuales y otros medios se encontraba una gran variedad de referencias que hacían alusión a la frontera como categoría

literaria. Inicia la publicación de antologías con la intención de recuperar las voces narrativas de la frontera, rescatar del olvido a los autores que por algunos años habían estado ahí pero que no se les había dado la importancia para estudiarlos o leerlos. La problemática social de finales del siglo XX en el norte del país, en relación con la violencia del narcotráfico, despierta el interés por analizar la situación que se vive en la frontera, y uno de los medios a los que se recurre es a las voces literarias del pasado.

En 2015 la editorial ERA publica *Norte. Una antología*, del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra. La intención del texto, tal como su autor lo señala, es ofrecer:

...una pequeña muestra de lo que los narradores del desierto han escrito y publicado a lo largo del último siglo. Una pequeña muestra de una tradición amplia. [...] mostrar las obras a todos los lectores mexicanos posibles, pero muy en especial a los jóvenes que empiezan a acercarse a la literatura. [...] el criterio principal fue incluir en ella relatos que resultaran atractivos, emocionantes e inteligibles [...]. (Parra, 16)

A través de una categoría como desierto se intenta hacer emerger un oasis cultural que provea de una visión o representación del territorio a partir de las voces narrativas del norte del país. Sin embargo, al tiempo que surge una consciencia de la producción artística nortea, esta ya se ve inmersa en las lógicas de producción de sentido de las industrias editoriales, en relación con un gremio intelectual forjado en el centro con miras al intercambio cultural globalizante y adopción de los estilos occidentales.

La literatura de frontera tiene poco tiempo de haberse constituido dentro de la conciencia de las letras mexicanas, y los estudios en torno a ella se han centrado en rescatar las voces de autores oriundos del espacio fronterizo, mismos que nos provean de un significado de habitar en la frontera. Sin embargo, recuperar a los autores bajo el marbete fronterizo representa una idea totalizante y cerrada de las formas narrativas, que clausura el discurso bajo la mirada

modernizante de la producción de sentido. Empalmar los textos y las visiones bajo una categoría literaria desestima el potencial crítico presente en las obras producidas en un espacio intermedial como la frontera.

En el campo literario la frontera supone una construcción teórica a partir de la cual el objeto es cuestionado sobre su función o las características que le permiten ser considerado, o no, como fronterizo. Existe una amplia exploración del concepto a partir de una visión norteamericana que parte de estudios chicanos o de la frontera del lado de Estados Unidos. Sin embargo, poco existe de un estudio de la frontera del lado mexicano.

Los relatos de quienes habitan en la frontera tienden a unificarse en una narrativa indiferenciada. Se describe el modo en que operan los textos dentro de las complicadas ambigüedades de la frontera. La lectura de las obras viene acompañada íntimamente de la producción ensayística con tintes científicos que discuten sobre las dinámicas y estilos que genera un espacio liminar como el del territorio norte de México.

Con el aumento de los productos con temas sobre el narco, comienza a gestarse en la conciencia de la gente una (re)configuración de la imagen fronteriza, y contribuyen en gran medida dispositivos como el cine, el periodismo y la televisión. Por medio de la narrativa cinematográfica se lleva a cabo un cierre de la forma de frontera como concepto. La industria cultural se da a la tarea de romantizar la figura del narcotraficante, como en su momento sucedió con el militar y el revolucionario, ofreciendo una mirada de familiaridad sobre las condiciones en las que es desarrollado el personaje. En la narrativa de frontera el personaje del narco surge del pueblo; es este ser que tiene la posibilidad en sus manos de cambiar su destino. Esta figura se populariza de tal manera que se vuelve otro de los elementos característicos de la narrativa fronteriza, creando variantes del texto literario como narco literaturas y literaturas con temas del narco.

La declaración de la guerra contra el narcotráfico, las campañas televisivas alertando sobre los crímenes y el terror que se vivía en el norte del país y las notas rojas en las publicaciones diarias, le dan fuerza a un escenario de violencia que se vive en los territorios de frontera. La mirada enajenante sobre los objetos y sujetos de la frontera produce narrativas que invisibilizan regiones precarias consecuencia de la modernización del territorio, nidos violentos de afectación de los sujetos víctimas de las narrativas fronterizas, donde encuentran sus vías de significación y producción de realidades.

Una mirada siniestra se posa sobre lo que sucede en la frontera para, a través de las herramientas del arte, estetizar los mecanismos de violencia para contar las historias que se viven en la frontera. Los primeros medios de representación mimética de la frontera quizá son las publicaciones que circulan dentro de los territorios de frontera. Medios legitimados como herramientas comunicativas llamadas a contar la verdad, que hacen uso de un juego de palabras donde, a través de la ironía y la comedia, cuentan historias de víctimas y victimarios<sup>8</sup>.

En la música, la televisión y la literatura se romantiza el uso de la violencia. El tinte melodramático de las telenovelas latinoamericanas nos presenta personajes protagonistas que han logrado salir victoriosos de la pobreza y subalternidad a través de la violencia y el poder, que pueden obtener por vía del narcotráfico.

La figura del narco a su vez le devuelve la posición al Estado para recuperar su posición de poder legítimo y seguro a través de sus fuerzas armadas. A través de campañas de información son expuestos artefactos y sujetos de guerra en las principales plazas de los Estados del norte. Por ejemplo, en Nuevo León, en el Parque Fundidora, uno de los principales atractivos turísticos del municipio de Monterrey, fue expuesto armamento del ejército mexicano

---

<sup>8</sup> Este medio para contar historias es común observarlo en las portadas de publicaciones periódicas como El Sol o El Metro de Monterrey; periódicos de principal distribución en el Estado.

con la finalidad de concientizar a la población sobre la legitimidad de la presencia militarizada en el territorio norteño.

Asimismo, en las periferias de la ciudad, como en la zona popular de El Renacimiento, en García, Nuevo León, el narco es una presencia en la consciencia del pueblo, que lo observan como escape de la precariedad. En una de las visitas que hicimos a esta comunidad, durante mis años como estudiante de licenciatura, con motivos de un proyecto escolar que incluía la difusión cultural, observamos en más de una ocasión las consecuencias que el mercado, el consumo y las políticas globalizantes desplegaban hacia su afuera en estas zonas que sirven como conglomerado de violentas dinámicas de sobrevivencia. Temas que parecían superados y eran incluidos en los discursos del gobierno, aquí permanecían vivos, solo que apartados de una realidad ficcional con la que nos representábamos como sujetos de la ciudad. Una realidad otra que no cabe en los márgenes de administración política del Estado.

El panorama de la violencia en el norte de México se ha normalizado a través de sus narrativas, las que más que ordenarlas en un marbete literario al servicio de las editoriales requieren de su lectura hacia afuera, que desenajene la mirada fronteriza.

La pregunta al respecto de si existe o podemos hablar sobre una literatura de frontera, deriva de las clases en los seminarios de investigación en la Universidad Iberoamericana, donde fueron estudiadas y problematizadas las dinámicas culturales que se desprendían como consecuencia de la modernidad, así como los puntos de quiebre desde dónde podíamos observar el devenir de las sociedades modernas. A través del cuestionamiento sobre la técnica, el discurso, la industria cultural y política, buscábamos posicionar los espacios de enunciación de las lógicas de la modernidad, que nos permitiera localizar líneas de fuga de las narrativas contemporáneas.

Los comentarios y observaciones que surgían en el salón de clases me permitieron pensar y compartir con mis compañeros la visión al respecto de las obras literarias, con origen

en la frontera, que algunos de nosotros habíamos seleccionado como objetos de estudio. Textos como los de Yuri Herrera, Luis Humberto Crostwhite, Eduardo Antonio Parra, Antonio Ortuño, Daniel Espartaco, entre otros autores, eran puestos sobre la mesa para argumentar las condiciones sociales, políticas, económicas o culturales que hacían posible el terreno de esta literatura; ya fuera por el poder que ejercía una industria cultural o editorial en tanto la configuración de los objetos literarios; las condiciones externas de un territorio que requería de la construcción de dispositivos literarios a su alcance y sus necesidades; la operación algorítmica de un mercado que exigía que la literatura se adaptara a la demanda de los lectores; o rescatar la tradición para hacer frente a la modernidad. Todos los argumentos eran válidos, y emergían de la creciente urgencia por repensar los espacios de frontera, donde estaban surgiendo narrativas que llamaban la atención de los lectores y los estudiosos de las letras.

Un grupo de autores se abrían paso con un estilo narrativo que la crítica rápidamente se había ocupado en llamar “de frontera”. El espacio del otro, que hasta hace poco había permanecido ausente escribiendo desde las periferias, comenzaba a tener popularidad, y se emplazaba por diversas expresiones culturales y artísticas.

En las publicaciones comenzaron a aparecer espacios críticos a favor o en contra de este movimiento narrativo. Había quienes señalaban dentro de la tradición a un grupo de escritores que ya hablaban de la frontera en los años setenta y ochenta. Otros denunciaban la nueva narrativa de frontera como discursos de apología de la violencia y se beneficiaban a costa de ellos para asegurarse un espacio dentro del gremio literario. Otros más, los fronterizos, argumentaban que, más que retratar la violencia en la frontera, esta atravesaba los discursos y las formas de vida, por lo que no se podían sustraer a ella y eran parte de la condición fundadora de las narraciones de los textos.

Una de estas discusiones apareció en la revista *Letras Libres* en el año 2005, una discusión que mantienen Eduardo Antonio Parra y Rafael Lemus. Ambos cuestionando las condiciones de la actual producción de la literatura con tema en la frontera y el narco.

En el ensayo que Lemus publicó en *Letras Libres* y que tituló *Balas de salva* (2005) abría la discusión con la pregunta “¿Cómo narrar la realidad?”. De entrada el artículo presentaba la falsa presuposición de un problema que recaía en el terreno de la literatura, donde más bien la pregunta debería dirigirse al cuestionamiento sobre las formas de representación mimética con la que opera la literatura y los individuos en cuanto a la producción de imágenes sólidas totalizantes y realidades, que a través del camino que desplaza la tradición son adoptadas como verdades o legitimación de un discurso; estudio que se encuentra del lado de la tradición, la historia, la memoria y las formas literarias; y los efectos de las experiencias del tiempo y la construcción de los relatos. La incomodidad ante los hechos que retrata la literatura de frontera contemporánea, parece atentar en contra de la ficción que alienta el imaginario de un espíritu intelectual que nos hace creer en un nivel superior de cultura y civilización; un efecto que desequilibra el pensamiento en sus relaciones con la realidad. Sin embargo, una discusión que inaugura el momento para pensar en la violencia, el territorio y el discurso. La (re)configuración del imaginario colectivo alrededor de los espacios de frontera. Los lugares de enunciación del lenguaje en la literatura que nos ofrecen nuevos puntos de visualización para su lectura.

## 1.2 Pensar en la frontera desde la tradición

Dice Bolívar Echeverría sobre la relación que mantiene la tradición con la modernidad:

Fenómenos modernos presentan su modernidad como una tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración para la vida social civilizada y para el mundo correspondiente a esa vida; de una nueva “lógica” que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, y desde la que este se percibe como obsoleto y se tolera como “tradicional” (2009, 10).

Dentro de la lógica del discurso de la modernidad se encuentra inmerso el fenómeno de frontera en la literatura, lo que le otorga la capacidad de transformar el sentido tradicional del concepto, con base en las dinámicas bajo las que se produce en sí mismo. Este panorama tradicional de las letras de frontera es recuperado a partir de la noción de un continuo histórico que, a través de una operación administrativa de sentido, adopta su posición desde el lugar del territorio y el espacio, adquiriendo categorías como desierto o literatura del norte. Una descripción que a su vez lo presenta al frente de la producción artística centralista que la ha plegado como lo otro.

Con ello nos referimos a los lugares desde dónde la cultura recupera el espacio tradicional de la producción artística de la frontera norte de México. Lugar difícil de rastrear en cuanto a la producción literaria, ya que esta se encuentra del lado del discurso centralista, cuya narrativa, desde la tradición, puede ser estudiada en cuanto a la forma de la frontera como lo diferente.

La tradición literaria mexicana, como aparece hoy en día en los programas académicos o en las principales agendas culturales, lo pensamos como la producción de ramas legítimas de la megalópolis. Esto es, con base en un centralismo se estructuran los conceptos y los lugares

que visibilizan los discursos narrativos con los que pensamos el objeto literario, espacios que caen dentro de la tradición en tanto que resultan tolerables para comprender el proceder histórico que nos ha conducido a superar los problemas del pasado; sin embargo, estos a su vez han invisibilizado otros espacios que vale la pena recuperar.

Hoy en día formamos parte de una generación atravesada por la proliferación tecnológica, el bombardeo de información, la incertidumbre, las reinterpretaciones, el *remake* y el cruce de ideas. Vivimos en una época en que los conceptos desplazan a otros y exigen su reformulación. Si con la historia de la literatura en México podemos pensar en una herencia literaria, la literatura de la frontera proviene de mutaciones en esa herencia. Nos encontramos en los márgenes de la mediatización del territorio tecnológico, que se anexa a las ideas tradicionales de producción de conceptos e inauguran el espacio para (re)pensar términos como tradición, hegemonía, espacio y tiempo.

No es en vano que en las últimas décadas hayamos tenido acceso a un gran número de artículos e investigaciones referentes a la reformulación de la información y los modelos de análisis. El cambio en el mercado cultural y los hábitos de consumo nos permiten cuestionar el proceder del tiempo, y reflexionar sobre aquellos momentos que fueron modificados por las condiciones de su exterior. Pensarlos desde afuera. Así quizá pudiésemos encontrar una explicación de los fenómenos que se tejen en los territorios de frontera, específicamente en los espacios de la academia, y entre la modernidad y la tradición.

Para Canclini el modernismo representa el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas (1990, 70), para tratar de elaborar con ellas un proyecto global. Un momento importante para indagar sobre cómo y desde cuándo se estaba gestando la conciencia sobre el espacio entre México y Estados Unidos. Un estudio que cada vez toma más fuerza y despliega múltiples miradas hacia las dinámicas y espacios debajo de la narrativa latinoamericana, que resulta importante hacerlas converger en la frontera,

específicamente en la tradición literaria, un terreno que desde esta visión requiere ser explorado.

La tradición literaria del norte de México nos obliga a pasar por las formas de enunciación y los objetos y sujetos que han formado parte de su historia. Esto es, recurrir al pasado desde los medios que se han usado para dejar registros de las condiciones del territorio y el tiempo. Indagar en la tradición cultural de la producción de narrativas en la frontera nos conduce a los dispositivos literarios que se han usado para construir un escenario de la vida en el norte de México, como lo son la crónica y la novela.

A través de un estudio de medios como la crónica y la novela que se han usado para narrar episodios históricos como la conquista, la independencia y la revolución de México, podemos situarnos en espacios de enunciación atravesados por el emplazamiento de la narrativa de la tradición mexicana en cuanto a las formas que ha tomado como origen, identidad, nacionalidad, herencia y resistencia, antes de poder situarnos en voces enunciativas de la frontera.

Los tiempos que corren nos obligan a pensar en estos ‘nuevos’ espacios; en las periferias, en las subalternidades, en los lugares y momentos que el centro configura en su diferencia. Sin embargo, se requiere el cuestionamiento por el propio lugar de la enunciación, que se encuentra inscrito en el discurso hegemónico, el cual requiere ser desarticulado para generar una condición de posibilidad para que los dispositivos artísticos sean pensados desde sus condiciones sociales y las violentas dinámicas de representatividad con las que se relacionan los sujetos. De esta forma podemos permitirnos señalar un punto de fuga de un continuo histórico atado a la tradición y los sistemas literarios centralistas, para tener la posibilidad de plantear una (re)lectura del devenir de la literatura de los últimos años en el territorio de frontera.

Es este el momento que nos conduce por el camino de la literatura y los estudios de frontera, sobre todo en un momento en el que ampliamente se ha discutido las herramientas con las que deben ser pensados dichos espacios, desde una mirada teórica-crítica que pasa por los lugares de enunciación y las imperantes dinámicas que configuran los discursos al interior y exterior de los espacios académicos y artefactos literarios.

El interés por rescatar estas experiencias radica en el análisis que se puede hacer de una huella fronteriza presente en la memoria de habitar, vivir y escribir sobre el espacio de frontera. Un estigma que adquiere visibilidad a través de sus narrativas.

¿Desde dónde estamos pensando la literatura de frontera?, ¿desde dónde el concepto? La reflexión adquiere sus primeros matices a partir de los procesos de modernización que configuran las formas con las que nos acercamos a las obras y cómo hacemos nuestras lecturas, que en el camino nos hacen olvidar o perder de vista los sistemas con los que performan; que (re)velan la representación o relaciones sociales con las que prefiguramos una imagen. Existe un poder teórico y conceptual que reviste el discurso literario donde dialoga la tradición con la modernidad. Este es el que despliega la imagen en el territorio de frontera.

En las academias se crean propuestas comprometidas socialmente para dar respuesta y generar espacios de resistencia ante los problemas que se viven en el entorno social. En el arte, en lo literario, la pluma se vuelve crítica e intenta echar a andar el dispositivo de denuncia que señale y recupere las condiciones de violencia en el lugar de la actual producción artística con temas de frontera. Se reproducen los discursos y visiones tradicionales de la literatura con los que pensamos los espacios liminares de la frontera, y se deja de lado la problematización de los dispositivos culturales y políticos que contribuyen a la normalización y representación de las acciones que definen y encasillan un momento específico de pensamiento e idealización de la frontera.

Esta preocupación por las condiciones y la producción de subjetividades en la frontera se encuentran inscritas en la literatura de los años setenta y ochentas, como el momento de ruptura entre el acontecer histórico de la tradición literaria y el porvenir literario permeado por los problemas de la modernidad. Por lo que cabe preguntarse por las condiciones y normas culturales del centro que se han encargado de construir la frontera como un espacio otro, en el que podemos encontrar los elementos estéticos y narrativos para pensar en los mecanismos con los que funciona la producción de la literatura contemporánea.

Más que lanzar la pregunta sobre las posibilidades de lo real que podemos encontrar en los textos de frontera, o las ventajas económicas que en la actualidad provee incorporar los temas de dicho espacio, lo que resulta importante es preguntarse por las condiciones de enunciación históricas diferenciales que le han dado a la frontera el carácter espacial desde donde se puede interpelar la producción y tradición artística y cultural hegemónica del trabajo literario en México.

Es necesario extraer del concepto los mecanismos violentos desde los dispositivos de su enunciación; develar su estructura como representación material de un mundo globalizante. Situarnos desde el afuera, un lugar que nos permita visualizar la condición diferencial del espacio, lo que nos permita cuestionar al interior de los objetos artísticos los mecanismos de producción estética que permean en la obra de arte fronteriza.

El debate también nos permite pensar cómo está fijada la diferencia cultural, de tal manera que construye la frontera como la yuxtaposición de significantes; operación de clausura que se produce como subjetividad simbólica del espacio y las condiciones que deben ser (re)presentadas, lo cual determina la recepción de la obra de arte a partir de las condiciones dadas por una región geográfica.

Por esta razón, identificar y señalar las singularidades de los textos literarios producidos en el norte de México en los últimos años, inmersos a los discursos de la tradición y la

modernidad, que operan como herramientas de representación, nos da la opción de desarrollar otro espacio de enunciación invisibilizado por las narrativas de frontera; y hacerlo a partir de un estudio cultural que proporcione las condiciones de posibilidad para producir y narrar los textos. Si partimos del hecho de que el carácter mimético determina las formas del sentido que operan en los individuos en tanto cuerpos y subjetividades, debemos pensar en los órdenes simbólicos y discursivos en que la frontera, en la actualidad, es producida a través de la violencia. Deconstruir las lógicas de la violencia desde una contranarrativa para articular lo subjetivo, situándonos en los intersticios entre lo simbólico y la materialidad, para de esta forma poder llevar a cabo un análisis detallado de la lectura que estamos haciendo sobre los textos de frontera, que a su vez devela las condiciones espacio temporales bajo las que es producida. Explicar los modos de representación de los individuos y sus afectaciones a través de la construcción de sistemas imaginarios que fijan las configuraciones culturales de las obras literarias, atravesando todos los elementos por medio de una violencia indisoluble de la producción cultural<sup>9</sup>; esto a partir de la relación entre afección y los modos en que se produce la subjetividad o experiencia empática con los textos, que es configurada a partir del cuerpo como medio de percepción de lo exterior, y que nos permite hacer una lectura a contrapelo que construye el concepto de frontera como un espacio en el cual se fijan los diferenciales culturales con su adentro.

Las relaciones sociales y culturales de producción artística y formación literaria en las sociedades modernas, en la academia y en la literatura mexicana, sobre todo en la frontera, se han encargado de dar forma al concepto a través de los discursos del territorio, el tiempo, los sujetos, los placeres, la violencia y los espacios narrativos, que se han constituido como el

---

<sup>9</sup> Con ello nos referimos al proceso que identifica Benjamin en cuanto a que todo documento de cultura produce a su vez documentos de barbarie.

camino de una “tradicción” cultural, política y social que se encarga de urdir el concepto a partir de su carácter mimético/representativo.

El punto específico pasa por la relación entre el norte y el centro de México, que se mantiene en tensión discursiva –es decir, las discusiones que se mantienen vigentes respecto a cómo debe comportarse o desde dónde debe leerse un dispositivo artístico de frontera, al respecto del cual podemos encontrar opiniones de autores y críticos como Rafael Lemus, Jesús Gardea, Eduardo Antonio Parra, Víctor Hugo Rascón Banda, Alejandro Lugo, entre otros– entre lo que se denomina como narrativa fronteriza. Este espacio desata la potencia suficiente para producir otro espacio de enunciación que problematice la frontera respecto a las estructuras de las sociedades capitalistas modernas, que se encuentran mediadas por los discursos de la técnica, la secularización de lo político y el individualismo (Echeverría, 2009, 11). Esta posición, con respecto a un centro configurador que enmarca y dirige las representaciones miméticas a través de la tradición, normaliza las formas del discurso de frontera y nos conduce el pensamiento hacia las formas en que son producidas las obras, permitiéndonos plantear la discusión en torno a la autonomía del arte.

Bajo la etiqueta de frontera, que opera con una visión modernizante, podemos movernos espacial y temporalmente a través de la historia de las letras mexicanas. Una línea virtual que se despliega sobre la conciencia de los individuos plegando, desde las condiciones de su existencia, su espacio interno, su forma o imagen. El lugar que da apertura y cierre. El inicio y el fin del territorio.

La imagen en torno al panorama de las letras del norte toma cada vez mayor solidez. Si bien, es inestable pensar en el norte fronterizo como zona geográfica, ahora también lo es pensarlo fuera de lo que las tendencias literarias están construyendo socioculturalmente. Lo que urge no una pronta respuesta, sino identificar los puntos donde se pliega el discurso fronterizo

y produce sus formas cerradas, para a través de ellos construir su lectura del afuera o contranarrativa desde la enunciación de las dinámicas que se repiten<sup>10</sup> en el espacio liminar.

El lugar de la enunciación, en tanto al autor como emplazador del discurso fronterizo, nos conduce por el proceder de la historia desde lo que identificamos como la tradición de la literatura en México. Tradición que pasa por tres momentos importantes de la producción artística, la recuperación de las obras clásicas latinas, las obras indígenas y los textos en español (Montemayor, 1986, 14). Tres usos del lenguaje en la tradición literaria mexicana que nos conducen por el uso del habla y el emplazamiento histórico del lugar de enunciación de los autores.

En *La tradición literaria en los escritores mexicanos*, discurso que leyó para la Academia Mexicana Carlos Montemayor, se refiere al camino de la tradición literaria mexicana como:

La voluntad de un ser nacional, concepto que es también europeo, ha precisado en México de una lenta historia y de actitudes muy diversas. A veces, para soltar los lazos con España; otras, para estrecharlos con Francia; a veces queriendo ser como los norteamericanos; a veces rechazando como pernicioso, desde Alamán hasta Jorge Cuesta, la pretensión misma de independencia cultural, de nacionalismo; a veces, advertidos de que la creación cultural es la conciencia de nuestro pueblo, de nuestro ser. Una parte de esa evolución es el tema de la literatura nacional. No debemos reducir la idea a no querer ser europeos y sólo querer ser mexicanos. Nace por los fracasos de habernos propuesto imitar obras, organizaciones políticas, expresiones educativas. Alguna vez el fracaso nos ha llevado a pensar si no somos algo ya, o si no somos especialmente algo singular en la misma medida que lo son los pueblos

---

<sup>10</sup> En un primer momento se trata de “extraer las regularidades enunciativas” (Deleuze, 2016, 84) tal como lo desarrolla Gilles Deleuze en su texto *Foucault* cuando habla de los autores como espacios de emplazamiento del discurso.

cuyo orden político o artístico imitamos. Hemos justificado la imitación por ideas políticas o académicas, por evolución, por la modernidad, por el progreso, por la civilización o por la creencia en un destino de la historia; casi siempre, también, hemos tenido que luchar contra nuestros modelos extranjeros, padecer las armas de las culturas que imitamos: de España, de Francia, de Estados Unidos. Posiblemente en el futuro nos aguarda padecer las armas de las sociedades alternativas que ahora tomamos como modelos. En esta historia de cinco siglos poco importan esas sociedades; importa la tradición que en ella se descubre: la tradición de dependencia de ideas políticas y culturales (1986, 16).

Pensar la frontera desde la tradición de las letras mexicanas nos conduce a problematizar los lenguajes, artefactos y formas de imitación por lo que ha pasado la literatura en México. Este emplazamiento del discurso artístico nos ayuda a desplegar el espacio de enunciación a partir del cual se piensa hoy en día en la frontera como lugar de producción cultural y literaria, mismo por el cual pasan los marbetes que entienden la literatura del norte desde el territorio y las prácticas o experiencias sociales; que desatienden la producción simbólica de significado a través de la historia. Por ello, la revisión de la tradición en las letras nos puede llevar a encontrar en los “huesos de la tinta” –como dice Gardea en *La ventana hundida*– lo que no se ha dicho pero que permanece emplazado por los autores del norte de México. Procedimiento que a su vez requiere de la revisión histórica de los episodios del espacio norteco en cuanto a la poca disposición de registro del material literario en el norte.

### 1.3 Violencia y narrativas históricas de frontera en el camino hacia la literatura del norte

Pensar en la frontera como microespacio teórico proveniente de la tradición centralista y hegemónica requiere problematizar dos esferas importantes de la lógica de producción de sentido con la que se reviste el objeto literario. Una de ellas se refiere al campo político o de la sociedad, mientras que la otra se encuentra del lado de lo económico; ambas atravesadas por un proceso de organización y administración de los territorios y las subjetividades. A través de esta relación se establece el momento en el que surgen narrativas que nos conducen a pensar en una literatura fronteriza, quizá no solo en el territorio norte, que es el espacio que nos compete en este trabajo, sino también en los espacios liminares entre culturas o tejidos diferentes que proyectan una dualidad entre el poder hegemónico y el subalterno.

La relación entre los ejes políticos y económicos que administran el flujo de capitales –materiales y simbólicos– nos conduce a cuestionar los discursos oficiales que se establecen, históricamente, en función de una imagen de lo nacional y la identidad de lo mexicano. La búsqueda de una voz propia. Una operación dirigida al cuestionamiento de aquello que proviene de lo que hoy en día identificamos como la tradición.

A través de un proyecto de administración política han sido desarrollados diseños y proyectos que forman parte de un intento por establecer un orden dentro de los territorios. O como lo había señalado Rama en *La ciudad letra*, existe una visión de una ciudad organizada con base en el (re)diseño de un nuevo mundo trazado por miradas hegemónicas y europeizantes sobre América. En este caso, el Estado traza los planos de un país que no ha dejado de enfocarse en el centralismo como ente configurador de sí mismo, de una identidad nacional, sin considerar las consecuencias que esta visión despliega hacia las periferias, lugares donde los proyectos del Estado son transformados a partir de las condiciones de pobreza y subalternidad que él mismo produce como diferencia.

Estas diferencias se presentan como consecuencia del cierre de una identidad que no incorpora dentro de sí misma a lo otro, si no que busca su forma totalizante que le otorgue un sentido de unidad y autocomplacencia. Una identidad que además se refuerse a sí misma en función de la administración cultural.

En “Identidad nacional. Lo sagrado y lo profano” Monsiváis reflexiona en torno a aquello que la sociedad incorpora como parte de una identidad nacional. Una identidad impuesta, sobre la cual no se cuestiona, y simplemente se experimenta. Ser mexicano “con virtudes sujetas a comprobación y defectos susceptibles de ensalzamiento” (1994, párr. 1).

En el artículo Monsiváis dice:

Según la industria cultural, la Identidad es el catálogo donde se inscriben lujos emocionales, pasiones sublimadas por la fatalidad, alianzas entre raza y destino trágico o cómico, gusto por la muerte, machismo, irresponsabilidad, sentido totalizador de la Fiesta. Sin aferrarse al purismo, esta industria comercializa la experiencia colectiva hasta desdibujarse, y luego de breves resistencias llama Identidad al sincretismo (1994, párr. 2).

Actualmente la identidad nacional del mexicano se encuentra desdibujada por la industria de la cultura y los proyectos de progreso del Estado, y es cada vez más complejo acceder a los fenómenos sociales que las ha transformando, debido al empalmamiento y fetichización de las capas y narrativas que la ocultan y producen como imagen homogeneizante de sus fragmentos y diferencias. Y sobre ello se requiere observar narrativas que han contribuido con la formación de una identidad nacional y que a su vez pertenecen, o están por pertenecer, al discurso de la tradición.

El trasfondo de las singularidades del tejido social moderno nos ayuda a comprender la función y la lógica detrás de las prácticas normalizadas por el Estado y la industria cultural; el punto de cruce o clausura entre la planeación y la realidad social. Es decir, las prácticas de

verdad que funcionan como representación de la experiencia en las sociedad de frontera son producidas a partir de una estructura de administración por parte del Estado, en el que convergen discursos de poder que, a través de la tensión que ejercen entre ellos, configuran las subjetividades de los individuos. Sin embargo, es en este punto que se da la posibilidad de relectura a través de las diferencias que deja de lado el discurso hegemónico.

Lejos de la interiorización del discurso cultural y tradicional, sobre el cual hemos intentado definir el espacio sobre el cual ellos dos operan, en algunas de las obras de frontera, como los textos de Jesús Gardea, se encuentra emplazada una voz de afectación de las características de la naturaleza sobre los sujetos, un momento anterior a la incorporación del discurso fronterizo en la cultura, que pasa por la animalización de los sujetos, la locura, el olvido y la enfermedad. La despolitización cultural del cuerpo del sujeto de frontera que ha permanecido oculto al discurso centralista, y que el autor intenta dejar ahí, lejos del alcance de la industria cultural y sus estructuras de poder.

En la literatura, sobre todo en la producción de los últimos años, solemos acceder a la lectura de lugares o espacios comunes que producen un efecto de interiorización de las obras a partir del contexto social y experiencial del sujeto. Se suele inclinar por una predilección hacia lo empático y lo siniestro, atendiendo a las emociones del lector que le produzcan experiencias vicarias. Un fenómeno de administración subjetiva y simbólica que apunta hacia la normalización de los discursos que se producen dentro de lo social en el territorio fronterizo.

Sobre el espacio solemos encontrar que la obras literarias contemporáneas recurren al lugar geográfico para hacer una representación de sus características. Por ejemplo, en *Los niños perdidos* Valeria Luiselli<sup>11</sup> escribe, casi al inicio del texto:

Es una historia triste, que nos va afectando en un lugar profundo, pero que a la vez resulta distante, por inimaginable: decenas de miles de niños que

---

<sup>11</sup> Intento ubicar a los principales nombres de escritores reconocidos en las letras mexicanas, que además se encuentran dentro de las antologías de autores que escriben sobre temas de la frontera,

emigraron solos desde México y Centroamérica han sido detenidos en la frontera. No se sabe si van a ser deportados. No se sabe qué va a pasar con ellos. Viajaron sin sus padres, sin sus madres, sin maletas ni pasaportes. ¿Por qué vinieron a Estados Unidos? (2016, 11).

Un fragmento que nos ubica en una zona geográfica específica que, a través de una relación con lo real, produce un efecto de interiorización en el que las partes son completadas por el imaginario simbólico de quien habita u observa hacia la frontera. Un procedimiento de representación mimética que contribuye a la legitimación del discurso de frontera a través de los matices fantásticos de la Historia. Una parte de “la realidad” que se vive en la frontera con Estados Unidos, que podemos encontrar en noticias como la *BBC*: “El centro de detención en Brownsville alberga la mayor cantidad de niños inmigrantes no acompañados en el país” (2018).

Asimismo, en la novela *American Dirt* de Jeanin Cummins podemos encontrar fragmentos como:

Porque el anonimato de la capital representa su precario billete hacia el porvenir. Allí puede sentir un poco de esperanza; tal vez sea posible desaparecer. Lydia ha decidido que la opción menos aterradora era volar. Algo parecido a una superstición le ha impedido seleccionar un destino, pero ha investigado todas las ciudades de la frontera norte y ha confeccionado una pequeña lista con las que le parecen más factibles. De oeste a este: Tijuana, Mexicali, Nogales, Ciudad Juárez, Nuevo Laredo. Cualquiera de esos aeropuertos le sirve como puerta trasera, oculta e íntima. Desde cualquiera de esas ciudades se pueden oler las tartas recién horneadas que se enfrían en las ventanas del norte (2020, 87).

Esta obra forma parte de la lista de *bestsellers* de la literatura norteamericana, y se ha difundido y comercializado en gran medida dentro de la industria cultural. De igual forma, no deja de reproducir representaciones miméticas de un tejido social violento que es producto del

mismo discurso que lo adopta a través del ensalzamiento de sus defectos. En el periódico *The Guardian*, al respecto de la novela de Cummins, aparecen enunciaciones como “An evocative novel of family disaster takes you inside the racing heart of a migrant’s story”. ¿Es esta la historia del migrante? ¿Es esta la lectura que hoy en día estamos haciendo de los dispositivos literarios? Es este al camino hacia el cierre de la identidad de frontera conformada por la clausura de sus partes para completar su forma con base en la justificación de la violencia.

Este es el actual terreno, por mencionar solo algunos ejemplos, sobre el que se desplaza la literatura contemporánea con producción en la frontera. Sin embargo, para acercarnos al núcleo del problema y debatir las condiciones políticas y económicas que contribuyen con la legitimación del concepto y la normalización de los discursos e identidades de frontera, proponemos pasar por algunos de los episodios importantes de la *Historia de México*, sobre todo aquellos con base en un centro bélico y emancipatorio. Siendo este el escenario donde podemos buscar el emplazamiento de las voces de frontera.

Es decir, desplazarnos hasta el asentamiento de las comunidades españolas en los territorios de frontera, como la Nueva Vizcaya<sup>12</sup>, y el conflicto armado con las comunidades originarias que tuvo como consecuencia la aniquilación y desterritorialización de los “espacios liminares”. Revisar el movimiento armado del siglo XIX con Estados Unidos, que condujo a la pérdida del territorio; la guerra de las rancharías con los apaches; y el escenario de finales del siglo XX en la guerra contra el narco. La revisión de estos movimientos armados en la frontera norte de México, desde el septentrión hasta la actualidad, nos permite observar la historia de la violencia en México en la frontera, dentro de una lógica de apropiación del espacio, de desterritorialización y reterritorialización, que desarrolla una conciencia simbólica en torno a lo que un concepto de frontera puede producir como imagen o forma sobre los sujetos ubicados en el espacio liminar.

---

<sup>12</sup> Primera provincia en ser explorada y fundada en el Norte de México.

La organización y administración del territorio a partir de la violencia se vincula principalmente a la creación de rutas de comercio con base en la minería, desde la conquista. Una ruta trazada del centro a la periferia con fines económicos. Un espacio por el cual además de producir un flujo material, también se ha producido un flujo simbólico de la función del individuo en las periferias; sus derecho, constitución de pueblos y administración del trabajo y del tiempo.

Al carecer el norte de una tradición literaria podemos recurrir a los medios que se han usado para registrar parte de su historia, lo que nos permita emplazar sus voces a través de sus autores. Estas voces del norte de México se encuentran inscritas en episodios de la historia de México, que van desde el septentrión novohispano hasta la independización del territorio norteño y su anexión a los Estados Unidos. Estos escenarios de la historia mexicana que recuperamos lo hacemos con el fin de identificar los momentos de inicio de la formación de una conciencia nacional que está por comenzar la búsqueda de una identidad y sentido de nacionalismo, lo que conducirá al desarrollo de una literatura mexicana –como lo menciona Montemayor en *La tradición literaria en los escritores mexicanos*– con base en la imitación y reproducción de un proyecto europeizante sobre América. Una actividad que vedó el proyecto de localizar una teoría latinoamericana propia, dada la imposibilidad de una autentica experiencia fuera del proyecto civilizatorio de la conquista. Pero que aún nos deja abierto el espacio-tiempo para el emplazamiento de las voces de los autores a través del lenguaje y el habla, operación que hacia la segunda mitad de la tesis, después de planteados estos momentos de la historia del norte de México, recuperaremos con las teorías de autores como Rowe y Deleuze.

### 1.3.1 El septentrión novohispano: inicios de una narrativa de frontera

Para elaborar un argumento sobre las implicaciones que tiene el discurso histórico mexicano para pensar en las narrativas de frontera, hace falta pasar por varios puntos: “puntos singulares que se distribuyen en un espacio correspondiente” (Deleuze, 2016, 30). El primero de ellos corresponde al medio usado para construir el discurso que forman parte del acervo histórico con el que pensamos el pasado; es decir, la función de la crónica como medio literario/histórico para contar la experiencia del descubrimiento de América.

Álvaro Matute, historiador mexicano, nos ofrece una interesante revisión sobre la función que adquiere la crónica durante la conquista para narrar los eventos que tuvieron lugar entre los españoles y los pueblos originarios. La crónica, pensada como dispositivo literario, nos permite problematizar el mecanismo que impera por debajo de las formas de representación de realidad en las visiones del Nuevo Mundo. En *Crónica: historia o literatura* Matute habla de la crónica como “el primer nivel de conceptualización de un trabajo histórico en el sentido de que se trata de la acción más elemental de referir hechos acontecidos” (1997, 713). Al respecto, la crónica, dice, es un dispositivo para narrar que no posee un inicio o un final, comienza en el momento en el que se le presenta una experiencia que se dispone a registrar. Y sobre esto Edmundo O’Gorman nos ofrece un amplio análisis sobre las consecuencias que derivaron de la forma en que fue narrado el descubrimiento de América. Un falseamiento de la realidad a partir de los intereses políticos occidentales. O’Gorman inicia su texto sobre *La invención de América* con la siguiente aceveración:

No será difícil convenir en que el problema fundamental de la historia americana estriba en explicar satisfactoriamente la aparición de América en el seno de la Cultura Occidental, porque esa cuestión involucra, ni más ni menos, la manera en que se conciba el ser de América y el sentido que ha de concederse a su historia (1972, 8).

En este texto O’Gorman explora las consecuencias que una operación como el desubrimiento deja oculto en el devenir de la historia mexicana al proceder de una característica informe como la crónica. Descubrir, dice, tiene como consecuencia el reconocimiento de lo otro como diferente y nuevo, y la aceptación de su existencia como nuevo despliega un campo de acción que le desprovee de una conciencia histórica y le da la posibilidad de ser nombrado a partir de los intereses de quien lo nombra, y este nombrar es el sonar de las voces en otras partes. Es decir, en el devenir de la historia del Nuevo Mundo, a partir de las narraciones de los conquistadores, se desplegará una consciencia de occidente sobre los sujetos y objetos originarios del territorio americano, y a su vez la imposibilidad de encontrar una conciencia propia más que en las prácticas o discursos que funcionen como una línea de fuga de lo representado. En el Nuevo Mundo lo nuevo es creado durante el proceso colonizador y presentado como condición de nuevo a partir de las narrativas y el discurso de lo mismo.

Con la mirada puesta en las operaciones administrativas sobre el Nuevo Mundo, con base en las visiones como las de Matute y O’Gorman, nos interesa desarrollar el argumento en torno a aquello acontecido en las periferias de la Nueva España, en sus fronteras. Los viajes de exploración y administración del septentrión novohispano que propiciaron una visión de los sujetos y sus prácticas con base en una apropiación de la narrativa española y su modificación sobre las condiciones del espacio y el territorio. Un punto singular de emplazamiento de la Historia presente en el septentrión novohispano a partir de la (re)significación simbólica de los sujetos y sus experiencias, que forma parte de una narrativa histórica de la frontera que es recuperada dentro del panorama actual de las letras desde aquello que entendemos como lo tradicional.

En la actualidad podemos encontrar un gran número de textos que dan cuenta de la Historia de México desde la época prehispánica y la conquista. En ellos se narran episodios de

la vida política, económica y cultural que formaron parte del proyecto de desarrollo de ciudades en el “Nuevo Mundo”. Estos textos nos ofrecen una imagen informe, impuesta por la observación y procesamiento de un sujeto ante el descubrimiento. Una representación de la imagen en tanto la experiencia de occidente. Una experiencia debilitada a través de la imaginación y la interpretación<sup>13</sup>.

A través de un medio, como la crónica, fueron registradas impresiones e interpretaciones de la conquista, que pasaron por la experiencia cultural, política y sagrada del observador con lo otro, “un choque en las creencias y el descubrimiento del poco de realidad en la realidad, asociada a la invención de otras realidades” (Lyotard, 1984, 78). A través de un violento proceso de culturación fueron narradas las prácticas de los pueblos. La crónica sobre el “Nuevo Mundo” despertó el asombro en Occidente. Las noticias y revelaciones, las extrañas dinámicas de vida y sus costumbres fueron las representaciones de un gran acontecimiento que transformaría las lógicas de producción de sentido.

Dice Álvaro Matute en *Crónica: Historia o literatura*, publicado en *Historia Mexicana*:

No hay fronteras claras entre crónicas e historias, sino más bien parecería que de la crónica fue resultando una historia cada vez más canónica, dados los múltiples préstamos que ambos géneros se darían uno al otro. Una distinción entre crónica e historia podría ser que la primera es rústica y espontánea, y la segunda cultural y elaborada. ¿Hasta dónde es cierta y hasta dónde es falsa? (1997, 715).

Por los fines que persigue la crónica, durante el encuentro con el Nuevo Mundo, esta es adoptada como dispositivo historiográfico que recupera el saber popular que conducirá, más adelante, al desarrollo de una competencia heurística; y, como señala Matute, la razón es porque

---

<sup>13</sup> Entiéndase la imaginación como el proceso derivado del encuentro con el Nuevo Mundo que usará el discurso narrativo para crear su legitimación a través de una memoria histórica.

la crónica posee una historia por sí misma, y al llegar a América ha alcanzado una madurez tal que es difícil distinguirla de la historia.

En la crónica, a partir de la experiencia del encuentro, son empleados términos o conceptos para narrar un acontecimiento que le resulta poco familiar, o extraño, al explorador. Esto conlleva consecuencias como la que encuentra O'Gorman sobre el uso del adjetivo “Nuevo” al encuentro con América. Edmundo O'Gorman en *El proceso de la invención de América* desarrolla un argumento importante para comenzar a pensar en la Historia a la que podemos acceder a través de la crónica y la visión de la cultura occidental, para pensar en los episodios de la época prehispánica durante la conquista, el de la perspectiva del descubridor, de lo que implica tomar la posición de narrador a partir de quien descubre y se encuentra con su diferente. Nos dice O'Gorman en *La falacia histórica de Miguel León Portilla sobre el «encuentro del Viejo y Nuevo Mundos»*:

He aquí el absurdo en la interpretación de que el Nuevo Mundo fue *descubierto* (no *inventado*, según tesis de quien esto escribe) y tal, pues, el origen y raíz de la disparatada implicación que le hemos denunciado a la, por tan obvia, engañosa afirmación de que el día 12 de octubre de 1492 el Nuevo Mundo fue descubierto y que en ese mágico instante, como en un cuento de hadas, se *inició*, el «encuentro» de dos mundos que desde el fondo de la eternidad yacían en espera de que un oscuro navegante los relacionara en un encuentro de duración no menos eterna, y todo ello sin saber lo que hacía, es decir, como el burro que tocó la flauta (s.f., 24).

Esta narrativa del descubrimiento da paso a la secularización de la historia a partir de la cultura occidental, un procedimiento de desculturización, desmembramiento de las partes de una identidad de los pueblos originarios. A través del descubrimiento se deja al descubierto la operación violenta de administración de lo desconocido:

De ahí la exploración de la naturaleza entera, para descubrir nuevas propiedades útiles de las cosas; intercambio universal de los productos de todos los climas y países extranjeros; nuevas elaboraciones (artificiales) de los objetos naturales para darles valores de uso nuevos\*. La exploración de la Tierra en todas las direcciones, para descubrir tanto nuevos objetos utilizables como nuevas propiedades de uso de los antiguos, al igual que nuevas propiedades de los mismos en cuanto materias primas, etc.; por consiguiente el desarrollo al máximo de las ciencias naturales; igualmente el descubrimiento, creación y satisfacción de nuevas necesidades procedentes de la sociedad misma; el cultivo de todas las propiedades del hombre social y la producción del mismo como un individuo cuyas necesidades se hayan desarrollado lo más posible, por tener numerosas cualidades y relaciones; su producción como producto social lo más pleno y universal que sea posible (Marx, 2007, 361).

El descubridor de lo diferente impondría su interés por apropiarse, organizar, administrar y dar orden a aquello que le resulta desconocido. Disponer las partes de la realidad con base en una conciencia de lo que resulta útil y mejor para la vida política de la ciudad.

Militares, filósofos e historiadores diseñaron proyectos utópicos de pensamiento y producción simbólica con el objetivo de producir una imagen familiar del territorio descubierto, “nuevas” realidades que se les presentaban como enigmáticas y misteriosas, y con la necesidad de ser administradas. Una conquista de la identidad de un sujeto que pudiera ser centrado y construido bajo lo mismo, con base en la organización cultural y religiosa del pensamiento occidental.

A pesar del adjetivo con que acompañaron los viejos nombres originarios con que designaron las regiones dominadas (Nueva España, Nueva Galicia, Nueva Granada) los conquistadores no reprodujeron el modelo de las ciudades de la

metrópoli de que habían partido, aunque inicialmente todavía vacilaron y parecieron demorarse en soluciones del pasado. Gradualmente, inexpertamente, fueron descubriendo la pantalla reductora que filtraba las experiencias viejas ya conocidas, el «stripping down process» con que ha designado George M. Foster el esfuerzo de clarificación, racionalización y sistematización que la misma experiencia colonizadora iba imponiendo, respondiendo ya no a modelos reales, conocidos y vividos, sino a modelos ideales concebidos por la inteligencia, los cuales concluyeron imponiéndose pareja y rutinariamente a la medida de la vastedad de la empresa, de su concepción organizativa sistemática (Rama, 1998, 18).

Este desarrollo de la identidad en el Nuevo Mundo, como sucede en los diseños de organización de las ciudades, centra la personalidad del sujeto con base en la producción de sentido de la narrativa europea, una especie de creación de un Quijote americanista que se desarrollará en función de las historias de occidente. Sin embargo, en el descentramiento de la identidad del sujeto existe el potencial de resignificación a partir de las condiciones de vida del mismo. Es decir, bajo la impostura de un modelo cultural, con base en la violencia, este tenderá a resignificarse a partir de sus condiciones sociales.

[...] La emergencia del yo o sujeto centrado: la disolución de los antiguos grupos sociales orgánicos o jerárquicos, la «mercancialización» universal de la fuerza de trabajo de los individuos y su confrontación como unidades equivalentes dentro del marco del mercado, la anomia de esos sujetos individuales ahora «libres» y aislados para los que el desarrollo protector de una armadura monádica es lo único que resulta algo así como una compensación (Jameson, 1989, 123).

En este fragmento de *Documentos de cultura. Documentos de barbarie* Jameson habla sobre el concepto de cosificación, y cómo las narrativas son capaces de producir tal efecto sobre los sujetos. Y al respecto de la emergencia del sujeto centrado, propone un estudio de la cultura que permita:

[...] aislar cierto número de instancias y mecanismos específicos que ofrecen mediaciones concretas entre las «superestructuras» de la experiencia psicológica o vivida y las «infraestructuras» de las relaciones jurídicas y el proceso de producción. Puede llamárselos *determinantes textuales* y constituyen puntos de transmisión quasi-materiales que producen e institucionalizan la nueva subjetividad del individuo burgués al mismo tiempo que replican y reproducen por su parte las exigencias puramente infraestructurales (1989, 123).

En este cuestionamiento por las exigencias infraestructurales que producen las grandes estructuras, al querer centrar la identidad del sujeto, podemos localizar en la periferia del *Nuevo Mundo*, la frontera, el septentrión novohispano o el gran norte, los orígenes de los sujetos que, alejados del centro y el control político, resignificaron, con base en exigencias de sus medios, una identidad emancipatoria. En el septentrión novohispano el choque de realidades condujo al aniquilamiento de un origen, con base en la administración política y cultural, y fundó las bases para el desarrollo de una historia con base en el territorio y el descentramiento de los sujetos. Este punto es crucial para entender la (contra)narrativa que lleva a cabo Jesús Gardea en su producción; es decir, el posicionamiento del individuo a través de zonas u objetos que desdoblan el origen de su personalidad a través del habla y la mirada, el desdibujamiento del sujeto a través de la irrepresentabilidad del discurso moderno. Un punto que desarrollamos a profundidad en el tercer capítulo de la tesis, a través de las distintas obras del autor.

Posterior a la conquista, durante tres siglos se expande la colonia española hasta alcanzar los límites de una frontera novohispana. El septentrión nace como zona estratégica importante para la corona española. La militarización del territorio como defensa y las misiones vigiladas de la iglesia fungen a la vez como proyectos económicos y mecanismos de control sobre la población a través de lo político y lo sagrado.

La expansión colonial hacia el norte de México trajo consigo exploraciones “informales” de diversas etnias, atraídas por las oportunidades que ofrecía el territorio en cuanto al trabajo remunerado en minas y rancherías. Además del hecho de que la región fronteriza de la Nueva España se encontraba alejada del régimen colonial. Este periodo de exploración trajo consigo una variante social de infraestructura dentro del mismo territorio, con base en la autonomía y el descentramiento.

Impulsados por lo sagrado y lo económico, la frontera norte española se convirtió en un territorio fértil para que poblaciones de distintas etnias convergieran y fundaran pueblos con base en una autonomía e individualidad que, sin atender mandatos establecidos por el centro, se dieron, como habituales, prácticas como el contrabando, la rapiña, la vagancia y la adquisición “ilegítima” de tierras. Elementos que conformaron el orden social y político de las zonas de frontera durante la historia de la colonia.

Este tipo de prácticas violentas requirió que las tropas recibieran adiestramiento, dando paso a la formación y proliferaron de los presidios como formas de control de la violencia:

Unos presidios perdían utilidad mientras era necesario establecer otros nuevos o mudar algunos de lugar. La distancia entre presidios, el tiempo consumido en la inspección de las provincias internas y en la toma de decisiones hacían que la iniciativa estuviera casi siempre del lado indígena. La guerra en la frontera fue la confrontación entre un sistema complejo y lento, cuyos centros de decisión estaban a cientos de leguas o al otro lado del océano, y unos

nómadas sin más aspiración que la supervivencia ni más autoridad que un jefe o caudillo<sup>14</sup> (Sánchez, 2015, 96).

Durante este periodo la frontera era un espacio cambiante y poco preciso, en constante acecho y peligro, donde emergía la violencia a causa de la gran distancia que se tenía con la capital novohispana. Los presidios ayudaron a controlar y administrar las prácticas de la frontera desde el centro, lugar donde era ejercido el poder y accionar militar. Bajo la premisa de controlar, pacificar y homogeneizar las creencias de los pueblos originarios fueron accionadas prácticas de guerra que condujeron al adoctrinamiento y aniquilación de los sujetos.

Visión violenta y de permanente estado de guerra entre los diversos pueblos y comunidades, junto con “su pobreza”, “idolatrías”, “sacrificios humanos” o franco “canibalismo” –inhumanidad absoluta— que fueron los soportes ideológico-discursivos sobre los que se alzó la conquista y dominación de pueblos y comunidades originarios de este continente (Echenique, 2022, 77).

El modelo poblacional del norte se había estructurado con base en misiones y presidios; y la explotación y control de las zonas limítrofes del territorio de la Nueva España trajo consigo un gran número de rebeliones y enfrentamientos. Dada la importancia económica del territorio, este espacio era ampliamente disputado y generador de violencia, tanto para las provincias internas como para las extranjeras. Una huella que penetraba el tejido social, organizaba a los sujetos, creaba nuevos valores de uso y modificaba las relaciones de los individuos que se establecían en estos territorios.

En el septentrión novohispano los ingresos de las clases dominantes eran adquiridos a partir de la sobreexplotación y el trabajo excedente del pueblo y de los esclavos:

---

<sup>14</sup> Sobre la vida y el desarrollo político en las regiones del norte se puede consultar la tesis doctoral de Julio Sánchez Bañón titulada *El septentrión novohispano: la comandancia general de las provincias internas*, donde desarrolla episodios de la historia de México en su frontera norte,

El contacto entre los españoles recién llegados y los indios locales no fue pacífico. Las cacerías de indios, los abusos en las jornadas y condiciones de trabajo, la virtual esclavitud de ellos, las epidemias y la guerra configuraron un escenario en el que la violencia era quizá su principal rasgo. Como se vio, los indios no permanecieron cruzados de brazos ante la violenta irrupción de los europeos. Respondieron con ataques, robos y asesinatos. (Aboites, 46)

Este escenario produjo hacia el año 1616 una de las primeras rebeliones que se llevaron a cabo en el territorio de frontera: la rebelión tepehuana. La insurrección de los tepehuanes trajo serios conflictos que amenazaron la ocupación española del Reino de Nueva Vizcaya, la primera provincia en ser explorada y fundada en el territorio norte del país.

El enfrentamiento con los españoles tendría lugar durante los años 1616 y 1618, dando como resultado la muerte de más de un millar de rebeldes, así como de cientos de españoles. Durante este periodo el pueblo indígena de los tepehuanes obligaría a las comunidades españolas a abandonar minas, ranchos y haciendas.

Estos abandonos provocados por los levantamientos y las rebeliones indígenas serían cosa común en los siglos subsiguientes y conformarían un patrón de asentamiento altamente inestable. (Aboites, 48)

Aun cuando la expansión de los españoles por el territorio norte del país trajo el asentamiento voluntario de diversos grupos indígenas en búsqueda de trabajo, esto constituyó una amenaza contra las variedades de vida que habitaban estas zonas. Este atentado contra las regiones territoriales traería consigo varios años de sequía y hambruna, lo que desataría una segunda rebelión hacia el año de 1645 derivada de la tensión entre los españoles y los grupos indígenas.

Las sobreexplotación, violencia, intenciones expansionistas, militarización y esclavitud serían las principales causas de la constante rebelión de los pueblos originarios de la zona fronteriza. Sin embargo, quizá la rebelión más significativa del septentrión novohispano fue durante el año de 1680, en Nuevo México.

Los historiadores han discutido si hubo un acuerdo entre los diversos grupos indígenas, pues además de los indios se levantaron los conchos, los tarahumaras y los tobosos, que renovaron sus ataques intermitentes. Fue un gigantesco movimiento de violencia contra la presencia de los españoles, contra su economía y su religión. (Aboites 62)

El constante levantamiento y rebelión de los pueblos indígenas en el norte del país, así como la construcción de los presidios en la frontera, puntos de control militarizados: el de El Paso en 1683 y el de San Francisco de Conchos en 1685, tendría como consecuencia la extinción de rasgos culturales de pueblos originarios en el norte de México. Características que investigadores como Luis Aboites Aguilar identifican como episodios perdidos de la vida de los pueblos en la frontera.

En el gran norte produjo fuertes enfrentamientos que tuvieron como consecuencia la aniquilación de los pueblos originarios del territorio norteño. Estos episodios fueron recuperados en narraciones históricas que operan como parte de la tradición y la herencia de la frontera. Sin embargo, más allá de la historia contada, este primer momento del que parte la producción de una conciencia de los sujetos fronterizos se encuentra atravesado por dinámicas pertenecientes al choque de realidades y al cruce de identidades provenientes del descubrimiento, lo desconocido y lo nuevo, una ecuación intrínseca al espacio liminar que nos interesa rescatar para dar paso a los siguientes escenarios de una herencia fronteriza, hasta llegar al cierre de la forma o imagen de frontera en el pensamiento del observador de la modernidad. Este emplazamiento de las prácticas que conforman la máquina fronteriza nos permitirá

visualizar los discursos que están en tensión en la narrativa fronteriza, para posteriormente desarticularlos a través de un punto de fuga presente en la literatura y el lenguaje gardeano.

### 1.3.2 Guerra con Estados Unidos: resignificación del espacio

En cuanto al desarrollo de una historia o herencia fronteriza que nos conduzca a comprender el origen del pensamiento del discurso literario con temas de frontera, existe un episodio que no podemos pasar por alto, la guerra de México con Estados Unidos. Esto debido al impacto que tiene en las narrativas no solo de los sujetos habitantes de la frontera, sino para la conciencia de un país entero; que además venía de lograr su independencia, sufría su proceso de expiación y estaba en pleno desarrollo de una identidad y sentido de nacionalismo.

Los privilegios, las divisiones de castas, el postergamiento sistemático de los criollos, la explotación oprobiosa de los pobres indios, entregados como bestias a las codicias de los terratenientes y a las sangrías interminables del clero; los estancos, los monopolios, las injusticias, las trabas sistemáticas a todo desarrollo material y a todo desenvolvimiento del espíritu público, así en el campo de la filosofía como en el de las letras y del arte mismo; todo ese morbo inmenso, todo ese tumor dolorosísimo y creciente, que 'punzaba, que martirizaba al pobre pueblo de la Nueva España, como un cáncer inextirpable (Caballero, 1910, 10).

Unos cuantos años posterior a su independencia, el país estaría por experimentar uno de los escenarios trágicos en su historia, que quedaría marcado como cicatriz en la conciencia de los sujetos mexicanos: la invasión de Estados Unidos al territorio mexicano.

Este episodio de la historia de México se encuentra enmarcado por un creciente estado de descontento proveniente de las diferencias políticas y morales que se gestaban en el norte del país. Retomamos un breve escenario que se desprende de finales de los conflictos armados en el septentrión novohispano, que concierne al aniquilamiento y migración de los pueblos originarios y el control de la zona por tropas militarizadas de la corona española, quienes en su

mayoría habitaba el territorio de frontera y a su vez no simpatizaban con la lucha de independencia.

[...] hubo pequeños brotes de apoyo al movimiento insurgente, pero fueron más evidentes y elocuentes las muestras de respaldo a la corona española. Los vecinos principales aportaron sumas considerables para ayudar a reprimir a los rebeldes. Los mineros y comerciantes accedieron a cooperar con el gobierno español. [...] Además, hay evidencias de que diversos sectores populares también apoyaron los esfuerzos contra insurgentes, pues se organizaron varios batallones de voluntarios. (Aboites, 102)

Este momento histórico, que tuvo repercusiones como el aniquilamiento de los detractores tras la independencia, es un momento importante, ya que contribuye con la narrativa de la historia de frontera y su imposibilidad de centrar una identidad o sentimiento de nacionalidad en el sujeto del norte; así como conformar un núcleo insatisfecho en los sujetos gobernantes del territorio norteño que posteriormente contrinuiría con la emancipación y anexión del norte al país vecino. Ya sea por un conflicto de provincias internas o externas, la lucha en la frontera desprende una problemática alrededor de identidades y descentramientos, esclavismo y libertad, esto con base en la violencia de la administración y control del territorio, y los discursos centralistas y el orden social.

Durante la década de 1830 –posterior a que México lograra su independencia y buscara la abolición de la esclavitud– en la frontera norte, caracterizada por la sobreexplotación del territorio y los sujetos, una frontera inestable y violentas dinámicas de vida, surgió un descontento que condujo a la emancipación del territorio.

La esclavitud en Texas existió cuando ese territorio fue parte de la Nueva España. Se reguló y toleró durante los primeros años del México independiente. En la década de los años veinte del siglo XIX, con la llegada

de los colonos anglosajones, la institución se potenció. Al separarse Texas de México, la esclavitud fue constitucionalizada. La República de Texas, además de elevar la esclavitud al máximo rango jurídico, la reguló pormenorizadamente, y los tribunales texanos tuvieron oportunidad de pronunciarse sobre múltiples aspectos relacionados con ella, al grado que podemos señalar que en Texas estuvo vigente un derecho de la esclavitud. Al anexarse Texas a los Estados Unidos en 1845, la esclavitud permaneció, y a pesar de que se proclamó la emancipación de los esclavos en 1865, para algunos estudiosos, la esclavitud fue vigente en Texas durante una década posterior (Cárdenas, 2022, 161).

El interés de los estados vecinos esclavistas estadounidenses trajo consigo una gran movilización migratoria de los esclavos hacia el sur del territorio, en búsqueda de libertad y mejores oportunidades. En la frontera la acumulación de esclavos y de tierras fundaba relaciones de dominación y servidumbre entre norteamericanos y mexicanos.

Después de tomar en cuenta las variaciones locales, salta a la vista que la tendencia general durante la era mexicana fue poner la frontera mexicana más y más cerca de la frontera norteamericana, no solamente en lo físico, sino sobre todo en el sentido de que las instituciones políticas del norte de México se estaban volviendo más representativas, más capitalistas en su estructura económica y los colonos más independientes de la iglesia y de las milicias. En resumen, la frontera mexicana empezaba a parecerse a su contraparte pues se iba convirtiendo en un terreno preñado de oportunidades para el individuo (374).

La forma de vida en la frontera norte condía con los intereses políticos del país vecino, y su constante intervención en el territorio logró consolidar un sentido de unidad e interés

mutuo. La esclavitud, la emancipación del territorio texano y su anexión a los Estados Unidos estableció las condiciones de la “nueva” frontera. Este escenario de administración y poder político se volvió parte del desarrollo de una conciencia en el sujeto subalterno de la frontera, con base en su existencia como fuerza de trabajo y relación o vínculo que mantendría con el territorio o el espacio de vida:

En la relación esclavista el trabajador pertenece al propietario individual, particular, es su máquina de trabajo. Como totalidad de manifestación de energía, como capacidad de trabajo, ese trabajador es una cosa perteneciente a otro y por ende no se comporta como sujeto ante la manifestación de su energía particular o ante la acción viva de trabajo. En la relación servil el trabajador aparece como un elemento de la propiedad de la tierra, es un accesorio de la tierra, enteramente al igual que los animales de tiro. En el régimen esclavista el trabajador no es otra cosa que una máquina viva de trabajo, que por tanto tiene un valor para otro o, más bien, es un valor (Marx, 2007, 426).

En la narrativa de la historia del norte, que hasta ahora hemos retomado a partir del septentrión novohispano, el sujeto subalterno nortero ha sido sometido a una fuerza de dominación y administración política a partir de dinámicas esclavistas. La frontera es convertida en una práctica de invasión, apropiación y transformación de la naturaleza. El sujeto desarrolla un vínculo con la tierra como forma de existencia y repele o se siente en peligro ante la presencia del extranjero. Estos vínculos del sujeto con su entorno son recuperados y desarrollados en algunas de las obras de Jesús Gardea, como en *La canción de las mulas muertas*, *La ventana hundida* o en el cuento de *Aquellos bamba*, solo por mencionar algunos. En sus textos podemos encontrar una constante entre el sujeto y la naturaleza, así como en la presencia extranjera como amenaza. Sobre este tema en el análisis de las obras de Gardea, que

se encuentra hacia el final de este trabajo de estudio, podemos encontrar los elementos de una narrativa histórica con base en el sujeto subalterno que nos conduce a evidenciar los momentos o ejes de una microhistoria que se fugan hacia la composición de una imagen pulsional de un mundo originario. Así como una crítica a las historias que contribuyen con la deformación del tiempo:

[...] horas en las que el mundo no sería nuestro sino uno de maderas sufridas al viento. Por sus hendijas, y por las de la ventana en la oficina, entrarían las rachas. Descompondrían el sentido, la dirección de las palabras. Nosotros, entonces, veletas. Lo confuso, donde nadie pensaba levantar cosecha. La cosecha se levanta; pero de cizaña para los hornos, enseguida se pierde. Años de confinamiento al desierto de los otros, ningún cuerpo los soporta (2005, 45).

Posterior al conflicto armado con el país del norte se esparce un sentimiento de pesimismo y derrota a lo largo de México. La pérdida del territorio trae consigo denuncias sobre las violentas dinámicas en el espacio sur de Estados Unidos, consecuencia del anexamiento de los estados mexicanos. Los sujetos que se quedan de aquel lado son sometidos al abuso político y social del territorio, al racismo, robo y expropiación de su identidad.

De Estados Unidos podemos emprender la búsqueda que nos lleva a la conformación de una identidad chicana, es decir de aquellos sujetos de origen mexicanos que viven en el país vecino. Sin embargo, en México da inicio la experiencia de vida de un territorio marcado por la sombra del norte, un espacio que nos recuerda un episodio incómodo de la pérdida del territorio, una zona que por su cercanía con Estados Unidos se desdibuja dentro de la consciencia o identidad de lo mexicano, un lugar que permanece abierto y que se ubica en un más allá de una consciencia nacional y extranjera.

### 1.3.3 Revolución mexicana: el primer paso de una literatura nortea

El siglo XX en la historia de México es un periodo crucial que conforma las transformaciones políticas, culturales y tecnológicas que nos conducen al actual panorama de las letras en el norte del país. La reorganización política del país a partir de la Revolución, la función que adquiere el pueblo dentro de la consciencia nacional, la reorganización de la cultura y el surgimiento de las vanguardias, la aparición y apropiación de la industria tecnológica serán fragmentos que conformarán la experiencia de vida y desarrollo o (re)configuración de subjetividades en el sujeto (pos)moderno.

Anclado al fenómeno de frontera, la Revolución mexicana es un parteaguas dentro de la tradición literaria y narrativa mexicana. Durante este periodo, en el norte de México, toma auge la novela como dispositivo literario para reconstruir fragmentos de vida y experiencia del momento revolucionario. Es uno de los primeros escenarios que, dentro de las narrativas nortea, podemos recuperar a través de la literatura, y que comienza su camino de entrecruzamiento con la historia:

La aparición de una serie de obras narrativas que representaban escenas de la Revolución parecía una anécdota más en la historia de México; nadie pensaría que una controversia periodística iniciaría uno de los fenómenos literarios más significativos y que más influencia cultural han tenido en las letras mexicanas del siglo XX y del XXI (Torres, 2015).

En la novela de la Revolución mexicana<sup>15</sup> son recuperadas experiencias de vida y representación de realidades durante sucesos anteriores y posteriores a la revolución. Surge en el terreno de la literatura la representación de ideales y realidades con base en un evento político

---

<sup>15</sup> Marbete asignado por la crítica literaria y que la autora Danaé Torres de la Rosa analiza a detalle en su texto *Avatares editoriales de un "género": tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*.

que enmarcaría la posterior producción de textos nortños. Lo que hasta este momento habían sido producciones literarias en el campo de la crónica y la poesía<sup>16</sup> para construir una identidad y realidad nacional de lo mexicano, ahora aparece en la novela como mecanismo histórico para representar experiencias de vida en la frontera.

Por ejemplo, en la novela de Heriberto Frías titulada *Tomochik* (pueblo del estado mexicano de Chihuahua) es recuperado y narrado uno de los episodios de la guerra de Revolución. En la historia se nos presenta la región de Tomochik como un pueblo perdido en la república, ignorado y oscuro, abandonado por su aparente insignificancia. Este es el escenario de aniquilamiento de un pueblo que, a pesar de sus desventajadas condiciones políticas y sociales, representa una amenaza; dado a que habitan en un territorio con un fuerte trasfondo histórico con base en zonas de rebelión, que les permite erigirse una identidad bélica, un mito de hazañas y adiestramiento en la guerra.

El pueblo chihuahuense, inculto entonces, pero valiente y altanero, mostraba a los oficiales una antipatía sorda que se declaraba en elogios estupendos a los hijos de Tomochic. No hablaban de otra cosa...

Eran unos semidioses; invencibles, denodados, audaces; unos tigres de la sierra, que derrotarían todas las fuerzas que se les enviaran. – ¡Oh! sí. ¡Ah! ¡Cómo eran buenos! exclamaban en todas partes sus admiradores de Chihuahua.

Sabía Miguel, en efecto, que eran verdaderamente temerarios, hasta lo inconcebible; que su táctica consistía en apuntar exclusivamente a los oficiales y jefes. Comprendían muy bien que, muertos éstos, las tropas se desbandaban, y ya se había visto en el combate del día dos de septiembre tan dolorosa verdad. Y, naturalmente, aquel triunfo los había hecho más

---

<sup>16</sup> La poesía en cuanto a la forma de expresión nacional adoptada con una perspectiva centralista.

orgullosos todavía, confiando desde entonces en su definitiva victoria. (Frías, 12)

La novela de Heriberto Frías nos regala un pasaje de la historia de México que es recuperada a través de la literatura. Los detalles que narra el autor se desprende de su experiencia como militar. Con el grado de subteniente, participa en la represión de la rebelión tomochiteca en contra del Gobierno de Porfirio Díaz. La barbarie de este encuentro es la que le conduce a recuperar en la novela los hechos vividos, lo que tiene como consecuencia su posterior baja en el ejército mexicano y el comienzo de su carrera como periodista.

Los precedentes de este evento de la Revolución mexicana fueron el detonante en la esfera intelectual de México para que se desprendiera el camino que conduciría hacia la posición del artista en contra del Estado y su poder de organización y administración política.

Posterior al fenómeno y las consecuencias de la Revolución se discute ampliamente en las revistas de la época la función que desempeña el arte en relación y función con el Estado, y se plantea el lugar que da pie el distanciamiento artístico en búsqueda de nuevos estilos y técnicas, desarrollando críticas que profundizan en las subjetividades y relaciones íntimas con el arte.

En cuanto a la violencia como forma administrativa y fundacional del territorio, de este periodo se desprende el ascenso villista. Cuando Madero asume la presidencia de México se activa en diversos grupos del norte el descontento y sentimiento de insatisfacción. Los brotes de violencia en zonas como Chihuahua, territorio donde se desarrolla tanto la narrativa de Frías como de Gardea, no se hacen esperar. Hacia el año de 1913 se da inicio a la fase más violenta de la revolución en el territorio chihuahuense. Villa organiza su ejército y toma el estado de Chihuahua.

Por principio de cuentas, Villa ordenó la incautación de los bienes de las principales familias de la oligarquía local. Instrumentó luego un sistema de administración de esos bienes. Este sistema garantizaba la continuidad productiva de haciendas y demás propiedades, algo fundamental para financiar al ejército villista. (Aguilar, 165)

El aparato político militar del villismo, conocido como *La división del norte* del ejército constitucionalista, tuvo enfrentamientos por la zona norte del país. El ejército villista mostró su enorme capacidad organizativa, con base en Chihuahua, situación que le favoreció, ya que se encontraba en territorio fronterizo, lejos del centro, lo que representaba un sitio propicio para la activación de un espacio estratégico para la defensa y amenazas.

Durante 10 años el estado de Chihuahua fue duramente golpeado por la guerra, un fenómeno que despertaba a la memoria y, sin duda, dejaba marcada las formas de conciencia de los sujetos en la frontera. Villa se convertiría rápidamente en una leyenda, un mito, recibiendo el nombre de el Centauro del Norte; un híbrido entre la animalidad y el ser humano, entre la naturaleza y lo político.

Para el resto del país, como hemos visto desde el episodio del septentrión, el territorio del norte y sus personajes se desarrollan como un mito o una leyenda sobre las prácticas o fenómenos que esconde este escenario tan alejado del centro, y en relación con otra cultura o nación que, hasta el momento desconocía, en gran medida. Las narraciones de los conflictos de guerra pasaban de un grupo a otro a través de noticias o en pláticas, como parte de los relatos que daban lugar al acontecer de su vida diaria.

Las condiciones del territorio dan forma al cómo y dónde surgen los relatos que se convierten en mitos, leyendas y partes de la historia. El conflicto de guerra, la aniquilación, las barbaries son matizadas y adelgazadas a través de figuras estéticas como el mito, la leyenda o marbetes literarios que se ofrecen a la historia pero que no incorporan los elementos de una microhistoria que recupera las experiencias del sujeto con el territorio y la vida. Este

procedimiento de romantización de la violencia y los sujetos que intervienen en ella es el que se desplegará hasta la radicalidad en la modernidad. El porvenir de la historia en el norte de México que hoy recae, en gran medida, en la literatura como espacio legítimo de la esfera intelectual, la cual lleva a cabo una crítica de la vida política y cultural del territorio, sin embargo, que a su vez se encuentra inmersa en un trampantojo procedente de la legitimación de los espacios oficiales de la historia de México, una zanja temporal y espacial que debe ser explorada para referirnos a las actuales condiciones de la producción literaria contemporánea de la frontera.

#### 1.3.4 Guerra contra el narco: narrativas en la literatura contemporánea

Antes de cerrar con los apartados de una historia de la violencia en la frontera de México, que llevan consigo atravesadas narraciones de falseamiento y romantización de un sentido de identidad y nacionalismo, queremos recuperar un fragmento del actual fenómeno de violencia por el que pasa el país, y en especial los territorios fronterizos: la guerra contra el narco.

Al comienzo de la guerra, en el norte del país se hacía sentir un aura de inseguridad y temor. La presencia de lo desconocido generaba un descentramiento afectivo en los individuos. La violencia y la barbarie, activaba y ponía en la superficie sentimientos de supervivencia y vínculos emocionales relacionados con la moral, ética y política del territorio. En este momento, la visión poco clara de quién, cómo o por qué estaban sucediendo actos de violencia extrema en el territorio despertaba el extrañamiento en el norte y en el país entero.

Algunos de los escenarios más sangrientos tenían presencia en las calles, en lo público, a la vista del mundo. Cuerpos colgando de puentes peatonales, pancartas con amenazas eran expuestas en anuncios panorámicos, había sujetos decapitados abandonados en las principales vías y carreteras de la ciudad, comenzaron a operar asaltos masivos a restaurantes, la desaparición de individuos se convirtió en una práctica común, el espacio privado era invadido a través de llamadas telefónicas cuyo objetivo era la extorsión. La violencia en el espacio público era llevada al interior, organizando y administrando las prácticas de vida de los individuos. Bastaron solo pocos años para que la violencia en el norte del país se normalizara, para que el llamado fenómeno del narco se adueñara de las experiencias de vida en el norte y fuera capaz de introducirse hasta lo más hondo de la sociedad, a través de algún conocido, amigo o familiar.

Dentro de la esfera del narco fueron desplegables cargos y funciones. Se consolidó como una organización criminal que sorprendía por su eficacia para operar y someter zonas y sujetos. Al narco se le comparó con la organización militar; en algunas versiones se llegó a mencionar

que, incluso, este había surgido con miembros detractores del ejército militar, adoptando costumbres y adiestramientos en la guerra.

Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* dice al respecto de la violencia y el uso militar:

La doble función de la violencia es característica del militarismo, que sólo pudo constituirse como tal, con el advenimiento del servicio militar obligatorio. El militarismo es el impulso de utilizar de forma generalizada la violencia como medio para los fines del Estado. El enjuiciamiento de este impulso fue tan o más vigoroso que el de la utilización genérica de la violencia. Dicho impulso revela una función completamente distinta de la violencia que la mera persecución de fines naturales. Refleja una utilización de la violencia como medio para fines de derecho, ya que la sumisión de los ciudadanos a las leyes –dado el caso, la obediencia a la ley de servicio militar obligatorio– es un fin de derecho. La primera función de la violencia es fundadora de derecho, y esta última, conservadora de derecho. Considerando que el servicio militar obligatorio es una práctica que, en principio, no se diferencia de modo alguno de la violencia conservadora de derecho, su crítica eficaz es mucho más difícil que lo que desprende de las declaraciones de pacifistas y activistas. Semejante crítica se inscribe en realidad dentro del ámbito de la crítica de la violencia de derecho en general, es decir, de la violencia legal o ejecutiva (2001, 29-30).

En Benjamin podemos encontrar una crítica a la forma de usar la violencia por parte del Estado, a través de células militares, que le permitan mantener el control sobre la base del derecho. Una violencia justificada en la justicia. Dentro del derecho el narco representa el sujeto militar armado carente del sentido último o el fin que justificado, lo que altera el orden dentro

de la administración u organización política. Es el espacio de resignificación del sentido de la violencia dentro de la esfera militar.

En algunos escenarios el narco apela a recuperar el sentido de justicia a través de fines dirigidos en beneficio del pueblo, de los sujetos al margen de las prácticas políticas del Estado. Sujetos subalternos, olvidados, que padecen las injusticias del poder político. A través de ello el narco reclama justicia y se apodera de medios de producción y el capital que es devuelto, de alguna forma, al pueblo. Hasta el momento el Estado es quien detenta el monopolio del uso legítimo de la fuerza y la violencia, sin embargo, esta manera de operar genera sus contrapartes y diferencias, sistemas de imperfección política que adopta el narco como medios de proclama social.

En una publicación de la página de internet de la BBC titulada *El “apoyo social” del narcotráfico mexicano* se evidencian manifestaciones sociales a favor de las prácticas que benefician al pueblo de México, sobre todo al área agrícola de algunas de las regiones del país. El abandono político del Estado a las zonas rurales es aprovechado por el narcotráfico que lo utiliza como zonas de producción, donde, además, hace uso de los sujetos, los cuales incorpora dentro de sus filas. Un escenario desfavorable para la población en cuanto a las formas de violencia de las que es partícipe. Estos sujetos, provenientes de zonas marginadas del país, son usados como *carne de cañón* que contribuyen con la evolución de las organizaciones económicas ilegales. Sujetos abyectos que encuentran en el narco el potencial revolucionario para exigir justicia sobre las condiciones en las que se les ha relegado. Mismo sujeto al que las oportunidades de desarrollo y porvenir se le presentan a partir de perseguir el sueño americano. Una encrucijada que se le presenta en cuanto a convertirse en narrativa del migrante o del narco. En muchos casos ambos operados por las mismas organizaciones de economías ilegales, segundas realidades o segundos Estados procedentes de la administración política con base en el poder.

[...] bulto de capital probablemente idéntico, con caudal circulante ídem, y con fuerzas de seguridad propias y ocupadas en proteger la riqueza que en ese universo se produce y administra (Segato, 2006, 60).

De principio, el narcotráfico es un negocio y como tal es llevado a cabo por una empresa que participa en prácticas no reguladas o que se encuentran al margen de la ley. Operar fuera de la ley desprende la relación íntima que vincula al narco con lo político. El narco, como imagen totalizante representada por los medios, no solo es el tráfico de drogas a través del territorio, sino también un ser, una identidad, un grupo que figura en la conciencia y subjetividad de los individuos, capaz de organizar su forma de vida. El poder que desprende y la libertad con la que puede moverse fuera de lo establecido lo posicionan como un sujeto fuera del bien o el mal, con la capacidad para configurar los espacios y las narraciones a su conveniencia, operando por debajo de una memoria histórica en los territorios del norte.

Hablar del narco es un fenómeno que surgió, o tomó relevancia, hasta hace apenas algunos años, y resulta importante porque detona la conciencia de los conflictos bélicos en el norte de México. Una vez más, de manera reiterativa, se da forma a la mitificación y romantización de los sujetos de guerra, que contribuye a la formación de una etiqueta narrativa en camino a incorporarse al canon como literatura del narco o narcoliteratura, situación que moviliza la opinión de la crítica en cuanto a la función que cumplen las narrativas que recuperan el tema del narco y que nos conduce a la pregunta sobre la función que desempeña la literatura en la sociedad.

En el escenario actual de la producción literaria como medio de representación de la realidad la industria cultural encuentra un nicho prolífico en la narrativa del narco, panorama sobre el cual son explotadas características y descripciones en cuanto a la construcción de una narrativa con sentido de tradición cultural, que confluye en la producción de un imaginario simbólico que se teje en torno a la frontera.

En este episodio de la guerra del narco resulta importante rescatar el papel que juegan los sujetos subalternos que son incluidos en las filas del crimen, que provienen de las periferias de la ciudad, así como retomar la justificación del Estado que responsabiliza al narco de las deficiencias o la mala organización política, y la participación de los medios y la literatura como mecanismos de representación mimética que normalizan y contribuyen con el imaginario simbólico de una cultura del narco en la frontera. Las condiciones sociales de precarización de los sujetos subalternos no cambia, pero las lógicas del mercado y la economía los han puesto en otra guerra sobre la que siguen buscando justicia sobre sus condiciones de vida. Sin embargo, el tema del narcotráfico, la normalización y la justificación sobre la responsabilidad contribuyen con la masacre de los pueblos en las periferias de las comunidades en el norte del país.

Los movimientos armados en el territorio de la frontera son una constante que crece y se alimenta del descontento de los pueblos con asentamientos en la frontera. La revisión de un acervo histórico nos permite dar cuenta de la violentas dinámicas que han tenido lugar en la zona de frontera desde la conquista.

Con base en los tintes políticos y de poder de la Historia podemos tomar consciencia de las implicaciones sociales que un espacio como la frontera es capaz de desplegar hacia el interior del país.

#### 1.4 La esfera intelectual y cultural: la tradición literaria en México en la construcción de sentido en las letras nortteñas

Si bien hemos recuperado breves escenarios de la historia en el norte de México que contribuyen con la formación de una narrativa fronteriza, al encaminarnos al terreno de la literatura esta se ve anclada a la función que desempeña la tradición literaria en el país. Existe una correspondencia entre el desarrollo de una tradición con núcleo en el centro y su relación con la producción literaria de los últimos años en el norte del país. A través de ello la discusión se sitúa en uno de los principales puntos dentro de la agenda de la crítica mexicana contemporánea que tiene que ver con la construcción de un espacio y discurso hegemónico, a partir del cual adquiere fuerza la industria cultural y la esfera intelectual.

Tanto en el terreno de la crítica como en el de la creación literaria, autores de las periferias, como Parra y Gardea, señalan que existe una herencia centralista que se ha dado a la tarea de configurar las prácticas discursivas que repercuten en la producción de obras que no son del centro. Sobre este punto señalan que existen industrias literarias que delimitan los temas y características que debe poseer el dispositivo literario para poder funcionar dentro de las exigencias del mercado. Asimismo, denuncian el proceder de un entramado cultural que se desprende de fondo al pensamiento crítico con el cual se escribe y discute en torno a las literaturas que surgen en las periferias; operaciones ancladas a la dicotomía entre centro y periferia, civilización y barbarie, nacionalidad y regionalismo.

El estudio crítico a partir de las condiciones del espacio pasa por la revisión histórica de las prácticas sociales que conducen al desarrollo de la cultura de frontera, una tarea importante que plantea como punto de partida la relación entre Historia y literatura (misma que nosotros buscamos desarrollar en este trabajo para analizar el tema de frontera).

Ya sea a través de prácticas editoriales o formación académica de quienes discuten en torno a las dinámicas y narraciones de frontera, hoy en día es cada vez más complejo determinar

el tejido social y el espacio de enunciación a partir de la proliferación de discursos que emergen en medios globalizantes. Cada vez se vuelve más real el despliegue de una realidad superficial que se urde sobre el terreno digital, una interfaz narrativa que exige la (re)configuración de los conceptos con los que estamos discutiendo en torno a la frontera.

Las prácticas sociales y discursos literarios son actualizados con base en las exigencias de las narrativas e intermedialidades tecnológicas. La facilidad con la que hoy en día cada uno de nosotros podemos crear medios y legitimar los discursos hace más complejo señalar los límites o marcos de los estudios. Por esta razón, antes de plantear las condiciones presentes sobre las cuales se ha comenzado a hablar y discutir sobre la producción de una literatura de frontera, que a su vez se ha popularizado a través de espacios multimediales, primero nos interesa desarrollar el lugar desde dónde prefiguran las prácticas y formas que hoy en día se actualizan en la virtualidad del discurso y las imágenes que pueden ser leídas como textos.

Intentar trazar un recorrido por las letras mexicanas es una tarea ardua e imposible si consideramos la heterogeneidad de los objetos y soportes simbólicos que puede contener el archivo de una historia de la literatura en México. Sin embargo, los marbetes literarios, los periodos históricos o los programas académicos resultan de apoyo para pensar cuáles son los autores y textos a los que accedemos como parte de una tradición o canon literario mexicano. Al respecto, en el camino, vale la pena explorar las condiciones sociales y político-económicas que envuelven el artefacto literario, para hacer el intento de comprender, más allá de nuestra actual posición como lectores, las acciones que han dado pie al desarrollo o surgimiento de una narrativa que hoy en día identificamos como perteneciente al norte de México.

El primer cuestionamiento es sobre cuáles podríamos considerar las primeras obras de la literatura mexicana. En 1910, bajo la dirección de Justo Sierra, se publica la antología del primer centenario de la independencia de México. En el texto se reúnen formas y géneros literarios cultivados en el territorio mexicano durante el siglo XIX. El estudio preliminar, a

cargo de Luis G. Urbina, reúne un episodio de la historia que data del año 1803, sobre el develamiento de un monumento a la estatua ecuestre del rey Carlos IV, ceremonia llevada a cabo en la capital de la Nueva España. En este breve pasaje, descrito por la *Gazeta de México*, se nos presentan los honores llevados a cabo para celebrar el evento; uno de ellos es el del certamen literario a cargo de la iglesia, con un premio de cincuenta pesos para los primeros seis lugares, con motivo de dejar registro de la admiración del pueblo. Los puntos que se destacaban en el certamen eran:

1. Cincuenta pesos, ó una alhaja equivalente, á la mejor Inscripción latina á la ESTATUA EQUESTRE de CARLOS IV.
  2. Lo mismo al mejor Soneto en elogio de la Bondad con que CARLOS IV. concedió México el honor de su Estatua.
  3. Lo misma á las mejores tres Octavas, alabando la generosidad con que el Exmô. Sr, Marques de Brancitorte ha costeado la Estatua.
  4. Lo mismo al Epigrama latino en alabanza de Don Manuel Tolsa, natural de Valencia, Director de Escultura de la Real Academia de las Nobles Artes, Artífice de la Estatua,
  5. Lo mismo á la mejor Oda castellana de seis estrofas , elogiando la lealtad de ios Mexicanos.
  6. Lo mismo al mejor Romance, que pinte la Plaza, Pedestal y Estatua.
- (Urbina, 33)

Estos son algunos de los textos con que da inicio el siglo XIX de una literatura mexicana, auspiciada por la iglesia, que reúne el trabajo de 200 poetas en *Cantos de las musas mexicanas con motivo de la colocacion de la estatua ecuestre de bronce de Nuestro Augusto Soberano Carlos IV* a cargo de José Mariano Beristáin de Souza, sacerdote de la catedral de la Nueva España:

En México se cantaba y se vivía a la antigua. La educación jesuita marcó profundamente sus huellas en el alma de los colonos españoles en los *criollos* y los *mestizos* que pasaron por las aulas universitarias mexicanas, donde la metafísica sumergía el pensamiento en profundidades de penumbra azul, y la dialéctica era como una malla de razonadas sutilezas (Urbina, 1985, XXII).

El broncíneo caballo de troya, regalo a las letras mexicanas, previo a la independencia, contiene las características de una literatura cargada de romantización militarizada, ornamentación religiosa, costumbres y valores de lo familiar y lo privado. Una visión general del siglo XIX que aparece retratada en los textos de Urbina, tanto en *La vida literaria de México*, como en la *Antología del Centenario*, un estudio documentado que reúne los principales personajes de la literatura del siglo.

[...] hallaban arraigo y vida no ya sólo en los métodos de enseñanza y cultura, sino también en nuestro modo de vivir colonial, en nuestras costumbres viejas y persistentes, que nos daban el aspecto de una España arcaica al principiar el siglo XIX. (Urbina, 1985, 14)

El siglo XIX inaugura los textos mexicanos e iberoamericanos cultivados en México con un estilo costumbrista de escritores como Manuel Payno, Luís G. Inclán o José Tomás de Cuéllar, sólo por citar algunos que tendrán un papel primordial en esta época. Sin embargo, como lo señala José Luis Martínez en el libro *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*:

[...] el progreso en amplitud y visión de conjunto no pudo ser simultáneo con el de la capacidad crítica e histórica. Zorrilla supo juzgar con penetración algunos poetas mexicanos; Altamirano perfiló la articulación orgánica de nuestra literatura en el siglo XIX y García Icazbalceta nos legó monografías

intachables y rescató del olvido textos fundamentales; pero el resto de las investigaciones de esta época, aunque siempre útiles por algún concepto, contribuyeron muy escasamente a una rigurosa estimación crítica e histórica de las letras mexicanas (1955).

O tal como señala Carlos Montemayor en *La tradición literaria en los escritores mexicanos*: “nuestra literatura proviene de una amplia y profunda raíz universal, clásica. [...] proponiendo que las letras griegas y latinas son la tradición permanente de lo que hemos escrito en México” (1986, 11).

Hacia inicios del siglo XX, posterior a la Revolución mexicana, el periódico *El Pueblo* publica un certamen literario bajo el nombre “Cuentos de la Revolución”. Esta vez no auspiciado por la religión sino por el periodismo mexicano. Bajo un tema en común se reúne una heterogeneidad de géneros para intentar crear un sentido o significado surgido de un quiebre en la línea temporal de la historia de México.

El año 1900 es un momento rico para la historia de la tradición literaria en México. No solo podemos encontrar una etiqueta como la de la literatura o novela de la revolución, bajo la que se reúne una heterogeneidad de voces narrativas que buscan representar la identidad o una idea de nacionalidad a partir de la lucha revolucionaria (algunas de estas voces pertenecientes al territorio de frontera); sino también surge un intento por apolitar el arte en búsqueda de una identidad de creación mexicana.

Los grupos intelectuales se dan cita en las páginas de publicaciones periódicas desde dónde poder expresar su descontento con los actuales regímenes políticos, además de cuestionar la función o existencia de una auténtica literatura mexicana. En esta época surgen publicaciones como *México Moderno*, *Contemporáneos*, *Taller*, *Bandera de Provincias*, *Vida Mexicana*, *Antena*, *Monterrey*, *Examen*, *Plural*, entre otras. Una revolución cuyas consecuencias también impregnaron el terreno intelectual de México.

En la poesía mexicana que va del modernismo al grupo de "Contemporáneos", se consolida la otra gran y permanente influencia: la francesa. El despertar que el modernismo significó en nuestra lengua, en nuestra literatura iberoamericana, para desatar los lazos de la poesía española, fue incalculable. Cuesta dirá que nuestro afrancesamiento no fue casual, sino natural, porque en ella México reencontró su vocación clásica. Y ante esa ininterrumpida tradición de clasicismo, que hizo incluso a nuestros románticos más contenidos, más rigurosos, la propuesta de una literatura nacionalista, de temas mexicanos, debió parecer exótica y una mordaza, un oscurecimiento del arte, del alma. La pasión política, social, de la patria, en Alzate, en Bartolache, en los jesuitas desterrados, en los grandes autores del siglo XIX, aún no se confundía con el compromiso de hacer una literatura mexicanista. Por el contrario, la insularidad cultural de la colonia y de España misma, era la razón suficiente para que el país se abriera a la modernidad europea y para afirmar los lazos de universalidad, de información, de conocimiento que requería el país (Montemayor, 1986, 12-13).

En 1929 aparece en una de las columnas de la revista *Bandera de Provincias*, un ensayo titulado "Restalla el cohete", en el que se plantea la pregunta sobre: ¿Cuál es el problema fundamental de la literatura mexicana? Al respecto, se señala que el problema se encuentra en la carencia de una propia y verdadera literatura mexicana, que México posee una variante de la literatura española, una identidad nacional prestada que carece de individualidad y personalidad (Ruiz, 1929).

En los años veinte y treinta surge una tendencia por cuestionarse los espacios que ha desplegado la literatura y que han formado parte de la construcción de una conciencia nacionalista e identitaria propia del territorio mexicano. Al respecto vale la pena consultar el texto de José Luis Martínez titulado *La expresión nacional* (1993), donde lleva a cabo un

exhaustivo análisis sobre los estilos narrativos y estéticos de la literatura del siglo XIX en México; algunos de estos apartados nos pueden ayudar a pensar en el inicio de una conciencia sobre la producción de una literatura mexicana.

Los escritores de este periodo de la historia de México intentarán identificar en los discursos y narraciones, del siglo anterior, la relación que mantienen con el proceder de la cultura y el poder, en donde se construye una conciencia e identidad nacional. Una literatura que recupera, a través de matices románticos, realistas y naturalistas, el espacio del territorio mexicano; presentando representaciones estéticas a través de una muestra de colores, olores y sentimientos de los elementos propios del territorio nacional.

A través del estudio de los retratos e imágenes llevados a cabo por el arte mexicano, con tintes costumbristas y realistas, en el XX se intenta develar los elementos o lógicas con los que son contruidos los discursos de una resurrección étnica, así como los textos de una estilización del arte popular que recurren a la imitación y documentación del lenguaje. Sin embargo, en muchos de los estudios de inicios del siglo, que si bien se preguntaban por la psicología de lo mexicano, aún permanecía ausente la pregunta que penetrara en una esencia en búsqueda de sus propias condiciones de posibilidad, como sucedería hacia finales del siglo con los estudios postestructurales.

Durante el siglo XX figuran en la historia de México intelectuales como Federico Gamboa, Efrén Rebolledo, Salvador Díaz Mirón, Mariano Azuela, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Nelly Campobello, Javier Villaurrutia, Salvador Novo, José Revueltas, Rosario Castellanos, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Fuentes, entre algunos otros autores que son reconocidos hoy en día como parte del canon de las letras mexicanas. Todos ellos pertenecientes a la esfera intelectual y cultural que adquieren una voz a través de publicaciones en revistas, periódicos o al formar parte de generaciones como las de *medio siglo*, *los contemporáneos*, los de *la casa del lago* o los *del desierto*.

A inicios del siglo XX aparece la publicación de Federico Gamboa, *Santa*. Un parteaguas en la tradición que marca el rumbo de la producción literaria y narrativa mexicana. La novela se encuentra revestida de estereotipos proveniente aún del siglo anterior, que conduce el imaginario colectivo y la producción de sentido a través del nacionalismo militante y las buenas costumbres dentro del ámbito público y privado. Gran parte de la producción artística del siglo, que contribuye con el establecimiento de una tradición, procede con tintes melodramáticos, reproduciendo imágenes entre el realismo e idealismo de la época. *Santa* se mueve en los márgenes de una conciencia idealista que produce valores morales y éticos que posteriormente serán incorporados en el cine y en la literatura popular latinoamericana; consecuencia de lo que José Emilio Pacheco calificó como “el primer bestseller de la literatura mexicana” (Proceso, 2008, primer párr.). La novela se alimenta de características nacionales apropiándose de ellas, y se erige sobre un centro melodramático y de verosimilitud. En esta novela el valor cultural y los condicionamientos sociales impuestos son claros: lo militar, la lealtad y el castigo; formas de organización políticas que permearán el siglo XX.

La novela contemporánea es deudora del melodrama mexicano en la obra de Gamboa, un referente del ritmo narrativo que podemos encontrar en la prosa mexicana y el cine<sup>17</sup>. El esquema de la familia rural pobre pero honrada, que cumple con la moral, la ley, obediencia y las buenas costumbres, es la base por la que se mueve la narrativa de inicios de siglo, la cual permea la producción de narrativas contemporáneas. El cine y la novela que hoy en día pertenecen a la tradición de una cultura mexicana, lo que la hace tolerable, se ha constituido a partir de otras formas narrativas como la lectura textual de imágenes, mecanismo usado para contar historias, misma que podemos observar en el desarrollo del guión cinematográfico en películas de Miguel Lira o el Indio Fernández.

---

<sup>17</sup> El cine “este nuevo aparato que trata, como sus rivales, de entretenernos con la reproducción de la vida” (Urbina, 1995, 83-84) es un importante referente para la cultura mexicana en cuanto los mecanismos de reproducción mimética y singularidades que darán forma a la cultura mexicana y a la tradición.

La novela de inicios del siglo XX, además de dar cuenta del tinte costumbrista de la época, nos presenta la expresión de una imagen sólida o cerrada de una sociedad que, lejos de adivinar el sacudimiento social que se aproxima, se adueña de la fragilidad de un tejido social que se transforma en estereotipos, parodias y tics sociales.

Sobre esta base o discurso prolifera la novela revolucionaria, acompañada de una lucha intelectual y social, que se opone a los nuevos regímenes de conciencia, fundados en la religión, la economía y la pobreza social y cultural. Trayendo consigo un sentimiento nacional de progreso. Esta nueva realidad detonará otros lenguajes y expresiones, provocando una nueva sensibilidad literaria basada en el distanciamiento con su contexto social.

El corpus narrativo vinculado a la novela de la revolución se ceñirá de un contenido ideológico en el que los desposeídos conquisten su libertad y se libren de los conflictos. Es así que, posterior a la revolución, la búsqueda de la crítica a lo nacionalista sucede hacia los años treinta. Periodo en el que empiezan a circular un gran número de revistas. Hacia finales de los años veinte e inicio de los treinta aparecerá la publicación de los *Contemporáneas* un “grupo sin grupo” que vaticinará la aparición de un tiempo “nuevo”. El momento de (re)montajes artísticos que hacen (re)aparecer fenómenos y acontecimientos políticos desde su diferencia.

A través de la crítica y la academia la novela hará el intento de sacudirse y vacunarse del tinte melodramático y nacionalista. Un movimiento de ruptura que posteriormente será señalado por autores y críticos literarios de la segunda mitad del siglo a través del ensayo como herramienta de producción de una literatura de las ideas.

El ensayo es un género híbrido en cuanto participan en él elementos de dos categorías diferentes. Por una parte es didáctico y lógico en la exposición de las nociones o ideas; pero, además, por su flexibilidad efusiva, por su libertad ideológica y formal, en suma, por su calidad subjetiva, suele tener un relieve literario. [...] El ensayo sería una forma de expresión ancilar, es decir, que en

él hay un intercambio de servicios entre la literatura y otras disciplinas del pensamiento escrito. (Martínez, 2016, 10)

Sobre esta descripción del ensayo mexicano es donde viene a refugiarse el pensamiento y análisis filosófico que ofrece respuesta a la variedad cultural de la época y la tradición, a partir de la forma literaria y crítica de los objetos y las subjetividades mexicanas.

Los ensayos publicados en la revista *Contemporáneos*, herederos de autores como Reyes y Vasconcelos, intentan situar un espacio de la crítica que responda a las condiciones sociales e intelectuales de la época para frente al *status quo*. Sin embargo, en “Razón de ser” Octavio Paz señala que:

El problema de toda generación, como muy bien lo decía Ortega, consiste en saber qué es lo que hereda y qué es lo que agrega. O, para emplear la aguda expresión de Malraux: “la tradición no se hereda; se conquista”. [...] Derrumbaron todos los viejos cuerpos, todos los fantasmas y la tramoya literaria “fin de siglo”; crearon instrumentos y delimitaron los campos. [...] Todo lo que conquistaron es ya tradición, está en trance de incorporarse a la savia de nuestro espíritu. Quiero decir que los jóvenes heredan, de los inmediatamente anteriores, no una obra, sino un instrumento y una situación para crear esa obra. (Paz, 24)

El movimiento de los *Contemporáneos*, al igual que posteriormente le sucedería a la revista *Examen*, será blanco de fuertes ataques críticos. Muchos de ellos centrados en denunciar su alejamiento u ocultamiento de la tradición. Sin embargo, en el grupo existe una idea de crítica con miras a la superación que se impone sobre la cultura y el arte, lo que incomoda dentro de la esfera política e intelectual de la época.

En los *Contemporáneos* se da paso a una transición de la representación de la novela nacional que se había inaugurado con *Santa*<sup>18</sup> a una visión completamente crítica del panorama de la cultura en México, revestido por los intereses de una tarea intelectual y comprometida con el arte.

Posteriormente la revista *Examen*, heredera de *Contemporaneos*, publicada por Jorge Cuesta en 1932, se convierte en una de las pocas publicaciones que se permite la libertad de publicar con una voz diferente al respecto de la función del arte. Sin embargo, a través de la prensa surgen acusaciones sobre las posibles consecuencias que una publicación como esta representa dentro de la esfera social y política. El acoso por parte del periodismo mexicano será el impedimento para señalar las variantes culturales que no encuentran el terreno crítico posterior a la revolución mexicana.

En una de las contestaciones al constante hostigamiento de la prensa en México, Jorge Cuestas escribe en el número 3 de la revista que se publica el 20 de noviembre de 1932:

Debo advertir, aunque sea ocioso para nuestros lectores, qué “Examen” es una revista que sólo circula entre un reducido grupo de personas inteligentes; cuya misma forma impresa no es la más adecuada para traerle otra clase de lectores; que la novela publicada no pertenece a una clase de literatura diferente a la que llena sus páginas, esto es, la más seria la más impopular, y que, por consecuencia, nunca se pretendió que esta novela llamará la atención del vulgo. Por la misma razón tampoco se pensaba que “Examen” llegaría a manos de ciertos periodistas; pero en el mundo sucede lo más inconcebible y, así, pues, no diré que un periodista de estos la leyó, pero se dio cuenta de la libertad del lenguaje en que solía incurrir, y entonces, ya se sabe, se ofendió su “moral” y, como muchas personas “morales” acostumbran, la delató a la policía, con la

---

<sup>18</sup> Así como el uso del cuento como forma de enseñanza; en este siglo el cuento realista toma como modelo la fotografía, impresionado por su capacidad de síntesis. Ya no tenía que crear atmósferas o personajes, ya que estos ya son reconocibles, sólo figuran como variantes de una misma idea. Los textos requerirán de la intuición para su lectura

envidia y con el aplauso de sus otros compañeros del mismo nivel intelectual  
(Cuestas, 303)

Este es el otro escenario del panorama de la literatura en México, el del conflicto entre el gremio intelectual y lo que sería la esfera de la comunicación en México, el trabajo de periodistas y periódicos en el país. Esta visión se propaga incluso hasta nuestros días, y la podemos encontrar narrada en novelas como *El miedo a los animales* de Enrique Serna; la discusión histórica y su devenir en lo que ha sido el choque entre las esferas intelectuales y los periódicos, muchas veces vinculados a los intereses de la política y del Estado con el fin de adoctrinar al lector, que “suponen, fantasmagóricamente, un lector ya programado” (Derrida).

Lo que en un primer momento se desprende como la discusión crítica entre la relación que mantiene la Iglesia y el Estado, ahora es sobre la relación del periodismo y los medios de comunicación con el Estado, lo que en última instancia conducirá al desarrollo del discurso neoliberalista de la democratización del arte y el recorte y cancelación de los recursos en universidades y fondos para la cultura (una relación económica con la industria cultural que retomamos en el siguiente apartado).

La publicación que termina de moldear la forma del sentido crítico del siglo XX, que había comenzado con *Contemporáneos* y *Exámen*, es la revista *Taller*, entre los años 1938 y 1941, preferenciando y regresando principalmente a la poesía. Entre los integrantes de esta publicación surgiría la figura de Octavio Paz, quien definirá el panorama de la letras de toda la mitad del segundo siglo. De este grupo también surgiría el estilo de Efraín Huerta y Neftalí Beltrán. Los treinta será la época crítica de una toma de conciencia en México, donde se tratará de definir el camino y la función que debe llevar el arte y la literatura.

De la generación de medio siglo, con Octavio Paz como heredero de los pensamientos de Alfonso Reyes, surgirán textos como de *El arco y la lira* y *El laberinto de la soledad* que

conducirán la discusión sobre el panorama de la literatura en México a otro nivel, articulando la posibilidad de un pensamiento propio<sup>19</sup>, al profundizar en las instituciones y desplegar el impulso a otras disciplinas humanísticas. Paz guiará el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX, y en los años setenta se desempeñará como director de la revista *Plural*<sup>20</sup>, una de las publicaciones más importantes de la época.

Octavio Paz ocupará un lugar privilegiado dentro de la pirámide intelectual que coincidirá con la aparición del boom latinoamericano, aproximadamente en el año 1962. En *Plural* se ofrece una variedad de textos y autores con una visión globalizante y transcultural, posicionándose como una de las publicaciones más importantes de la lengua española. En el primer número de la revista aparecen textos de Claude Levi-Strauss sobre *La América precolombina*; un ensayo de Ramón Xirau sobre la obra de Lezama Lima; además de una mesa de debate encabezada por Octavio Paz en la que participaban escritores como Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca y Gustavo Sainz, donde se discute sobre el panorama de la literatura latinoamericana, titulado el ensayo “¿Es moderna la literatura latinoamericana?”.

Durante los años setentas surge la generación de autores denominados del desierto, el primer acercamiento que se tiene con una narrativa de frontera reconocida como tal. En las narraciones que recupera la representación de los paisajes del norte del territorio mexicano son incluidos nombres de autores como Jesús Garda, Daniel Sada, Ricardo Elizondo, Severino Salazar y Gerardo Cornejo. A este respecto la crítica literaria es la encargada de establecer la etiqueta de *desierto* como condición o característica que engloba el trabajo de los autores oriundos del territorio norteño.

---

<sup>19</sup> Sin embargo, como se discute en este trabajo, existe una (im)posibilidad de pensar la literatura producida desde y hacia América Latina, fuera de los marcos y precintos teóricos/críticos con los que se le ha abordado tradicionalmente.

<sup>20</sup> Colección que se puede encontrar de manera gratuita en el sitio <https://bibliotecadigital.arteyculturags.org/>

Es en este periodo que comprende los años sesentas y setentas donde podemos, a través de la revisión sucinta del panorama y la tradición de las letras en México, comenzar a preguntarnos sobre el papel que ha desempeñado la cultura literaria en México; la forma en la que se ha concebido, cómo se ha desarrollado y cuáles han sido las figuras principales del mundo intelectual, para recuperar las líneas de fuga de la literatura que pasan por las obras de la revolución, las novelas indigenistas (de la más tardías en aparecer en la historia literaria de México) y las novelas costumbristas y regionalistas que responden a una presión externa más que interna de la obra; para así poder dar el giro narrativo a la obra y buscar en las expresiones de los signos, el sentido y la interpretación las partículas mínimas de análisis.

Pasar por encima de un panorama general de las letras en México nos permite pensar en la situación acentuada en la fragmentación de la realidad mexicana. Esta es la base de un pensamiento heterogéneo que se reafirma en lo transcultural, añadiendo otros elementos a la identidad que desbordan heterogeneidades con centro en los discursos regionales, nacionales o religiosos. Terreno en el que se mueven las literaturas tradicionales, que están por toparse con las presiones literarias del discurso neoliberal globalizante y metropolitano, que es sobre el cual son desplegadas otras formas que constituyen a la literatura transcultural y heterogénea.

El breve esbozo histórico de lo acontecido en el norte de México anclado al sentido y producción de una tradición literaria nos permite estudiar el problema que representa el uso de categorías literarias, como el de frontera, en tanto etiqueta para conducir un análisis teórico, ya que es propensa al falseamiento en tanto a la heterogeneidad de recursos e ideas que se reúnen bajo la sombra del discurso hegemónico de poder.

Así que nos interesa conducir la reflexión sobre las categorías conceptuales del marbete literario y teórico de la frontera a través de un proceso que tiene que ver con la modernización y su manera de producir lógicas totalizantes, de las que es difícil que el sujeto contemporáneo se sustraiga; consecuencias a partir de un proceso cultural, espacio geográfico o momento

histórico en el que toman relevancia los conceptos y se establece su legitimidad nominal; momento que pasa por un problema teórico que necesita de una revisión crítica sobre la multiplicidad de los objetos que se producen bajo una lógica de pensamiento de cierre, que acontece entre la producción de la imagen y las acciones que representa. Un espacio que figura dentro de los signos sobre los que se cruzan los discursos de la tradición y la modernidad. Un estudio que requiere de la revisión de las lógicas de consumo y el tardocapitalismo.

Este análisis, que abordaremos durante el segundo capítulo, pasa por el estudio del carácter heterogéneo de la categoría literaria de frontera. Esto nos conduce a considerar la incorporación de un corpus variado de autores que discuten entorno a la relación que se mantiene entre el primer mundo y sus diferencias, que nos lleva por los estudios latinoamericanistas y que dirigimos hacia los fenómenos instaurados en la frontera, que despliega estos mismos discursos de hibridación, heterogeneidad o transculturación; espacios internos y externos<sup>21</sup> a los textos literarios, concebidos desde un centro fijado en lo “latinoamericano”.

La coexistencia de múltiples expresiones culturales y prácticas dentro de un mismo contexto cultural interactúan, se mezclan y se transforman constantemente. En las sociedades contemporáneas, las fronteras son permeables y los flujos de información, bienes culturales y personas permiten que se produzcan cruces y encuentros entre diferentes tradiciones.

Esta heterogeneidad implica la coexistencia de diversas identidades, tanto locales como globales, y la mezcla y fusión de elementos provenientes de distintas tradiciones. Este enfoque reconoce la multiplicidad y complejidad de la cultura, así como la dinámica de las interacciones en un mundo globalizado.

---

<sup>21</sup> Me refiero a los espacios internos y externos del texto atravesados por un carácter político-social-económico que posibilita pensar los imaginarios simbólicos de la ideología de la literatura y de la ideología en la literatura, que dan pie a plantearse las preguntas sobre la función de la literatura, cómo se lee, qué es la objeto estético o cómo se produce literatura como institución; este planteamiento es medular a la discusión, ya que nos permitirá dialogar con los conceptos empleados para definir el papel que desempeña la literatura nortea como categoría literaria.

Así que en lugar de considerar la frontera como una entidad cerrada y totalizante, se requiere comprender las prácticas y acciones como procesos cambiantes y en constante diálogo, donde las influencias y apropiaciones recíprocas generan nuevas formas de expresión y significado. La heterogeneidad, entonces, se convierte en una fuente de enriquecimiento, así como un desafío para las narrativas y políticas que buscan establecer límites y categorías rígidas.

Esto nos es de ayuda para trazar un punto de encuentro hacia donde dirigimos la propuesta final de análisis, la contra narrativa de frontera en la obra de Jesús Gardea. El lugar para plantear la (re)lectura de la categoría frontera, a partir del signo y la pulsión, que desdibuja las lógicas fronterizas del encuentro de los personajes con el territorio. El desarrollo de una narrativa nortea poco explorada que tiene que ver con la producción de aprendizajes anteriores a las formas, en el encuentro con la naturaleza como experiencia de vida; discurso que rompe con las figuras preconcebidas por la tradición y la historia.

## 1.5 La industria cultural: formación académica y editorial

Cada libro es una pedagogía destinada a formar a su lector. Las producciones en masa que inundan la prensa y la edición no forman a los lectores, suponen, fantasmagóricamente, un lector ya programado. De forma que acaban configurando al destinatario mediocre que habían postulado por anticipado.

Jaques Derrida

Cuestionar el proceder del intelectual mexicano en cuanto a la legitimación de los espacios dentro del sistema literario, que responde a una lógica de mercado o intereses políticos que, indirectamente, permea sobre la consciencia de lo nacional y lo tradicional conlleva a la reflexión que nos obliga a hacer una breve parada por el espacio de enunciación y las universidades en cuanto a la visión con la que recupera los programas de estudio para formar a los estudiantes de letras en el norte de México. Revisar el proceder de la industria editorial y los textos que se comercializan; así como revisar los conceptos con los que analizamos la literatura del norte, que provienen del centro, que a su vez provienen del pensamiento occidental. De esta manera podremos anclar algunas preguntas clave que atraviesan el estudio: ¿cómo se piensa la literatura producida en los espacios regionales?, ¿cuáles son las condiciones de su origen?, ¿permanecemos imposibilitados para pensarnos fuera del canon de la literatura latinoamericana? Más que dar una respuesta definitiva, esto nos puede ofrecer vías de acceso hacia las condiciones de posibilidad del pensamiento crítico y teórico con el que han sido abordadas dichas preguntas, lo cual nos abre el camino para interpelar los espacios “oficiales” que validan los conceptos y argumentos que se usan para definir la literatura y que, a su vez, nos permiten desplazar la mirada a un ‘más allá’ que nos da la posibilidad de problematizar dichos espacios a su interior, delimitados por las condiciones políticas y económicas del territorio y el tiempo en el que son producidas.

Concretamente esta reflexión surge de una experiencia propia como estudiante de licenciatura en la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde cursé la carrera de Letras

Hispánicas. El plan de estudios de la carrera en la primera década de los 2000 sufrió una interesante transformación o adaptación: se decidió sustituir el nombre de la carrera de Letras Hispánicas por Letras Mexicanas. En aquél entonces mi generación era la última en cursar el plan de estudios, y hubo un extrañamiento ante la iniciativa del nuevo nombre. ¿Qué era lo que se impartiría en la carrera de Letras Mexicanas?

Nuestro plan de estudios comprendía un recorrido por los principales textos de la literatura universal, desde los clásicos hasta la literatura del siglo XX; una introducción al latín y al griego; materias de “tronco común”, lingüística, talleres y seminarios de didáctica, computación, inglés y una escueta introducción a la crítica y teoría literaria, así como a los talleres de producción editorial sobre el cual años más tarde descubriría, en la experiencia laboral, el papel decisivo que cumple en cuanto a su fuerza para formar gremios, estilos, movimientos y objetos literarios; incluso en los vínculos político-culturales con los que en las editoriales se seleccionan los textos literarios que serán incluidos en los libros de educación básica (un paso anterior en la producción de consciencia literaria, que entra en profunda relación con los materiales de dominio público y el interés económico y de consumo). Nos daban una bibliografía básica de la historia de la literatura y, salvo algunos académicos, pocas veces se dio el espacio para cuestionar o pensar críticamente en torno a las lecturas que formaban parte del plan de estudios.

El sincretismo con el que accedíamos a los textos para formarnos como estudiantes de letras nos hacían pensar en un transcurrir de la historia sincronizante y horizontal. Leíamos los textos literarios buscando poder encontrar las condiciones contextuales del tiempo en el que habían sido escritos. Las relaciones del pasado surgían en tensión entre la historia y la ficción. Leíamos en los textos las representaciones del pasado; al fin que el molde de la literatura resultaba más atractivo para construir las representaciones colectivas de la historia. Nos movíamos de la mano de la literatura y las historias “oficiales”, sin cuestionarnos sobre sus

condiciones de posibilidad o microhistorias. Pasábamos por alto la estética secular de la representación con la que operaban los textos: la técnica, el mito o la alteración de los signos. No nos cuestionábamos sobre: ¿por qué estábamos leyendo esos textos y no otros?

La agenda estaba ocupada en ofrecer una visión de la tradición literaria occidental. A partir de ella pensábamos la literatura y la cultura. Sin embargo, fuera del espacio académico, había otra percepción o mirada sobre los objetos literarios. En los congresos, los talleres, las reuniones después de clases, las publicaciones independientes, los consejos estudiantiles, había un creciente interés por leer los trabajos de los compañeros, escribir, participar y no solo ser observadores desde los pupitres. Ahí estaba el otro lado, el de quienes más allá de leer y estudiar la obra de Alfonso Reyes (signo de las letras *regiomontanas*), Vargas Llosa, Octavio Paz, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o García Márquez, buscaban espacios más cercanos, íntimos, a la literatura.

Cuando se anunció que Letras Mexicanas sería el nuevo nombre del plan de estudios, que incluía las materias de cultura y literatura nuevoleonesa, la duda era sobre los textos que serían seleccionados para hablar de una historia de la literatura en México, así como una historia de la literatura en Nuevo León, y las consecuencias que esto pudiera tener.

A nuestro parecer un ejercicio teórico que contribuye al despliegue de las condiciones de una literatura subordinada, procedente de los conceptos de nacionalidad e identidad mexicana; tradición y modernidad. Un plan de estudios que además de contener la perspectiva sincronizante de la historia de la literatura universal, despliega una historia de la literatura mexicana, desde un periodo prehispánico hasta el momento de la literatura contemporánea. Una misma lógica que traslada la percepción histórica de la literatura de occidente a un panorama de la literatura mexicana que no lleva más de dos siglos de estarse gestando. Además de que se conduce hacia un regionalismo homogeneizante condicionado por los márgenes de su territorio.

Esta decisión de modificar el plan de estudios trajo consigo las interrogantes sobre: ¿Cuál sería el criterio para seleccionar las obras que serían impartidas en los salones de clase?, ¿se haría una revisión crítica de los espacios literarios y de la historia para pensar los textos de las letras mexicanas, o se sólo se basaría en el hecho de haber sido escritos en el territorio mexicano? Situaciones que valen la pena preguntarse, si lo que intentamos es conducirnos hacia la actual situación y fenómeno que sucede alrededor de la literatura de frontera, que a su vez comparte la misma lógica de fundación de un territorio basado en una idea de identidad fronteriza. Posición que inaugura el espacio de enunciación a través del cual llevé a cabo la reflexión sobre el presente estudio.

### 1.5.1 La industria cultural

En los últimos años la forma en la que accedemos a la literatura ha cambiado considerablemente, y con ella se ha modificado también la relación entre los lectores y el dispositivo literario. La era digital trajo consigo la reinterpretación de los fenómenos sociales y culturales. No hace mucho tiempo que se debatía sobre la desaparición del libro en formato físico; y los bandos se dividían en gustos y opiniones. Para algunos el libro, como objeto, tendría que resistir el embate del tiempo y la modernización. Evitar romper “la relación de un coleccionista con el conjunto de sus objetos” (Benjamin, 394). Para la industria cultural esto representaba solo un campo más de mercado, lo físico y lo digital; y se hacía presente una resignificación del sentido de poseer el arte y el conocimiento.

Las herramientas para digitalizar los objetos artísticos también ofrecieron la posibilidad de hacerlo extrayendo el valor de cambio de la operación. La era de la reproductibilidad técnica permitió el intercambio gratuito de libros, música, cine, pinturas y fotografías. Sin embargo se intensificaron las discusiones alrededor del significado del arte, su función y autonomía. El choque entre la tradición y la modernidad adquirió nuevas categorías críticas conforme aparecían nuevos espacios intermediales.

Las computadoras, los códigos e internet inauguraron nuevos espacios de transmisión de datos y reinterpretación de la función del arte en la sociedad moderna. La brecha entre el intelectual y su diferencia se adelgazo. Las opiniones, producción artística o comentarios *críticos* ya no eran exclusivas de una esfera culta, sino que se le había dado cabida a la comunidad, y a su vez el de evidenciar las dinámicas tardocapitalistas de la modernidad.

El adelgazamiento en el terreno de lo culto trajo consigo conflictos en academias y gremios intelectuales. En Turín, Umberto Eco declaró:

Las redes sociales le dan el derecho de hablar a legiones de idiotas que primero hablaban solo en el bar después de un vaso de vino, sin dañar a la comunidad.

Ellos eran silenciados rápidamente y ahora tienen el mismo derecho a hablar que un premio Nobel. Es la invasión de los idiotas" (Eco, 2016).

La lucha en el campo de la esfera intelectual no haría más que acentuar a lo que hoy en día podemos referirnos como a los discursos oficiales y los no autorizados. El reforzamiento de lo que debemos, o no, tener en cuenta. Sin embargo, este fenómeno no ha sido más que parte del cambio en el modo para estudiar los procesos socioculturales. Empresa de la que la industria cultural internacional no ha dejado de beneficiarse.

La resignificación y evolución de las dinámicas culturales resulta pertinente ya que nos permite desarrollar aristas del presente estudio, aquellas que se refieren a la posición que ocupa la literatura contemporánea con tema de frontera; sobre todo aquella que se encuentra en las listas de *bestsellers*, las de mayor distribución. Esto nos da pie para contribuir con uno de los argumentos centrales, el de discernir de una cultura metropolitana que recurre a los vicios y tendencias que favorecen a la industria cultural, y desde lo cual podemos señalar las fallas de un discurso centralista.

Hoy en día el terreno de la producción editorial, revestido por las lógicas de acumulación, consumismo e internacionalización, contribuye en gran medida, a través de marbetes como el de literatura de frontera, a la totalización y homogeneización del nombre, a partir de los lineamientos y condiciones necesarias para ofrecer a los lectores los productos con los cuales se suele pensar y discutir en torno a la frontera.

Las observaciones se desprenden de la cercana y creciente familiaridad que adquirimos como consecuencia de los acelerados cambios sociales, mismos que se encuentran atravesados por dinámicas de modernidad con centro en el capital, administración de los cuerpos, individualidad y violencia. A partir de estas ideas se reviste a la frontera como forma o imagen,

y esto imposibilita o vuelve más complejo el estudio crítico al que se puede tener acceso a través de la literatura.

El trabajo editorial es una fuerte herramienta de producción de conciencias y comunidades imaginadas, y actualmente forma parte de las transformaciones del discurso modernizante fronterizo con base en el desarrollo y el progreso. Lo que amplía el terreno de distribución de los objetos literarios con temas e imágenes que dan forma a las narrativas fronterizas.

En relación con el desenvolvimiento específico de las industrias culturales, podemos preguntarnos sobre la complejidad estética que puede esperarse de una expansión de tales industrias si éstas no son capaces de apoyarse en un buen nivel educativo.

Ni los simples pronunciamientos simbólicos, ni las acciones aisladas de los actores locales, son suficientes para encarar las complejas interacciones de las culturas tradicionales con los procesos de industrialización y masificación. Las declaratorias nacionales e internacionales que valorizan los bienes culturales sólo son eficaces si van acompañadas de instrumentos económicos y legales que regulen el uso mercantil y social. (Canclini, 2008, 24)

Las tecnologías transculturales y globalizantes formaron parte de la porosidad de las fronteras. Bajos índices de lectura, hábitos masificados en la recepción mediática y poca diversificación intercultural fue un fenómeno que se extendió a lo largo de México, no solo en la frontera. Mantener el discurso en la sociedad actual es mantener la ilusión de una comunidad imaginada.

Los neomecanismos con los que opera la modernidad globalizante los podemos observar todos los días cuando nos conectamos a Internet e interactuamos con las interfaces, motores de búsqueda, algoritmos, correos, mensajes y otras herramientas que no hacen más que dar cuenta del traslado de las subjetividades a un territorio tecnológico. El yo virtual aprende y reúne las características de los sujetos a través de la codificación algorítmica de

signos que a su vez produce las imágenes de planos totalizantes con los que interpretamos la realidad. Un fenómeno que vale la pena recuperar como el fin último en el que se encuentra la sociedad moderna, que además exige la reinterpretación de las prácticas sociales y económicas que configuran los espacios.

Hoy en día existen proyectos tecnológicos, como los de los gobiernos de los estados de México, la UNESCO o las fundaciones de las instituciones privadas, que buscan la dispersión del conocimiento digital y la conexión a redes con el objetivo de llegar a los pueblos que aún carecen de dichas herramientas. Zonas que aún no se encuentran inmersas dentro de las lógicas de la modernidad globalizante, en la que se desprende como un espejismo la relación entre modernidad/progreso. Plataformas digitales de instituciones privadas ofrecen planes de trabajo y desarrollo educacional. Mediante la triada de salud, educación y trabajo generan su propio capital humano legitimado por su capacidad de generar recursos, que a su vez contribuyen con el desarrollo económico del país pero también de la empresa privada y el discurso neoliberal.

Lo que correspondía a una tarea que debía ser llevada a cabo por el Estado ahora es un área de oportunidad para la empresa privada quien, sobre todo aquellos que son dueños de los medios de producción en telecomunicaciones, utilizan espacios virtuales para explotar en la menor cantidad de clics posibles la fuerza de trabajo y el potencial intelectual de las sociedades modernas.

La producción de sentido en torno a los objetos de frontera, a partir de la relación entre la sociedad, la industria editorial y la cultura, posee una gran fuerza organizativa capaz de configurar las subjetividades de los individuos, sobre todo en un momento como el presente, que se ve atravesado por el acelerado auge tecnológico y los proyectos expansionistas globalizadores de las grandes potencias.

Como pudimos revisar en los apartados anteriores, donde recuperamos las violentas dinámicas sobre el territorio y los cuerpos, mismas que se desprendían de los proyectos políticos

y la relación de los individuos con su entorno próximo, más de cerca a la pura vida, en este apartado podemos encontrar el argumento en torno a cómo las prácticas más violentas de un territorio como el de frontera son trasladadas a otros formatos mediales, además del libro, con el potencial suficiente para configurar las prácticas y las ideas en torno al concepto frontera. El entrelazamiento de los hilos simbólicos con los que significamos la forma de la frontera son fuertemente anudados a través de narrativas multimediales como el video, la música y las imágenes, en estrecha relación con las lógicas de mercado y consumos.

Desentramar el papel de la cultura en la sociedad moderna nos permite desplazarnos por el terreno simbólico con el que performamos como sujetos de esta realidad. Procedente de las narrativas y lógicas de producción del comercio exterior, actualmente, a partir del boom tecnológico y el expansionismo de las redes sociales. Podemos observar cómo la frontera se expande por el territorio mexicano e impregna los discurso ya no solo del norte del país, sino del centro y sur. Las historias que podemos encontrar en libros, películas, documentales, pinturas o fotografía retoman elementos que antes solo era común observar en los territorios de frontera. En el presente la frontera ya no solo tiene que ver con el espacio geográfico, sino con el despliegue de sus características en cada uno de los sujetos que hacen uso del concepto para performar con diversos medios artísticos.

La aplicación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte a partir de 1994, facilitó las inversiones externas. Posteriormente, las administraciones encabezadas por Ernesto Zedillo y Vicente Fox acentuaron la desregulación de los mercados audiovisuales y propiciaron la llegada de capitales extranjeros en las telecomunicaciones y en la circulación de productos audiovisuales de circulación masiva. (Canclini, 2008, 11)

Los capitales extranjeros, tanto culturales como económicos, pasaron a formar parte importante de la industria cultural en México. En el cine esto trajo consigo el declive de la

producción de películas mexicanas, ya que se dio preferencia a la distribución del material audiovisual estadounidense. Además, en los últimos años, con la llegada del *streaming* a los medios tecnológicos, acceder al capital cultural de un país como Estados Unidos es más fácil; incluso, las producciones norteamericanas financian los proyectos artísticos que son exhibidos en sus propias plataformas.

En México es sinónimo de éxito y orgullo la incorporación de los mexicanos a una esfera como la que proyecta el cine estadounidense, considerándolo el *topus uranus* de la narrativa contemporánea. Este hecho nos inquieta y despliega la pregunta sobre qué es lo que sucede entonces con la producción cultural y artística que forma parte de la cultura mexicana.

En cuanto al terreno de la industria editorial en México (así como en algunos otros países de América Latina), ésta se ha visto fuertemente dañada a partir de la competencia que se mantiene con editoriales extranjeras. En los últimos años nos tocó vivir el cierre que sufrieron algunas editoriales mexicanas bajo el proyecto del actual gobierno. El adelgazamiento de los recursos económicos a los fondos de cultura tuvo como consecuencia la intervención de empresas privadas que compraron, fusionaron o condujeron a la extinción de editoriales mexicanas. Aunado a esto, el retraso que se dio con el desarrollo de los programas de educación y las convocatorias de proyectos gubernamentales como CONALITEG (La Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos), representó otro de los problemas principales que condujeron al cierre de editoriales que dependían del recurso económico en temas de producción de materiales de educación, pero que también se dedicaban a la editorialización de textos de investigación y literatura.

Sobre el terreno de la producción de artesanías existen versiones que ponen en duda y critican la degradación de un arte mexicano. La masificación de las piezas y la falsificación de los diseños del arte elaborado en México, toca fibras sensibles en cuanto a “la mercantilización de una identidad que no se vende”. Sin embargo, también moviliza las opiniones en cuanto a la

conveniencia de movilizar y exportar la creatividad del mexicano para generar contenidos, renovar sus festividades y fomentar nuevas inversiones.

En México –además de existir una vasta producción en las industrias culturales habitualmente identificada como tales: editoras, radio, cine, televisión y video– se intensificó la industrialización, o la incorporación a circuitos tecnológicos y masificados de otras actividades: del teatro a las telenovelas, los espectáculos en vivo, el turismo e incluso las artesanías. (Canclini, 2008, 22)

Es sobre esta preocupación, que se desprenden las narrativas con las cuales estamos pensando y actuando sobre lo local y lo tradicional, en donde se detona la relación con el patrimonio histórico y las prácticas industrializadas. Al respecto de la frontera, Estados Unidos encontró en las narrativas tecnológicas las condiciones necesarias para desarrollar su idea de un *destino manifiesto*.

El siglo XX es un periodo que despliega poderosas culturas populares dentro del territorio mexicano. Después de discusiones y debates en torno a la posición elitista de la cultura son incorporadas y reconocidas como parte del patrimonio cultural los trabajos de los grupos urbanos y étnicos del país. Sin embargo, el desafío se presenta cuando intentamos comprender la intervención industrial y mercantil en la formación y legitimación de bienes cultos/populares dentro de las lógicas de los circuitos transnacionales.

Recordemos que actualmente, a través de medios digitales y redes sociales, tenemos acceso a un importante repertorio artístico que antes solo podíamos ver expuesto en salas de museo. Al indexar conceptos o palabras claves en los buscadores de Internet podemos observar una variedad de medios que parecen ofrecernos una lectura de la imagen completa, a través del significado que creemos estar buscando. Al escribir una palabra como frontera aparecen desplegadas imágenes, objetos, videos, noticias, libros, ensayos y sujetos que representan el

resultado último de la articulación del concepto a lo largo del tiempo. Además, la relación de palabras que se desprenden como una red de significantes nos conducen a través de las narrativas tecnológicas que se organizan a través de la popularidad que adquieren las búsquedas en Internet.

A través de la producción de algoritmos el concepto adquiere mayor complejidad y desarrolla su capacidad de actualización a partir de las necesidades y deseos de la sociedad contemporánea. El comportamiento de las sociedades modernas, que se mueven en torno a los cines, videos y plataformas de *streaming*, en una cultura a domicilio de la iniciativa privada, son el objeto de las futuras narrativas que serán incorporadas dentro de los conceptos con los que discutiremos las prácticas y experiencias de los tejidos sociales.

Ahora más que nunca la actualización del concepto se lleva a cabo de una manera acelerada y lo podemos ver constituirse a través del conglomerado de visiones y medios que figuran en el terreno virtual, el de una realidad en la que participamos sin tener que movernos o salir de casa.

Al respecto, el terreno de la literatura es un medio importante para desarrollar o localizar las contranarrativas que recuperen del acervo histórico y cultural las prácticas y subjetividades de los individuos a partir del contacto con la naturaleza. Momentos que nos pueden conducir a pensar en las zonas de resistencia a los discursos preprogramados con los que opera la sociedad contemporánea. Discernir, en medio del flujo de proposiciones que viene de la cultura metropolitana, aquellas orientadas hacia la puesta en discusión de sus vicios.

Autores que señalan los sitios de (re)lectura para escapar del carácter ficcional que provocan los movimientos políticos-culturales en la búsqueda por reivindicar el discurso nacionalista. Reflexiones críticas que apuntan a que las literaturas nacionales producidas bajo la impresión de unidad, excluyen espacios discursivos subalternos o de una “literatura menor”;

espacios de minimización donde se pueden llevar a cabo las lecturas sobre los discursos de los sujetos subalternos, que figuran dentro de otras lógicas significantes o contranarrativas.

El contexto proveniente de una generación crítica que se cuestiona el papel que juega la literatura nacional u orgánica en las sociedades modernas. Un periodo posterior al *boom latinoamericano* “implicado en la formación de las elites tanto coloniales como postcoloniales en América Latina” (Rama, en Beverly, 69). Una época en vías de desarrollo de las sociedades modernas.

Esta complicada tarea de pensar lo latinoamericano, y a su vez nosotros dirigirlo hacia la frontera, nos conlleva a desplegar y (re)formular conceptos y apropiarnos de los términos de otras disciplinas para comprender qué sucede en sus límites, en el inicio y el fin, en el más allá de la frontera que no figura dentro de sus espacios.

La frontera se encuentra atravesada por un sistema histórico académico, político y económico con el cual performamos como sujetos de la modernidad, y está adherida a las cosas en sus formas de producción y reproducción social. Sin embargo, si procedemos cautelosamente a través de una análisis que cuestione las condiciones de producción de consciencia y subjetividades en el terreno de la literatura y el arte, quizá podríamos tener un acercamiento a los enunciados que conforman la estructura fronteriza y la proyectan como imagen de totalidad significativa. De esta forma podríamos encaminar la pregunta sobre las fuerzas que intervienen en los regímenes de agenciamiento colectivo del devenir frontera en la modernidad, y empujar los límites de los conceptos en busca de las unidades mínimas de análisis que (re)configuren los objetos permeados de frontera.

En la literatura podemos observar el espacio narrado de frontera desde, por lo menos, tres lugares diferentes. El primero de ellos es el que ocupa el espacio de la frontera en relación con la diferencia de subjetividades que divide; es decir, el rol que ocupa en cuanto al reconocimiento de lo otro. El segundo lugar se da en relación con un centro configurante,

hegemónico, de la conciencia de la literatura nacional que, a su vez, desconoce la producción del espacio periférico. Mientras que el tercer lugar lo adquiere su identidad como objeto “propio” de frontera; esto es, la estructura inmanente a los objetos que clasificamos como fronterizos.

En el primer lugar de lectura podemos encontrar obras que muestran explícitamente el choque entre identidad, sociedad, política y cultura; por ejemplo, novelas como *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli; *Bitácora del cruce: Textos poéticos para accionar, ritos fronterizos, videografitis, y otras rolas y roles* de Guillermo Gomez Peña; *Instrucciones para cruzar la frontera* de Luis Humberto Crosthwaite; *Fila india* de Antonio Ortuño, entre otros autores de las últimas décadas que evidencian las consecuencias de la modernidad, donde operan conceptos como el de hibridez o tercer espacio. A través de su lectura se pueden denunciar las relaciones de culturas nacionales y metropolitanas, las fábricas culturales, la diferencia entre territorios desarrollados y subdesarrollados, y las lógicas migratorias. Un terreno que le corresponde al análisis de las características de lo moderno y el tardocapitalismo; donde la idea de progreso de la modernidad se infunde con el consumismo.

En el segundo lugar de lectura se despliega el elemento histórico, el camino que ha seguido la tradición literaria mexicana para posicionar la subjetividad de una narrativa nacional. En este punto, la historia literaria de México nos ofrece un amplio panorama sobre sus principales escritores y movimientos literarios, todos ellos con origen en un centro configurante. Esta lectura exige un recorrido por el auge de las revistas literarias mexicanas a inicios del siglo XX como *Taller*, *Examen*, *Contemporaneos*, *Bandera de Provincias*, *México moderno*, *Monterrey*, entre otras; o la revista *Plural* que marcó el nacimiento de la visión modernista en la tradición literaria de México hacia finales de siglo. Además del tránsito por las figuras de la pirámide intelectual mexicana como Alfonso Reyes, José Vasconcelos,

Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes (algunos de ellos directores de revistas y fundadores de academias).

Además de una tercera lectura, que corresponde a los trabajos de autores que la crítica llamó “los escritores del desierto”:

Escritores como Gardea y Sada, Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo y Alejandro Sandoval Ávila [...] no quisieron constituir un movimiento, mucho menos un grupo o una marca publicitaria; fueron narradores solitarios que coinciden a veces por la temática, a veces por el paisaje, otras por los experimentos sintácticos y otras más por los léxicos locales, pero que de inmediato muestran sus diferencias (Espinasa, 2015).

Un grupo de escritores dentro del imaginario de lo regionalista, responsables del despliegue de otro México que no se reconoce en la esfera intelectual de la época; en un momento histórico donde la crítica se cuestionaba por la identidad, lo tradicional y lo nacionalista, y el boom latinoamericano iba de salida. Las obras de estos autores han sido poco estudiadas; pero hoy en día funcionan para hacer operar conceptos como el de transculturación y zona de contacto, porque acumulan en su estructura el cruce histórico, social y cultural entre lo nacionalista y moderno, la tradición y la cultura de frontera.

Estas lecturas nos ayudarán a trazar las condiciones para pensar en el espacio que nos sustraiga de la tradición literaria de México, específicamente en el norte, desde dónde podamos proponer otro lugar de lectura para repensar el concepto frontera, y develar los mecanismos de violencia con los que opera, que tienen su base en una historia de la literatura en México, compuesta por la búsqueda de un nacionalismo e identidad, en las que operan los falsos estereotipos.

El sistema o *continuum* que reviste a la llamada “literatura de frontera” funciona a través de redes de significación entre la tradición y la modernidad. En un vaivén de los discursos de progreso que pretenden superar la tradición; y los discursos que quieren rescatar las costumbres e identidades originarias. Se evidencia la mirada hojaldrada de la que nos hablaba García Canclini, que resulta de las consecuencias de una modernidad globalizante, de la cual Bhabha nos dice que está deseosa de deshacer y ocultar los márgenes, produciendo formas de pensamiento homogeneizante que merman la posibilidad para proponer soluciones críticas a las problemáticas o fenómenos del pasado que repercuten en nuestros tiempos.

Este sistema de producción de sentido en la sociedad moderna, nos conduce a pensar en los términos bajo los cuales desmontar el mecanismo de representación del mundo. La escritora e investigadora Irmgard Emmelhainz nos ofrece el término “sentido común”:

El neoliberalismo ha mutado para convertirse en una manera de relacionarse con el mundo, la naturaleza, las cosas y los seres, presuponiendo el crecimiento y desarrollo ilimitados: una sensibilidad en el sentido de percibir y comprender lo que no puede ser verbalizado pero que se convierte en una forma de sentido común, permeando nuestra habilidad básica para percibir, comprender y juzgar cosas, compartido por todas las personas y empapando los signos que intercambiamos como colectivo, los espacios por los que circulamos, y nuestras formas de vivir. (2016, 19)

Para Emmelhainz este sistema modifica nuestra forma de experimentar la realidad, produciendo un falseamiento en nuestra forma de representación. Una operación foucoulitiana que requiere del descentramiento, de los cortes en el continuum de la historia que produce el discurso oficial, y que normaliza los mecanismos de violencia del Estado. Es en el gesto del sujeto moderno que se produce, a través de la sensibilidad en el percibir el mundo, la producción

de un sentido común en el que permea la relación de acciones con las que performamos como sujetos fronterizos en la modernidad.

A inicios del año 2020, durante mi participación en el XXV congreso de literatura mexicana contemporánea en El Paso, Texas, tuve la oportunidad de escuchar la charla que ofreció Emmelhainz titulada “Más allá de los esencialismo tóxicos y los cercamientos neoliberales de la realidad”, que desarrollaba a partir de la instalación del colectivo *Bikini Wax* titulada “sa la na, a yuum, iasis / laissez faire-laissez passer”, imagen tridimensional montada en el Palais de Tokyo en París, que muestra a la ballena Keiko (uno de los atractivos principales del parque de diversiones Reino Aventura en México) descarnada, y de su interior brotan múltiples objetos que podemos encontrar en la cultura mexicana. Una yuxtaposición de narrativas que emanan del interior del mamífero. Con esta imagen la escritora presentaba una crítica sobre las narrativas presentes en la cultura, que llevan inscritos discursos pertenecientes a una tradición o modernidad que no han hecho más que contribuir con la producción de un imaginario sensible ligado a la violencia, un daño colateral de la neolibertación; en algunos de los casos enmarcados por narconarrativas, como es el caso del fenómeno literario que se desarrolló en el norte del país, y que nos interesa recuperar.

Con la imagen del estómago de la ballena, donde emergen objetos consecuencia del tardocapitalismo y neoliberalismo, podemos evidenciar la acumulación y consumo que tienen como consecuencia el desbordamiento desde las entrañas de la animalidad, se nos presenta una comparación con el dispositivo textual de la literatura contemporánea, sintomático de la modernidad globalizante.

El escenario de experiencia social inmerso en el gesto del sujeto moderno, víctima del neoliberalismo, que nos presenta Emmelhainz, lo vincula también hacia la función que ha adquirido el campo del arte y el artista en la modernidad:

Con el neoliberalismo, la industrialización de la cultura implicó que las voces de los artistas, escritores y cineastas se consideraran como importantes para darle forma a la sociedad, y la cultura, por ende, como algo útil. Tanto el Estado como el sector privado le atribuyeron un papel político decisivo a la cultura e invirtieron cantidades de presupuesto sin precedentes para generar plusvalía política, económica y social, explotando el potencial diplomático del arte y de la cultura, ya que se concebía como una forma de capital social. Bajo este esquema, se dio al arte la tarea de mostrar, dar a ver o percibir situaciones o eventos de manera distinta, ofreciendo actos de observación crítica o exégesis. [...] Esta simbiosis del arte con la vida presenta nuevas formas de experiencia cívica colectiva y se basa en comunicación e intercambio. Se opone al “espectáculo” de las industrias de la cultura para proponer soluciones para mejoras y cambios a corto plazo, a diferencia del arte tradicionalmente politizado que se opone al *status quo* para revelar verdades sociales contradictorias. (Emmelhainz, 2021, párr. 5)

Esta perspectiva que enmarca el trabajo de la actual producción literaria en la sociedad moderna, parte de lo que identificamos como un escenario importante para desmarcar el carácter de acumulación de la representación mimética con la que opera la actual producción literaria en la frontera.

La lógica de producción de sentido de Emmelhainz, consecuencia del encauce social identificado por Bhabha, Jameson y Canclini, es el procedimiento a partir del cual adquiere relevancia el desarrollo y legitimación del concepto frontera en la sociedad contemporánea. La novela de frontera norte o narconovela, popularizada durante los últimos años, nos revela la condición mimética del arte moderno, “la idiosincrasia, en virtud de su momento mimético preindividual, de fuerzas colectivas inconscientes de sí mismas” (Adorno, 1979, 48).

De la frontera desbordan, como del interior de la ballena, representaciones codificadas por lógicas de la modernidad. Entran en relación, en su mayoría a través de la producción de imágenes, objetos y sujetos de la frontera para construir discursos de una cultura fronteriza. En el *in-between* de la frontera las imágenes y los objetos mutan, se distorsionan, se deforman; además de conceptos, como el de sentido común, surgen otros términos claves como heterogeneidad, transculturación o zonas de contacto, con los cuales se hace el intento por trazar los límites de una cultura fronteriza.

Los términos de estudio latinoamericanistas comparten su preocupación respecto a una idea de liberación que nos permita (re)articular los discursos o prácticas normalizadas en la sociedad moderna. Y la imagen totalizante y siniestra de la frontera en la modernidad, es el escenario propicio para que, mediante la lejanía del sujeto con respecto a su entorno, se despliegue un espacio de dominación subjetiva que a su vez conduzca a su liberación. La idea de liberación con respecto a la función del arte en las sociedades modernas es desarrollada por Adorno en su libro *Teoría estética*, donde señala que:

En la liberación de la forma que todo arte genuinamente nuevo quiere se codifica ante todo la liberación de la sociedad, pues la forma, el nexo estético de todo lo individual, representa en la obra de arte a la relación social; por eso, la forma liberada repugna a lo existente (1979, 245).

Pensar en una teoría de frontera a partir de la liberación de las formas de conciencia preindividuales, con base en la industria editorial y la academia, nos permite preparar el terreno para construir una contranarrativa que evidencie la constitución de un mecanismo mimético de representación con el que actualmente opera la narrativa de frontera.

El espacio fronterizo se divide entre un pensamiento natural del territorio geopolítico diversificado y un imaginario artificial que configura los espacios limítrofes. En el primero se desprende una conjugación de condiciones físicas que producen una variedad de recursos

naturales y zonas climáticas. Un panorama natural que influye y dificulta, a través de zonas territoriales, la comunicación y relación de los sujetos. Una condición que modifica las fuerzas productoras desde el inicio de la conquista hasta nuestros tiempos. Escenografías del territorio norteño, entre estepas y desiertos, que durante mucho tiempo permaneció menos poblado que el resto del territorio. Mientras que en el segundo se nos da la posibilidad de pensar en la frontera porosa y contingente.

En la frontera los sujetos sobreviven a las embestidas del territorio y a las narrativas extranjeras y nacionales. Están presentes en el borde de la cultura y en la media vida. La narrativa de frontera, si la pensamos desde las excursiones de los españoles e indígenas hacia el septentrión novohispano, se compone de relatos con base en una mitología norteña. Exploraciones en búsqueda de riquezas, ciudades míticas ricas en metales como el oro y la plata. Las siete ciudades míticas de Cíbola y Quivira<sup>22</sup>. Y narraciones en las que todo era nuevo para los sujetos. Una intimidad primigenia. Una expresión en la forma de relacionarse el sujeto con el mundo, que identificamos en la producción del escritor Chihuahuense Jesús Gardea.

Scott Michaelsen y David E. Jhonson llevan a cabo un intento por delimitar el territorio de una *Teoría de la frontera*. Abordan estudios sobre conceptos como nación, cultura, política fronteriza o identidad chicana, a través de los cuales hacen el intento por trazar los márgenes de las zonas de una política cultural con centro en la frontera. Recuperan la idea de frontera simbólica para llevar a cabo una crítica de la esencialización de las culturas; sus procesos y sus dilemas. El texto plantea llevar a cabo el desarrollo de una teoría que discuta las prácticas y subjetividades de frontera, un análisis que reúne las investigaciones que nos permiten completar el cuadro sobre una narrativa de frontera que se legitima en sus propias condiciones de una

---

<sup>22</sup> “Los Zunis fueron la primera tribu del grupo Pueblo que encontraron los exploradores españoles en el año 1539. El primero en ver una población zuni fue Fray Marcos de Niza, y la describió como construida con paredes de adobe que brillaba como el oro cuando recibían los rayos del sol del atardecer. En su informe al virrey español con sede en la ciudad de México explicó que había encontrado las fabulosas Siete Ciudades de Cíbola, cuyas calles estaban empedradas con oro” (Martines, s.f.).

modernidad globalizante, que a su vez invisibiliza las condiciones históricas y prácticas del término.

Sobre estas obras, y algunas otras que centran su análisis en los estudios de frontera, nos interesa señalar las vías y el ritmo acelerado que ha adquirido la formación de una identidad y una forma que, entre la representación o documentación de la realidad y la parodia, no ha hecho más que contribuir a la construcción de un pastiche de la frontera, donde se requiere de una lectura y estudio fragmentario de las prácticas y sentidos con los que opera actualmente la narrativa fronteriza, y a partir de lo cual podamos inaugurar el espacio para sugerir las condiciones de una contra narrativa con núcleo en la literatura.

De estas nuevas formas y dinámicas de producción de sentido sobre la frontera, el texto de Sayak Valencia titulado *Capitalismo Gore* ofrece un estudio sobre cómo las violentas prácticas en la frontera de los últimos años transforman, desde la relación economía y sociedad, las lógicas de producción que, a su vez, actualizan las subjetividades en torno al territorio de frontera:

Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo (2010, 15).

Actualmente las comunidades en el territorio de frontera subsisten como elemento que se ve subordinado al desarrollo del capitalismo mexicano. Prácticas que actualizan la producción de sentido en torno al concepto, y qué a su vez nos ofrecen el mecanismo para pensar en la relación económica social de una herencia en los cortes de la historia de México.

## 1.6 Hacia una teoría de frontera

¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina  
o un campo del conocimiento?...  
Cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza,  
desplazan a otros o exigen reformularlos.

Néstor García Canclini, *Noticias recientes sobre la hibridación*

A partir del auge de la literatura de frontera esta parece emerger con un núcleo teórico prefigurado a partir de sus condiciones históricas y el imaginario social que se ha tejido en torno a ella. A partir del entendimiento que nos ofrecen otras disciplinas acerca de la frontera y las prácticas que en ella figuran es que conformamos una imagen de la frontera como forma, y esta es la manera en la que nos acercamos a los dispositivos literarios y las narraciones en la academia y las obras que figuran dentro del campo editorial.

Los principales conceptos, provenientes de una “teoría latinoamericanista”, que se pueden aplicar concretamente al territorio de frontera, fueron empleados para cuestionarse sobre una auténtica identidad de América Latina, fuera del pensamiento europeo. La búsqueda de una descolonización que nos condujera a un auténtico pensamiento latinoamericano. Una labor que quizá haya fracasado debido a una perspectiva decolonial sobre el desarrollo del pensamiento latinoamericano, que funda sus bases en el despliegue del orden occidental sobre América Latina, el cual a su vez despliega una segunda realidad, especular, en la que opera y se desarrolla un segundo orden social y económico, capaz de producir diferencias en los límites con respecto a la primera realidad, la que circula de forma oficial; pero que nos dejó conceptos importantes que detonaron el pensamiento crítico y los estudios latinoamericanos.

Más que reflexionar sobre la pureza de un pensamiento y caer en regionalismo abstractos, esencialistas y sin sentido, lo que conceptos como heterogeneidad –de Cornejo Polar– y transculturación –de Ángel Rama– nos ofrecen son aristas entre el cruce de lo político y económico que podemos rastrear a través de la pregunta por las condiciones sociales en

determinados tiempos de la historia, mismos que podemos encontrar representados en la heterogeneidad de narrativas que nos ofrece la literatura.

Así que, ¿cuál es la utilidad de unificar bajo un solo término experiencias y dispositivos tan heterogéneos? La literatura heterogénea, idea retomada de la crítica que lleva a cabo Cornejo Polar para referirse a las texturas occidentales que subyacen en las formas de conciencia de una literatura nacional, nos permite hacer un primer acercamiento a la relación tensa que se entreteje entre una visión tradicionalista y moderna de la literatura. No en vano este concepto que presenta Cornejo en el año 78, en artículos como “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto social socio-cultural” (un texto leído en el seminario “Algunos enfoques de la crítica literaria latinoamericana” en el año 1977), detona el trabajo de la crítica latinoamericana respecto a la búsqueda de una conciencia o conceptos pertenecientes a un pensamiento teórico o crítico de América Latina.

El concepto de heterogeneidad de Cornejo proviene de las reflexiones de José Carlos Mariátegui sobre la imposibilidad de estudiar con el ojo imperialista las literaturas orgánicamente nacionales; es decir, aquellas que fueron escritas sin la intervención de una conquista. Esta preocupación Cornejo la extiende a otros campos de la literatura latinoamericana para intentar esclarecer las lógicas detrás de las letras de espacios nativos que permanecieron al margen de la metrópoli, para estudiar las literaturas situadas en el cruce de culturas y sociedades. Operación que William Rowe lleva a cabo a partir de lo que la voz o el habla nos ofrece a partir de la experiencia del autor como punto de emplazamiento del discurso.

Este espacio inaugura la interrogante sobre cómo se ha originado la historia literaria de frontera. La relación (H/h)istórica que ha dado como resultado la subjetivación del espacio y la propiciado las actuales discusiones en torno a ella. Es en este choque y despliegue del discurso fronterizo puede y debe ser introducida una lectura a contrapelo, cuyo objetivo sea estudiar las condiciones fundacionales del concepto frontera en el espacio de la literatura.

En esta operación de desarticulación de la memoria, herencia y tradición de la frontera, surge el discurso decolonialista, que debe ser considerado, ya que venimos de un contexto latinoamericano, que funda sus bases en el despliegue del orden occidental sobre América Latina, el cual a su vez despliega una Segunda Realidad –función desarrollada por Rita Segato en su texto *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*–, que a través de lógicas de capital es capaz de producir diferencias. Importante señalar porque es el paso anterior, desde lo teórico, para pensar las configuraciones de subjetividades en el territorio; el olvido consecuente que conlleva estar dentro de los marcos del tardocapitalismo.

El argumento sobre qué es y cómo se piensa la literatura de frontera adquiere sus primeros tintes entre el carácter hegemónico de la literatura y la descentralización de este poder que configura las prácticas discursivas.

Tras *el boom latinoamericano* (etiqueta de la mercadotecnia editorial), las editoriales encuentran rentabilidad en la literatura, explotan las características “exóticas” del territorio. El extrañamiento y presencia de lo otro a través del representacionismo se presenta como configuración del pensamiento occidental mediante la técnica. El imaginario es centrado y puesto en circulación. Se reproduce masivamente en forma de libros, tal como lo señala Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

Estos dos procesos (la técnica de reproducción y la actualización de lo reproducido) conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición –un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad–. (Benjamin, 44)

El lector deposita la confianza en una técnica de mercado, en un dispositivo de autocontrol matematizante (Bolivar, 2009, 8); herramienta que posibilita los mecanismos de representación mimética del mundo.

Con las descripciones y representaciones del territorio son (re)configuradas las subjetividades, volcadas por la violencia cultural, política y económica que se ejerce desde los discursos de poder. La (im)posibilidad de la disposición organizativa del espacio es configurada y normalizada en el pensamiento occidental bajo las dinámicas y lógicas de la administración cultural. Operación de una larga y fecunda tradición inventiva, como apunta Rama.

Lo que Rama nos hizo ver, o lo que queríamos ver en su libro, fue que la literatura en sí –incluso las “novelas del Boom” o la “poesía conversacional” promulgada por los cubanos– estaba implicada en la formación de las elites tanto coloniales como postcoloniales en América Latina. [...] El argumento de Rama explicaba, por un lado, cómo la literatura llegó a tener el tipo de centralidad que todavía tiene en América Latina (escribo estas palabras en vísperas de la celebración del cumpleaños de Gabriel García Márquez en Colombia). Pero, por otro lado, perfiló también ese sentido de los límites de la literatura como representación (en el doble sentido de hablar por –político- y hablar de –mimético–) adecuada del sujeto social latinoamericano. (Beverly, 2013, 258)

La desarticulación de las subjetividades, territorios e identidades con las cuales nos producimos como sujetos de la *Segunda Realidad*, nos ha permitido echar a andar conceptos como el de transculturación, heterogeneidad o hibridez para conducirnos por el estudio entre la relación del pensamiento con lo político, pensando en la frontera o la intersección entre la teoría y la vida, y en las experiencias que producen o vacían lo político.

La estructura enunciativa del mercado y los estudios decoloniales, establecen la base para leer la actual producción contemporánea y las propuestas neo-teóricas y neo-críticas cuya operación fija diferencias, y revelan los vínculos estructurales de las violentas dinámicas de

identidad y diferencia, tradición y sistema, donde radica una instauración del mundo; la (im)posibilidad de la representación del territorio como configurador de las subjetividades del presente/pasado con la que accedemos a las narrativas de frontera.

Al respecto deben ser consideradas la configuración de las subjetividades al interior y exterior de los dispositivos estéticos. Pensar en la representación del sistema/identidad, la representación de la realidad a partir de los espacios territoriales que se ven atravesados por la violencia, los cuales tienen inscritas las dinámicas identitarias y culturales por las cuales nos desplazamos.

La obra de arte se presenta montada a partir de la operación ideológica del imaginario simbólico que configura la conducta y el comportamiento de los sujetos, como lo señalaba Althusser cuando hablaba de los aparatos ideológicos del Estado, que funcionan como operadores que dan paso a la red de significación que articula la escritura —el desplazamiento de los significantes— presentando una falsa apariencia de estabilidad de las categorías que generan ideas con las cuales participamos de lo “real”.

Sin embargo, el objetivo es no caer en la universalización del concepto frontera y resistir al regionalismo. Atravesar el concepto a partir de la dialogización de las voces al interior y exterior del objeto artístico y la teoría; abrir un hueco sobre la trama imaginada que despliegue las diferencias hacia lo que concebimos como lo ‘tradicional’. Escindir el carácter mimético representativo de la enunciación. Acceder al territorio desde la representación de los espacios internos y vaciar el nombre del concepto preguntándonos por sus condiciones de existencia en relación con las pulsiones. Desplegar el espacio enunciativo de una contra narrativa que retoma los elementos paratextuales de las obras y accede a la riqueza histórica y estética de un sistema literario que escapa de las formas preestablecidas.

Josefina Ludmer, a través de su idea de ‘especulación’, imagina el mundo dividido geográficamente por la ley, pero a su vez subdividido, al interior, por las dinámicas de la pura

vida, que se presenta como la condición que configurar narrativas diferentes a las que se pueden encontrar en los sujetos con presencia en lo político. Bajo estos preceptos, Ludmer problematiza el concepto de territorio como el articulador de relaciones sociales que configura subjetividades en lo político a partir de la imagen, pública o privada del mundo, representada por el imaginario simbólico que significa como lo real.

Ludmer se hace la pregunta por los sujetos preindividuales, los presujetos en los territorios de la imaginación pública, con el potencial de poder pensarlos en el régimen de sentido del nuevo mundo, con el que se pueda reconceptualizar los significados con los que se hace representación del sistema/mundo, al que se refiere como la fábrica de realidad del territorio.

La escritora nos señala que en lo literario podemos encontrar los espacios que fabrican realidad, desde los cuales puede ser leído, en lo que no se dice, las condiciones del territorio sobre los que se desplazan los sujetos. Introduce la problemática al respecto de la representación de los territorios anclada en la discusión entre la realidad/ficción, capaz de normalizar el pensamiento del lector. Posibilita la mirada por el paso del tiempo en los territorios, a través de cómo se han producido las narrativas en su relación con el lenguaje del tercer mundo y el lenguaje de lo global.

Al respecto de este postulado se puede pensar en el vaciamiento del nombre, de los conceptos, que despliegan su pluralidad a partir de las condiciones del territorio; “un significante universal, simultáneamente cargado y vacío” (Ludmer, 164). Una concepción precategorial con el potencial de ser vaciado en el signo, como más tarde propondrá Rowe.

Cuando pensamos en una teoría de la frontera tenemos que movernos por la disputa del canon y el corpus editorial entre los señoríos intelectuales y las grandes industrias editoriales que fundan espacios o gremios de escritores que deben someterse a los lineamientos de la producción editorial.

Con la administración de lo cultural se corre el riesgo del olvido en cuanto dejamos de preguntarnos por el pasado, y participamos de las actualizaciones del discurso pensado en términos de la tradición, y nos instalamos someramente bajo las configuraciones de la representación del sistema mundo. Pasamos a formar parte de la constitución del concepto frontera como campo en el que podemos reconocer la fluidez del espacio social y el rol que cumplen sus actores.

Pierre Bourdieu se refiere a estos espacios como *campo* y *habitus*. El primero de ellos nos es útil en cuanto a que nos ofrece la posibilidad de pensar el concepto de frontera en relación con el centro configurador de tradiciones, que mantiene la tensión narrativa en las obras literarias; mientras que el segundo nos ayuda a referirnos a las relaciones históricas incorporadas a las acciones humanas que tienen como principio algo distinto a la intención; o como explica Bourdieu en *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*:

La teoría de la acción (con la noción de *habitus*) equivale a decir que la mayor parte de las acciones humanas tienen por principio algo completamente distinto a la intención, es decir disposiciones adquiridas que hacen que la acción pueda y deba ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin, sin que uno pueda plantear sin embargo que haya tenido por principio la búsqueda consciente de este fin (...) El mejor ejemplo de esta disposición es sin duda el sentido del juego: el jugador, que ha interiorizado profundamente las regularidades de un juego hace lo que es necesario hacer en el momento en que es necesario hacerlo, sin tener necesidad de plantear explícitamente por fin lo que hay que hacer. No tiene necesidad de saber conscientemente lo que hace para hacerlo y menos todavía plantearse explícitamente el problema (salvo en algunas situaciones críticas) de saber explícitamente lo que los otros pueden hacer a su turno, como lo deja creer la visión de jugadores de ajedrez

o de bridge que ciertos economistas (sobre todo cuando se arman de la teoría de los juegos) prestan a los agentes". (Bourdieu, 1997, 166-167)

La crítica y la lectura teórica sobre la función que desempeña la literatura en la frontera está dirigida hacia cuál es esa literatura a la que estamos accediendo, pensada bajo la imposición de una industria cultural que norma qué y cómo se escribe. Cuáles son los conceptos bajo los que estamos creando gremios intelectuales. Cuál es la condición de posibilidad para salir del presente a través de una mirada que le sea devuelta a la administración de la cultura, con el potencial de generar las preguntas sobre la actual situación en la frontera norte de México. Salen a relucir las formas de violencia en las sociedades contemporáneas y son abordados los discursos de la modernidad, teniendo como referentes la representación y exclusión en términos de diferencia de lo simbólico.

Walter Benjamin en *París capital del siglo XIX*, *Sobre la violencia* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se adelantaba a lo que estaba por venir y sugería la urgencia del estudio de los objetos artísticos, la producción estética, el arte, el artista y su comportamiento ante el mercado y la industria cultural; ponía énfasis en las consecuencias de la sociedad moderna y el camino que conducirá hacia la enajenación de la belleza, producto de los materiales en masa. Discutía la utilidad del arte, el arte por el arte y en la enajenación de la belleza como consecuencia de la modernidad, haciendo una aproximación al estudio del arte como fin único de la historia.

El concepto metafórico de frontera, respecto a la literatura y lo que nos imaginamos cuando pensamos "la frontera", nos cuestiona desde dónde nos acercamos a los textos, si tiene que ver con los objetivos de la obra, el consumo, los discursos, los sujetos o la geolocalización. ¿Es un texto de frontera el que retrata los elementos de la misma, o lo es aquél que surge en un espacio fronterizo?

¿Cómo identificaríamos sus fuentes y sus objetivos? ¿Dónde localizaríamos sus múltiples sitios de producción y consumo, de formación y transformación? ¿Cuáles son los discursos múltiples que presentan la imagen de la frontera prácticamente en todas partes, al menos en la mente de los académicos? [...]

Los sitios, los objetivos y los discursos están representados por: los intelectuales previamente marginados dentro de la academia [...]; los límites externos del Estado-nación [...]; los muchos y diversos frentes de lucha en los estudios culturales [...]; la vanguardia [...] y, por último, (en) los cruces de la historia, la literatura, la antropología y la sociología [...] (Lugo, 2003, 64)

No debemos olvidar que además hablamos de un término que es hasta finales de los años setenta y principios de los ochenta que comienza a tomar auge la producción literaria en la frontera, a través de los programas culturales que abrían el espacio artístico a los sujetos periféricos. La literatura del norte se constituye como la suma de las obras de los que escriben en el norte, de los territorios de Coahuila, Tamaulipas, Nuevo León, Sonora, Chihuahua y Baja California, así como de sus capitales. Recupera la heterogeneidad de voces al interior y exterior de cada una de las regiones norteamericanas. Cada una de ellas conformada por complejas dinámicas sociales y económicas que englobadas bajo un solo término unifican y proyectan un espejismo de lo que podemos creer que es vivir en la frontera; ocultando las narrativas históricas y políticas impuestas sobre estas regiones, envueltos en reflejos y sombras.

Existe un discurso radical y un estado de rebelión enterrado en las formas de enunciación de los lugares de frontera, por lo que vale la pena cuestionarnos ¿cómo se dio el cambio y cuál fue el proceso que devino en el estado actual de la literatura contemporánea en la frontera de México?

Las crisis sociales en México plantean diversos problemas a los cuales es difícil que los sistemas estéticos de la cultura se sustraigan, y esto es porque conceptos como el de frontera y

violencia son capaces de configurar prácticas culturales y sociales a partir de las cuales podemos cuestionarnos sobre el carácter identitario bajo el cual son representados los sujetos y los espacios geográficos. Además de permitirnos estudiar la producción artística en un momento en el que se ha capitalizado el interés por el arte.

Ante tal situación sobre el estado en el que se encuentran los estudios sobre la literatura contemporánea, surge este interés por preguntarnos sobre los objetos literarios del pasado, los que circulan en el canon y los que no. Y en un momento como este se inscriben los escritores denominados “del desierto”.

Entre ellos el que ofrece un interesante campo de análisis para desarrollar una teoría de la frontera es Jesús Gardea. La prosa poética con la que construye sus cuentos y novelas lo distancian de lo que actualmente podemos pensar dentro de los márgenes de la literatura de frontera, sin embargo ha sido la misma crítica quien lo ha posicionado, y hoy en día con más fuerza, dentro de los narradores que recuperan las narraciones de frontera.

Gardea más que ofrecer una narración de frontera, parece empeñarse en describir el espacio de una contranarrativa fronteriza. Contra la opinión de muchos que intentan encasillarlo en la categoría de escritor de la frontera, Gardea parece adueñarse del concepto para desarticularlo a partir de la relación de sus personajes con la naturaleza. Nos obsequia historias donde la relación de los sujetos con los objetos está dada por el aprendizaje de las acciones que parecen suceder por azar, más que por la prefiguración de los significados con los que entendemos el territorio.

La liviandad con la que hacemos de la frontera un adjetivo para revestir al objeto literario, activa las características que prefiguran en la conciencia colectiva sobre una forma definida del espacio, que atraviesa, además del territorio y la nacionalidad, el discurso y la identidad de los sujetos u objetos pertenecientes a la frontera. Este potente centro de gravedad en el concepto tiene la fuerza suficiente para configurar las prácticas y los fenómenos a su

alrededor, de tal forma que al intentar pensar la categoría dentro del terreno de la literatura, nos obliga a recurrir a los discursos próximos al concepto para estudiar los objetos que se desprenden de él. Sin embargo, el campo semántico que hasta ahora conforma la frontera, representa un riesgo si no son pensados los límites históricos y literarios con los que se ha revestido el término en los últimos años.

La frontera genera una imagen que amuralla, bajo las actuales condiciones globalizantes de la cultura y la política, en las que se ha popularizado el término, a los sujetos, y les imposibilita las vías de liberación del concepto. Cada vez es más frecuente encontrar la identificación de los individuos de frontera con una cultura fronteriza de conformidad con los discursos sociales que los reconoce como el resultado de la hibridación de dos culturas. Cuando históricamente se habían encontrado en un espacio de exclusión tanto del centro del país como del territorio extranjero, espacios en disputa y en un estado de rebelión constante.

A través de la idea de heterogeneidad se puede confrontar los procesos de producción en los sistemas literarios que presentan las obras nacionales como únicas, armónicas y homogéneas; operación que excluye otros sistemas literarios emergentes en las periferias o en los discursos subalternos. Una reflexión que recupera la acumulación de momentos históricos y posibilita la lectura al interior de las lógicas de producción, entre el centro y sus afueras. Un estudio que nos puede conducir a localizar los signos, dentro de las literaturas, para pensar en tiempos perdidos y dar el siguiente paso hacia otras narrativas.

La transculturación nos ofrece las fases de un proceso a través del cual transitan elementos de una cultura a otra; tránsito en el cual se pierde o desarraiga una cultura anterior. Este concepto que involucra la idea de desculturación y neoculturación, no sólo nos ayuda a pensar en las mezclas culturales que surgen en los espacios de frontera, también nos permite pensar en un espacio de vaciamiento de la cultura y propiciador de una herencia renovada; la conquista de la modernidad sobre los espacios de la tradición.

## Capítulo 2. Hacia una contranarrativa de frontera

Durante las últimas décadas del siglo XX en México, especialmente en el ámbito literario, se vivió un proceso de modernización en el que los estilos e inquietudes emprendían un camino de renovación y progreso. Los antiguos modelos de un rígido nacionalismo empezaban a quedar atrás, dando lugar a nuevas propuestas con visiones globalizantes y heterodoxas.

La globalización, el discurso neoliberalista y la transformación de la tradición provocaron una ruptura en el continuo de la producción literaria mexicana, lo que dio paso a la emergencia de nuevos espacios de reflexión y posicionamientos críticos respecto al pasado y al presente. El desarrollo de los estudios posmodernistas fue crucial para iniciar un recorrido de resignificación de las dinámicas, fenómenos, conceptos o experiencias que nos acercaban, o habíamos acercado, a los estudios literarios.

Como hemos revisado en el capítulo anterior, al cuestionar las superestructuras y sus consecuencias, se nos brinda la posibilidad de resignificar, releer y reinterpretar los procesos culturales y literarios a los que tenemos acceso. Es una revaloración crítica de la tradición literaria en México, que problematiza los discursos oficiales, académicos, editoriales y culturales que han moldeado una historia paralela al dispositivo literario en función de una identidad nacional y organización política.

En cada una de las épocas que conforman la tradición literaria, podemos identificar narrativas alternas, contranarrativas que emergen desde una posición de diferencia con respecto a los discursos oficiales. Estos espacios de disidencia son, a su vez, líneas de fuga que nos invitan a repensar las narrativas con las que construimos significados a partir de representaciones miméticas del mundo. Es imprescindible mantener abiertos estos espacios y reconocerlos en su propia condición de posibilidad. Son sitios que debemos identificar y señalar

para dejar testimonio de su potencia crítica y para releer las actividades o experiencias inscritas a través del emplazamiento de la voz de los autores.

El espacio de las diferencias en las narrativas contemporáneas suscita interés y una emergencia de ser narradas. Sin embargo, si no son señalados críticamente los ejes a partir de los cuales fueron producidos estos espacios, corremos el riesgo de incorporales a la misma práctica hegemónica de organización del discurso con base en un centro de producción de sentido al que no hemos podido escapar. Un *loop* del que resulta difícil, si no es que imposible, sustraernos.

Enfrentarnos al trayecto que ha seguido la tradición de la literatura en México nos permite apropiarnos del discurso con el que se ha constituido el pensamiento intelectual mexicano, o al menos intentar conocerlo para desarticular los elementos que rigen a la modernidad. Así quizá podemos escapar de la fe con la que construimos nuestros pensamientos, mismos que unifican la historia de la tradición en un mecanismo sincronizante y secular, y con los que valoramos y nos referimos a una gran cultura que legitima los espacios que estudiamos. Esto quizá no sea suficiente, pero nos ofrece la posibilidad de inaugurar otros lugares, no nuevos, sino vacíos, desde dónde observar y cuestionar los textos que leemos.

La posición de una contranarrativa, a partir de la identificación de los ejes o aristas del proceso estructural que lleva a cabo la narrativa contemporánea, se apoya en el discurso de la modernidad para vacunarse de las formas de producción de sentido. Es decir, el conjunto de comportamientos o acciones procedentes de la idea de cambio o transformación, con base en las necesidades de un grupo social, son capaces de producir los límites de dicho conjunto a través de narrativas que no hacen más que trasladar las mismas estructuras de poder de un periodo a otro.

Bolívar Echeverría, al respecto de la producción de sentido en la modernidad, expresa:

La modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social, y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos –ésta es su percepción– a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama “modernos”. Un conjunto de comportamientos que estarían en proceso de sustituir a esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz (Echeverría, 2009, 8).

Las narrativas de la modernidad construyen, a partir de un principio unitario, un nuevo proceso de organización y administración de la vida. Ellas mismas invalidan los procedimientos anteriores y los encasillan en un subconjunto que denominan como lo tradicional. Este subconjunto de comportamientos y pensamientos se ven a su vez administrados por el conjunto de lógicas de la modernidad, un procedimiento que no es más que la reproducción de un aparato de poder que se piensa a sí mismo a partir de la narrativa de sus superestructuras. En Bolívar encontramos una crítica al conjunto de discursos sobre el que se complementan y fortalecen los fenómenos que en las sociedades, en contextos determinados, llamamos modernos. Este procedimiento, a su vez, es el que autoriza o presenta como obsoleta a la tradición.

En *¿Qué es la modernidad?* Bolívar explica este fenómeno a través de tres prácticas: la técnica científica, la secularización de lo político y el individualismo. Con ello nos habla de cómo en una narrativa de la modernidad se hace uso de la técnica y las fórmulas matematizantes como herramientas que validan la producción de sentido en la modernidad. A través de una lógica expansionista de dominio de la naturaleza, basada en la idea de progreso, las aproximaciones que hacemos de los fenómenos sociales se basan en cifras o límites que nos permiten medir y tener control de las acciones. Sin embargo, este procedimiento totaliza,

desprovee de nombres y singularidades a los sujetos, objetos y espacios sociales. Fetichiza el estudio crítico a través de la limitación de sus herramientas.

La narrativa moderna, enfrascada en esta línea de progreso y observaciones hacia el futuro, abre un camino de ida y vuelta entre la tradición y la modernidad, que constituye el reforzamiento o la conquista de los discursos anteriores, para que los primeros, revestidos por los avances del segundo, funden espacios o discurso que legitimen el terreno de la tradición y pueden proveerse a sí mismos de una identidad o forma definida. Un conjunto de pensamientos modernos enmarcados por un individualismo que sugiere que podemos pensarnos a través de la unicidad de condiciones, como imágenes de sujetos totalizantes.

Con estos principios que Bolívar identifica propios de la modernidad podemos intentar resignificar el espacio de la tradición. Pensar en la posición que ocupamos como lectores o estudiosos, desprender o desmontar el discurso tradicional bajo las lógicas del pensamiento de la modernidad, mostrándolo justo en el choque y distanciamiento de los fenómenos del pasado que propiciaron que surgieran.

Las literaturas heterogéneas que son subsumidas dentro de este margen, entre lo tradicional y lo moderno, explican no sólo el aparente progreso de la noción de la literatura, sino también nos ayudan a hacer un cuestionamiento radical de los marbetes literarios. Este espacio fundacional de discursos nacionalistas e identitarios, también lleva consigo las condiciones de posibilidad para resignificarlos. Podemos descentrar la mirada del conjunto de los signos que producen la significación de los lugares que han sido tocados por lo tradicional y lo moderno, para así desembarazar las imágenes y el sentido que revisten a los conceptos y las ideas con las que elaboramos pensamientos en torno a la literatura y a las obras que leemos.

La frontera es un espacio donde proliferan las narrativas modernas, sin embargo, también es un lugar atravesado históricamente por una violencia de administración cultural y social, un sitio de resistencia que permanece abierto y potencialmente propenso al cambio. La

inconmesurabilidad latente en la frontera nos da la posibilidad de revalorar las lógicas del pensamiento mexicano tradicional, no solo por su posición de diferencia, sino porque posee una capacidad natural de resignificación del sentido del adentro –que producen las identidades nacionales– a través de un afuera que permanece suspendido y en movimiento a través del tiempo. Un sitio que puede recoger mejor que cualquier otro la idea de identidad y nación en tanto que aparece fuera del centro, pero también fuera de la identidad y nacionalidad de los sujetos con los que converge.

## 2.1 Deshacer la literatura de frontera

Actualmente la “literatura de frontera” ha adquirido matices dentro de la tradición como rama legítima de la cultura del norte, por lo que el estudio del panorama tradicional de la literatura en México y el terreno de las literaturas nacionales nos permite ver el mecanismo y la función que tiene la literatura de frontera en el imaginario, donde adquiere su perfeccionamiento y masificación, con el que produce y fortalece la construcción de subjetividades, un poder/saber, una disciplina.

A partir del estudio de las condiciones del territorio con base en su trascendencia política, económica y cultural, podemos desarrollar el argumento que parte de la idea de que en algunas de las obras consideradas fronterizas podemos localizar una contranarrativa que accede a la relación de un sujeto preindividual en relación con su entorno y el territorio.

Hoy en día bajo la categoría o marbete de literatura de frontera se incorpora la heterogeneidad de voces que en su conjunto producen una imagen de lo que pensamos como narrativa de frontera. Sin embargo, al tener su mayor auge en un momento de la historia como el presente, revestido por las violentas dinámicas de la modernidad y el espejismo del progreso como condición de bienestar y riqueza, creemos que esta narrativa que se ofrece en la literatura, o la mayor parte de ella, se encuentra predeterminada por el revestimiento de un discurso ya conformado sobre el objeto.

Centramos nuestra definición de una contranarrativa de frontera a partir del uso de la prosa poética en el dispositivo literario en cuento al medio para producir el aprendizaje de un instinto que detona en relación de los sujetos con los objetos, como algo diferente, lo que separa al yo del objeto, pero que no por eso le resulta en un extrañamiento. Más allá de la noción de un deseo bajo el cual prefiguran las condiciones de algo ya dicho en el que se busca la repetición; nos interesa el emerger de un mundo originario, tal como lo piensa Deleuze, un

momento en el que se acciona el instinto, la pulsión, que pueden mover y conducir al sujeto a tomar una decisión fuera de las narrativas sociales y económicas. Líneas de fuga a través de la recuperación de experiencias en la autor como emplazamiento del contradiscurso narrativo.

Es decir, la prosa poética en la narrativa de un escritor como Jesús Gardea tiene el potencial para desarticular las lógicas de producción de sentido con las que pensamos hoy en día al dispositivo literario de frontera, y lo hace a través de la irrepresentabilidad de las formas cerradas de la identidad nacional, la fundación de un espacio que retorna a la búsqueda de significado en la naturaleza, el devenir animal de los sujetos en presencia del mundo y el uso de un estilo poético narrativo con el que le da un sitio al sujeto de las fronteras en el discurso intelectual.

En las obras de Gardea aparece la (des)composición de imágenes difíciles de representar, lo que en algunos casos, incluso, complica su lectura. Son textos difíciles de digerir, situación que probablemente le haya valido su poca distribución y pocas publicaciones, ya que son obras que editorialmente son difícil de conseguir. La complejidad de la literatura de Gardea radica en el uso que hace del lenguaje y la manera cómo a través de ello construye sus historias. Por ejemplo, en *La ventana hundida* un texto breve, como el resto de su obra, que publica en 2005 el autor centra la atención de su narrativa en el proceder del diálogo, el recuerdo y los gestos de los personajes. Los elementos descriptivos que utiliza se encuentran envueltos en operaciones complejas de pensamiento que oscilan entre la acción y la imaginación, dos planos que en conjunto crean la ilusión de lo que sucede en la obra:

–Sodi –dijo– en lo que yo veía crecer las tinieblas bajo mi mano, me había conseguido un trapo, una hoja nueva. Uno, para desmancharme; la otra, papel donde habían de copiarse, en limpio, los términos: su columna. Por aquellas providencias que Sodi me proporcionaba, era claro que no habría más apunte. La dedicación a la faena de limpiar el pedazo, y el intencionado callarse del

otro, comenzó a distanciarnos; cada quien en lo suyo, se encerraba, monstruo de egoísmo, en su propia esfera, la llenaba de gestos, de sombras locas (21).

En este breve fragmento, que en el texto le toma más de una página describir, el autor nos describe una acción en el que personaje se limpia la tinta de una mano, sin embargo el gesto es narrado anclado siempre a las circunstancias del entorno, por el cual permean los pensamientos de un discurso irrepresentable que se mezcla con los actos de la novela.

De esta manera procede gran parte de la obra de Gardea que nos encargamos de revisar en el tercer capítulo del estudio, donde a través de narraciones casi surrealistas el autor construye la historia de sus textos. Un entramado entre lo que podríamos considerar como lo real y lo onírico, que en conjunto empujan las acciones de los personajes. Un estilo narrativo que rompe con la actual producción literaria y deshace la forma de una literatura engarzada al término de frontera. Una condición adscrita por la crítica a la obra gardeana, pero que no corresponde en cuanto a sus características, situada por el espacio geográfico del cual Gardea se apropia para salir del discurso que lo pretende encasillar o ubicar en un lugar. Un espacio vacío construido por el imaginario social en donde la obra no encaja, y logra fugarse de la etiqueta y las narrativas contemporáneas.

## 2.2 Otra lectura de la frontera: signo y pulsión

Entre la teoría y los textos se mueve una fuerza significativa, de series y estructuras, que es la que conduce la producción de imágenes y de sentido en la frontera. A través de la relación, de similitudes y diferencias, somos capaces de entender prácticas, sujetos u objetos procedentes de este espacio. Sin embargo, para ir más allá, no basta solamente con recurrir a un procedimiento psicoanalítico que nos permita analizar subjetivamente las obras literarias con temas de frontera. El deseo de frontera conduce a construir la imagen que prefigura en la conciencia de los sujetos; pero aquí ya opera el orden discursivo que despliega hacia su interior la imagen de una frontera.

Otra manera de leer la frontera se produce a partir de la convergencia de una voz emplazada por el autor. En las obras que encontramos como parte de las letras de frontera se desprenden historias diversas que mantienen sus narrativas y puntos de anclaje a partir de la fuerza que una imagen como el de la frontera despliega sobre ellas. Sin embargo, esto nos ofrece un campo fértil para encontrar la contranarrativa que permite cuestionar de qué manera se piensa la frontera.

El escenario o las condiciones bajo las que surge Gardea como escritor del norte de México contribuye en gran medida a desarrollar una literatura que se aleja de las formas con las que se construyen de manera común las historias de la periferia. Inmerso en un periodo en el que el auge de la producción literaria toma partida en el centro del país –venimos del boom latinoamericano y la exotización de los territorios latinoamericanos– Gardea busca su propio espacio de creación artística:

Sentí, o creí sentir, que para habérmelas más o menos bien con mis personajes y su medio, y su aire, y su sol, necesitaba crear entre ellos y yo, cierta distancia que paradójicamente es, al mismo tiempo, acercamiento, casi intimidad. (49)

Intentar conducir la pluma como movida por los mismos personajes, construyendo escenarios complejos de difícil acceso para el lector. Cuando me tocó enfrentarme por primera vez a uno de las historias de Gardea, aunque muy breves, el proceso de lectura fue arduo, ya que requería desacostumbrarse a las lecturas habituales. Sus historias exigían tiempo y concentración. Detrás de sus letras se tejía una complicada y sintetizada voz narrativa capaz de producir las más complejas imágenes en apretadas oraciones. Sus escritos lograban condensar las más extensas discusiones en torno a las subjetividades de los individuos y su familiaridad con la naturaleza.

Gardea usaba el lenguaje de una alta cultura para construir las historias de los sujetos abyectos en los territorios de frontera. Quizá no los haría hablar en sus historias para denunciar las violentas dinámicas de un territorio como el del norte del país (que no sería más que él mismo hablando por el otro), pero sí construía su mundo a partir de un estilo y lenguaje que era afín a la esfera intelectual, e introducía mediante el signo presente en el entorno de los personajes el desarrollo de una pulsión capaz de configurarse en la práctica literaria.

El lector de la obra de Gardea es emplazado de manera diferente a la habitual, a la que normalmente experimentamos al acercarnos a las obras denominadas como de frontera. La entrada de los signos en los textos más que un desarrollo del discurso funda otro espacio de lectura.

William Rowe en *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural* lleva a cabo su estudio de una poética radical con base en la revisión de los signos. Rowe busca establecer otro lugar de lectura desde dónde podamos acceder a los textos, con base en un signo que aparece ausente en el relato. De fondo, oculto, se desprenden los sentimientos o acciones de un pensamiento que no le es familiar a cualquiera, sino que parece estar dirigido solo a ciertos grupos, mismo que se desprende y puede ser localizado a través de los signos. “Los signos de la cultura aculturante” (Rowe, 1996, 76)

De cerca a los estudios de Mariátegui, quien buscaba el reconocimiento de una voz en los textos indígenas, Rowe también señala las condiciones para localizar las voces dónde hacer operar los signos de estas otras lecturas, espacios que resistan a los hábitos de las fuerzas heredadas y a la parcialidad de toda interpretación (23).

En el estudio sobre los signos Rowe señala, al respecto de usar el término “poética radical”:

La frase “poética radical” se utiliza aquí con cinco fines principales: nombrar un retorno a las bases con el objetivo de enriquecer las interpretaciones; proponer el rechazo a la razón burocrática y sus manifestaciones en el mundo de las universidades; encontrar técnicas para hacer evidente lo invisible/espectral de las sociedades, ya que las evidencias no se entregan sin más; permitir que se incluya la poesía en la investigación cultural y combatir el privilegio epistemológico de cualquier forma de comunicación, como sigue sucediendo por ejemplo con el Testimonio; y finalmente, situar el lenguaje dentro de contextos comunicativos articulados con el poder. (21)

Esta es la visión que nos es de gran ayuda para establecer un camino por el que se conduce nuestro argumento de una contranarrativa; sin embargo, nos interesa introducir un elemento más a la reflexión y es el que desarrolla Deleuze en sus estudios sobre cine al respecto del concepto de pulsión, mismo que estudia sobre el movimiento naturalista y que emplea para hacer emerger su idea de mundos originarios.

A través de la localización de los signos, teniendo como referencia los ejes trazados a lo largo de este estudio, podremos observar cómo estos espacios tienen las condiciones necesarias para llevar a cabo las (re)lecturas de los dispositivos de frontera, desprenderlos de los discursos prefigurados y problematizar los marbetes o etiquetas que la crítica cómodamente acomoda sobre los objetos con base en las características en común que estos desprenden.

La pulsión fronteriza es el impulso instintivo que le da movimiento al signo en la obra de frontera. En los textos de Gardea no solo es el sol o la luz, como ampliamente se ha estudiado, sino el delirio del signo que ha permanecido tanto tiempo bajo el sol. La pulsión surge entre el sol y la acción de los personajes; entre la naturaleza y los sujetos. La pulsión de frontera conduce a los sujetos de la obra hacia un aprendizaje del territorio y la forma. Sus acciones, impulsadas por el delirio que provoca en ellos elementos como la luz, el dolor, la ausencia o lo desconocido, los desplazan y conducen en un aprendizaje de las formas y conciencias de un territorio que habitan.

Esta reacción instintiva, sensorial y dinámica desplaza al sujeto de la obra, a la vez que nosotros podemos identificar en ella otro espacio de lectura. Los instintos que en las obras de la tradición literaria mexicana se veían alterados por la educación en el seno familiar, la conciencia nacional, el puritarismo o el progreso; en la pulsión de frontera serán movilizados a través de lo primordial y lo rudimentario. Instintos que surgen del espacio y la naturaleza, fuera de la esfera cultural, política educativa o económica. Las imágenes son llevadas hacia el delirio, donde se desestabilizan y producen un signo de resignificación.

Para James Baldwin el instinto es un mecanismo evolutivo en el cual la herencia, no genética, tiene importantes consecuencias. Pensar en la frontera a partir de un enlace de códigos genéticos, productos de una herencia, también nos da pie para pensar en una teratología donde el choque de dos culturas más que producir híbridos, con características funcionales (pensando en el origen que tiene la palabra en la botánica), produce mutaciones que acortan el tiempo de vida de los objetos de frontera o afectan su capacidad de funcionamiento. Monstruos fronterizos donde su estetización de la belleza está en lo siniestro.

Una vía de análisis de los fenómenos que se producen en la frontera surge bajo la idea de analizar las pulsiones y los instintos que conducen a los sujetos de frontera al aprendizaje y el despliegue de nuevos sentidos o mundos originarios. La frontera codifica el lenguaje en sus

obras de arte, y nos permite otra lectura dentro y fuera de la tradición de la modernidad y de la lógica cultural.

La percepción informe de la frontera se produce a través de los fragmentos de sus signos, arrancados de su sentido original a través de pulsiones fronterizas. En *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* Deleuze habla de cómo el afecto puede convertirse en pulsión en la actualización de un estado de cosas:

En un estado de cosas que las actualizan, la cualidad pasa a ser el «quale» de un objeto, la potencia pasa a ser acción o pasión, el afecto pasa a ser sensación, sentimiento, emoción o incluso pulsión en una persona, el rostro pasa a ser carácter o máscara de la persona (1984, 144).

Donde el estado de cosas responde a un espacio y tiempo determinado, objetos y personas, relaciones de existencia entre sus elementos. Así, puede aparecer otro sentido como inicio y fin de sus propias condiciones. El sentido no existe independientemente del estado de cosas, sin embargo se actualiza en ellos; y los autores que proyectan la imagen como pulsión Deleuze los señala como naturalistas, que “descubren en los sujetos y en los objetos, detrás de los comportamientos y las situaciones, aquellas pulsiones que buscan desarticular toda organización”.

El giro que proponemos respecto a la resistencia al concepto de frontera en la obra gardeana, lo conseguimos a través de esta noción de pulsión en Deleuze, ya que más allá de una pulsión freudiana anclada al deseo, con la que podemos hacer una lectura de la constitución de los personajes en la obra de frontera, nos interesa la pulsión deleuzeana para referirnos a un campo prepersonal y un carácter no subjetivo que se constituye como fundamentalmente micropolítico, con la capacidad de configurar los espacios definidos por la subjetividad política. Este concepto de Deleuze nos permite dar el giro a la obra de frontera, y lo podemos localizar en la narrativa gardeana, capaz de originar la noción de mundos originarios.

Si partimos de la idea que nos ofrece Deleuze sobre el concepto de pulsión para explicar el bloqueo de la representación de una represión originaria, lejos de ser explicada, podemos dar cuenta de la función que cumplen los personajes en la obra *Gardea*, que a través de las relaciones con la vida escapan de una lógica de representación de lo que hemos analizado como tradición, identidad y nacional en lo fronterizo.

Es de esta manera que tenemos acceso a personajes casi surreales, que devienen animales y que son despolitizado de la narrativa a través de su sustracción del sistema. Es el caso de personajes como Candelario Bamba en el cuento “*Aquellos Bamba*”, el primero con el que inicia su primer libro titulado *Los viernes de Lautaro*. Se trata de una descripción que descansa sobre el lado de lo onírico. No podemos definir un tiempo o espacio..

Candelario estuvo en silencio por cuarenta años. Estático. Fuera del hogar. Deviniendo en naturaleza. El alcalde, la presencia política en el cuento, funge como enemigo del clima que rodea a Candelario.

Cuando comenzó a oscurecer la mañana, la madre de Candelario Bamba aseguró que su hijo sería otro al volver la luz. La mañana de la tempestad de tierra, Candelario Bamba cumplía cuarenta años.

[...]

–Consígame usted un cuchillo de monte y barniz.

La madre quedó alucinada por el sol de estas palabras. A ciegas salió a la calle, hacia la tienda de Angel Bautista. En la tienda contó el milagro, recordando cómo lo había profetizado sin proponérselo; porque sí.

La noticia dio varias vueltas al pueblo. Nadie podía creer que el zongo de Candelario

se hubiera puesto a hablar de pronto, tras una existencia de entero silencio (1993, 9-10).

Así da inicio el primer texto de la obra gardeana, con el despertar de una voz que permanecía en el olvido, el habla que se hace presente después guardar silencio y con la que el autor inaugura el despertar de un signo que aparece en medio de lo privado para instaurarse, por medio de la literatura, en el espacio público de las letras.

En “Hombre solo”, el segundo de los cuentos, Juan Zamudio deambula por la experiencia de la vida, permanece arrojado en espera del cumplimiento de un destino, esperando que concluya su existencia. Gardea lo describe como un cuerpo débil y casi sin vida, violentado por las condiciones naturales del territorio. Un sujeto abyecto, experimentando las acciones de la existencia, inmerso en sí mismo. La sed, la orina, el sudor son los fluidos con los que se familiariza Zamudio. En la soledad, en el enajenamiento donde surge como sujeto esquizofrenico.

Zamudio, como las frutas, ha ido madurando con el calor de los veranos: dueño ya de unas voces que escucha dentro de él.

Zamudio duerme apenas. Emplea las noches en volver a las voces y en tratar de entenderlas. Se acuesta boca arriba y espera. Las voces se anuncian como se anuncia la lluvia. A Zamudio se le agita entonces una fronda íntima y se le llena el pecho de rumores. (20)

En el cuento “Como el mundo”, por el contrario, se retrata la figura de la autoridad en el personaje que encarna Ocaranza. Un personaje obeso, lleno de acumulaciones políticas que para moverse tiene que ser cargado por los otros, quienes al comando de su voz obedecen las órdenes.

La vida de Ocaranza consistía en comer y en echar lo comido. Cuando no estaba mandando a sus tristes soldaditos, estaba en el escusado. El escusado, una caseta de madera sin pintar, los hijos lo habían construido de acuerdo a los planes del padre. (61)

No sabemos exactamente quién narra la historia, pero es un grupo de personas, un coro que cuenta, con rencor y con odio, desde otro lado, la vida de Ocaranza, una vida que conocen largamente pero que solo se les permite observar desde otro sitio:

La verdad –y esta flotaba arriba de nuestras palabras– era que velábamos para impedir que se le diese socorro al gordo. Queríamos saber a Ocaranza en su trampa de madera, saberlo a la mano. Reducido a nada. Queríamos que chillara peor que mujer. Que nos diera ese gusto. Y si una noche no bastaba, aún nos quedaban varias por delante, con sus días. (63)

Acción que por la ubicación del territorio desde donde es contada la historia nos trae a la memoria el ataque al cuartel Madera a cargo de la organización insurgente del Grupo Popular Guerrillero, que fue llevado a cabo el 23 de septiembre de 1965 por campesinos, maestros, estudiantes y líderes agrarios que intentaron tomar por asalto el cuartel del ejército mexicano en Chihuahua. Tras el fallido ataque, el ejército empleó actos de extrema violencia en contra de quienes se sublevaron. Expuso los cuerpos sin vida en las calles, negando cualquier intento por darles entierro.

En el cuento de Gardea pareciera que los que narran la historia son los maestros, los campesinos y los estudiantes que observan y continúan vigilando, aguardando el ataque, esperando vencer el cuerpo de la autoridad que deviene en podredumbre, muerto en su caseta de madera entre la mierda y la putrefacción. En el acto el cuerpo es síntoma del devenir del mundo a través de las lógicas del consumo y el poder autoritario.

Por la noche siguiente, de madrugada, un soplo de viento nos trajo una hedentina atroz, como si se estuviera pudriendo el mundo entero. (63)

En los cuentos se construye un discurso en torno a las lógicas de producción y los sistemas de poder, que se relaciona con una afectación pulsional del cuerpo, sin presentar una situación o sucesión de acciones, por lo tanto, se puede afirmar que se da forma a la una concepción de “mundo originario”. Son trozos arrancados de las condiciones de los territorios, que se asemejan a la frontera, con los que se construye la cuentística de Gardea como un todo que mantiene al lector pendiente de un hilo con el que conecta sus historias. La máquina de frontera cercenada en trozos.

El mundo originario es el mundo de las pulsiones brutas. Y entonces ya no puedo asignarlas al hombre ni al animal. No remite a sujetos formados. No son acciones -eso sería la imagen-acción- sino actos. Son dinamismos. Son energías puras. Son pulsiones. ¿De qué está hecho entonces el mundo originario? De pulsiones y de pedazos. En efecto, ¿cuál es el correlato de la pulsión? Podemos llamar pulsión a toda energía en tanto se apropia de un pedazo. La pulsión no tiene objeto. O mejor dicho, el objeto de la pulsión es el pedazo. ¿Qué entiendo por pedazo? Un trozo arrancado de algo. La pulsión no posee algo, sólo puede definirse como el dinamismo que se apropia de un pedazo. (Deleuze, 219)

Los actos del devenir del sujeto en la frontera interrumpen las lógicas de actualización de la narrativa literaria en Gardea. La idea de naturalismo que Deleuze trabaja en el cine puede ser trasladada al terreno de lo literario a través de la peculiar producción de imágenes metafóricas en la cuentística gardeana.

### **Capítulo 3. Jesús Gardea: un autor contranarrativo**

Gardea nace el 2 de julio de 1939 en Delicias Chihuahua; tan solo cuatro años después de que la zona haya sido constituida como municipio por decreto del Congreso del Estado, debido a la alta importancia agrícola de la región, y convertirse en un gran sistema de riego, aprovechando las aguas de los ríos para la construcción de presas y la prolongación de canales.

Al iniciarse la construcción del sistema de riego hay un aumento en la población de Delicias, un tráfico de cuerpos y subjetividades en busca del progreso. Los sujetos comienzan a movilizarse e incorporarse en los sistemas de trabajo obrero, buscando la oportunidad de empleo; sin embargo, para los sujetos que tienen su origen en este espacio, comienza un proceso de extrañamiento, el de una violencia territorial inscrita en la memoria o herencia del territorio.

En 1960 Delicias se convierte en el tercer municipio más poblado del Estado, después de Juárez y Chihuahua. Y en 1980, justo en el periodo donde el escritor Jesús Gardea comienza su labor como escritor, se inicia el traslado de la industria maquiladora de exportación a Delicias.

Aunado a esto, desde lo académico, Gardea vive otro momento de transición, el de la cultura. A través de una larga tradición literaria la producción artística ha echado raíces en el centro, y desde ahí son pensados y producidos los discursos al exterior.

La literatura latinoamericana, tras el apogeo del boom, se convertía paulatinamente en un producto rentable de exportación (ante el crecimiento de lectores internacionales, la demanda crecía con año), el interés comercial abría las puertas a nuevos autores, pero al mismo tiempo imponía ciertos requisitos formales y estructurales, tal vez el principal fue un modo de representatividad asociada al realismo mágico. Más que a la literatura urbana, se privilegió a las narrativas de algunas regiones que presentaban, ante el mercado internacional,

elementos representativos de la <<exótica>> realidad latinoamericana  
(Barrera, 126).

Se hace visible la presencia de las industrias editoriales encargadas de ejercer una dinámica de cambio entre lo que se produce y lo que tiene valor de circular por los mercados de la literatura. Sin embargo, en Gardea permea una resistencia a la normalización, quizá lo que le haya valido que fuera uno de los autores menos considerados hasta estos últimos años.

La historia surge como forma de conciencia de la cultura, y en este momento de producción gardiana nos encontramos ante una situación de cambio violento sobre la naturaleza y las formas tradicionales de la región geográfica y cultural de Delicias, Chihuahua. La fundación del municipio, la empresa agricultura y la industrialización de la zona. Se está dando un cambio en la representación de lo real, un extrañamiento del mundo y un desdoblamiento del carácter sensitivo de lo material. Como consecuencias de tales cambios, Gardea funda un sitio con el que le da cara a los impulsos con los que se enfrenta el hombre a la modernidad.

En su libro *El sol que estás mirando*, el primer momento en el que aparece el espacio que construye Gardea es para proporcionarnos un panorama temporal de la situación política y social de la época: “No había luz eléctrica en Placeres todavía. Nos alumbrábamos con dos lámparas de petróleo [...]” (10). En esta, su primera novela, Gardea narra la historia de una familia en medio de una soledad, enmarcada por el árido paisaje y las relaciones de los protagonistas con sus semejantes.

Placeres es un sitio en crecimiento, invadido por la industria mercantil que se apodera de la vida cotidiana de sus personajes. A lo largo del texto se aprecia la transformación, así como la forma en que los personajes sucumben a ella. Sin embargo, Placeres también es un espacio sin límites, en medio de la nada, descrito como un fantasma. No hay un pasado o un futuro. Los sujetos se mueven más por instinto que con intenciones. La violencia del territorio

los conduce hacia la despolitización de identidades, deviniendo algunas de sus narraciones en animales u objetos, como podemos leer en su novela *La canción de las mulas muertas*.

En esta novela vuelve a aparecer el espacio geográfico de Placeres. Si bien en *El Sol que estás mirando* se encarga de delimitar las características de la región, presentando un ambiente de soledad, olvido, violencia y espacios desérticos, en *La canción de las mulas muertas* lo recupera a través de las acciones de los personajes, que nos hace recordar la intensidad con la que el sol azota Placeres: “El coime Jerónimo Ramos era hormiga vieja. Y veintiuna las cajas que él debía transportar. Las últimas, bajo los filos del sol” (Gardea, 7).

En esta segunda novela, Gardea narra la historia de un empresario de la industria de refrescos y sus empleados, quienes le han servido para mantener activo su negocio. Sus personajes reaccionan ante la creciente aparición de nuevas empresas en la zona, impactados por la gran demanda que pueden adquirir en poco tiempo. El enfrentamiento es llevado hasta las últimas consecuencias, hasta la muerte como solución a la tensión con que se presenta la vida; el sometimiento ante el cambio, el progreso.

Así, la fórmula gardeana se mantiene en sus otros textos como en sus libros de cuentos *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre y los otros días*. Aunque no se hace mención a la región de Placeres, el sentimiento y las condiciones se mantienen; ninguno de sus personajes puede abandonar el espacio geográfico, el territorio que les ha sido dado a través de la herencia de su relación con la tierra.

Esta manera de proceder en su narrativa me lleva a estudiar el concepto de frontera como inscrito en una huella en los sujetos y en su forma de enunciación, que se desprende en el lugar geográfico a través de las pulsiones. Es Placeres la representación violenta del cuerpo de Gardea ante el espacio y tiempo en el que se inscribe, donde le da rostro a los afectos. La perspectiva del escritor que capta el espacio y las relaciones sociales para plasmarlas en su obra.

Marcuse al hablar de Lukács mencionaba la importancia de señalar el carácter de extrañamiento que conduce hacia carácter histórico:

Lukács ha visto muy bien la escisión del ser de la naturaleza que, por un lado, como objeto de la física, es completamente ahistórica, pero luego, como espacio vital de la existencia humana, es histórica y en absoluto ha concebido la naturaleza «sin residuo como producto social» (Marcuse, 120).

Gardea ya está viendo, experimentando y construyendo en sus historias el sentimiento de la persona de frontera ante el cambio. Creando conexiones de subjetividades a través de imágenes irrepresentables. Sus personajes se encuentran en medio de una batalla entre las condiciones naturales y mercantiles que lo están aniquilando. Sobre la distinción entre las imágenes y su significación; como abstracción: “la significación está siempre envuelta en imágenes, y toda imagen está iluminada por el reflejo de una luz de más allá de las imágenes” (Lukács, 5).

Pensar de esta manera la representación, nos obliga a considerar e identificar lo que no está representado, por medio de lo estético, en la producción cultural y artística, que expone las características mediante las cuales es producida la obra de arte. Situarnos en el intersticio, entre una realidad significada más allá del discurso bajo el que es pensada. Situarnos en medio entre imagen-pulsión-texto adquiere la función para develar las similitudes o diferencias entre las relaciones de vida y su diferencia, ya que los elementos que median el estudio escapan a un lenguaje que pueda hacer converger estas dos formas de representación artística en un mismo análisis. Texto e imagen en la obra de Gardea albergan características que ante los ojos del lector o espectador representan formas únicas de lo imaginado. Lo que se dialectiza en el sujeto en su forma de conciencia y el objeto. Si partimos del hecho de que la representación determina

formas del sentido que operan en los individuos, en tanto cuerpos y subjetividades, debemos pensar en los órdenes simbólicos y discursivos de la frontera en la actualidad.

Resulta necesario deconstruir los textos literarios a partir de las categorías de nación, identidad y tradición para articular el punto de fuga de la narrativa gardeana a través de su poética narrativa, que toma posición entre lo simbólico, el lenguaje y la materialidad del cuerpo.

A partir de estos conceptos se pueden explicar los modos de representación de los individuos y sus pulsiones a través de la construcción de sistemas imaginarios que enmarcan, desde lo sensible, las configuraciones culturales de la representación en las obras literarias, atravesando los elementos por medio de una violencia indisociable de la producción artística. Esto a partir de la relación entre las pulsiones y los modos en que son producidos los signos y las subjetividades, que son configurados a partir del cuerpo como medio de percepción de lo exterior y el habla, y que nos permite hacer una lectura a contrapelo que construya el concepto de frontera como un espacio en el cual se fijan las diferencias culturales a partir de las micropolíticas.

Es este el valor literario en la obra de Jesús Gardea que esconde una compleja red de representaciones que se bifurcan a través de las palabras en imágenes irrepresentables de un sentimiento de soledad y violencia cultural y civilizatoria, tanto en las dinámicas del campo como en la industrialización de la región.

La escritura de Gardea escapa al estilo de los autores mexicanos actuales, y una de las razones es que hoy en día la literatura atraviesa por el poder de relaciones administrativas y forma sus propios moldes de representatividad, y no se ocupa de las tradiciones y problematizar el pasado. Jesús Gardea opone resistencia buscando refugio en las formas artísticas de la literatura.

Gardea no es un escritor que deje testimonio fiel de la sociedad mexicana. En sus textos abunda el sentido metafórico, más de cerca de un estilo surrealista y barroco que alcanza formas que se asimilan a un inconsciente; una combinación entre el naturalismo y el simbolismo.

Con Gardea nos conducimos de metáfora en metáfora. No existe una estructura, una intención o una finalidad:

No hay un esquema previo ni me propongo contar algo. Nunca sé lo que voy a contar realmente [...] Las palabras están cargadas de mundo. Hay que oír qué mundos traen allí ellas mismas, echarlos para fuera. (Gardea, 1989)

No pertenece al canon, pero su cuentística lo postulan como uno de los escritores relevantes de los años setenta. En sus textos se devela un aura estética que se reviste de un contexto social que apuntalaba hacia ciertas dinámicas que constituirían las características del concepto frontera en la literatura mexicana.

Gardea es estudiado ampliamente por su estilo narrativo y construcción del espacio territorial de frontera, pero además genera el lugar diferencial desde el que nos podemos posicionar para comprender y develar los mecanismos de violencia que imperan en la cultural. Diversas son las condiciones que confluyen en la obra gardeana que la posicionan como objeto de análisis a partir del cual se puede especular, estudiar y problematizar la producción literaria de la frontera norte.

En primera instancia, podemos argumentar que la obra de Jesús Gardea pertenece a una literatura menor, ya que el autor, durante los años setenta, formaba parte de un pequeño grupo de escritores que se situaba en las periferias, lejos del centro configurador donde permanecía el gremio intelectual. Gardea conocía el funcionamiento del mercado literario y el mundo intelectual, por lo que haciendo uso de un lenguaje poético se proponía construir un discurso propio de las periferias, atravesadas por las condiciones de habitar en la frontera, no mediadas

por los discursos editoriales. “Estaba muy ajeno al mundo de los escritores” (Gardea, 3), eran las palabras que Gardea pronunciaba en una entrevista que le hizo el periódico La Jornada en 1995.

Sus textos construyen momentos de corte que se originan con el devenir del sujeto fronterizo otro al que podemos encontrar en la actual producción de frontera. La novela pone en discusión el valor de lo literario, los estilos descriptivos, la posición del intelectual, el archivo, el territorio y los sujetos.

La posición de enunciación del autor con respecto a la producción literaria de su época posibilita la inscripción en un triple espacio de lectura, el de un pasado previo a la revolución tecnológica; el de la postrevolución tecnológica (que no ha terminado de configurarse); y el de un presente que posibilita los campos de (re)lectura de los nuevos materialismos, la filología o el archivo; momentos claves donde se hace el retorno a la pregunta por la literatura, por las formas, la totalidad, la diferencia, el realismo, la ideología, las subjetividades y la función del arte; atravesados por el desplazamiento de las narrativas y la valorización del mercado y la industria cultural.

Más que ofrecer una respuesta, se plantean vías de acceso hacia las condiciones de posibilidad del pensamiento crítico y teórico con el que se ha intentado, y se intenta, abordar dichas preguntas sobre la frontera, lo cual nos conduce por el camino para interpelar los espacios “oficiales” que validan los conceptos y argumentos que se usaron para definir la literatura y que, a su vez, nos permiten desplazar la mirada a ese más allá con la posibilidad de problematizar dichos espacios en su interior.

Son diversas las aristas desde donde se piensa la obra gardeana: como poética de la luz, geocrítica, espacio/lugar desterritorializante, microhistorias, lenguaje, el mito, una poética de las imágenes o como espacio textual. Sin embargo, todas convergen o tienen como punto de anclaje la particular visión del escritor respecto a las condiciones políticas-sociales en las que

le tocó escribir. Éstas se encuentran enmarcadas y desplazadas por conceptos como el de frontera, arte, mercado, individuos, afectos, territorio y subjetividad. Gardea adquiere conscientemente su espacio de enunciación para hacer frente a la producción literaria de su tiempo, con epicentro en el Distrito Federal. Señala y denuncia, en entrevistas, como la realizada por Proceso en 1994, o en encuentros de escritores (que aún podemos revisar a través de videos de *Youtube*) cuáles son los mecanismos o dispositivos con los que opera la industria editorial, que a su vez se incorpora –consciente o inconscientemente– en la pluma y el pensamiento de los escritores.

Gardea habla y enarbola un discurso alrededor del oficio del escritor, comprometido con lo que identifico, y comparto este pensamiento con críticos como Víctor Barrera, un carácter político de resistencia en la letra; o una poética radical sobre la que descansan los afectos, como lo ha estudiado William Rowe en escritores como César Vallejo.

Al respecto de la imagen en Jesús Gardea, la han trabajado investigadores como Daniel Samperio (2016) en su tesis doctoral *Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea*, o Luis Manuel Verdejo (2018) en su tesis doctoral *El tejido poético en los cuentos de Jesús Gardea*.

Samperio construye su tesis sobre la imagen tomando como objeto de estudio dos novelas de Gardea, *El diablo en el ojo* y *El biombo y los frutos*, a partir de tres grados de distinción: figura, analogía y visión, con los cuales se adentra en el análisis para trabajar la transfiguración de la imagen como condición de la narrativa gardeana. Sin embargo, la imagen se emplaza a través de un discurso que la constituyen del lado de las imágenes acciones como productoras de sentido y situaciones que funcionan como formas de representación de la frontera, lejano de situarse en un nivel profundo donde es originada la imagen.

Considero importante dar ese paso atrás para pensar la imagen; abrir y cartografiar el terreno. Observar el devenir del sujeto en la frontera y su constitución a partir de sus pulsiones,

ya que no se les ha concedido aún la profundidad necesaria, la de un deslinde de marcación ideológica en una superficie incierta como puede ser la literatura mexicana de los años ochenta.

En la tesis de Luis Manuel Verdejo sucede un procedimiento similar, sin embargo aquí el punto central se fija en los sentidos y los afectos en tanto productores de imágenes; es con este procedimiento que Verdejo se acerca a la novela *La canción de las mulas muertas*. Si bien es uno de los pocos textos, o el único, que aborda la novela que me interesa como objeto de estudio, el análisis se lleva a cabo de manera sucinta y no se profundiza en la producción de los sentidos en tanto afectación material e ideológica de los cuerpos, un tema que resulta importante rescatar para el estudio.

No es sino hasta hace algunos años que la obra de Jesús Gardea ha cobrado importancia, dando como resultado la valiosa y rica producción de trabajos de investigación y ensayos sobre su peculiar estilo narrativo. Sin embargo, algunas de sus obras no se reeditan o son puestas en circulación; actualmente sólo se cuenta con libros de Editorial Sin Nombre y el Fondo de Cultura Económica, de difícil acceso, lo que dificulta la tarea del investigador y el crítico para tratar la obra gardeana.

*La canción de las mulas muertas* y *Canciones para una sola cuerda* han sido textos poco trabajados y con un gran valor artístico y aporte estético a la literatura, la cuales puede ser abordada a través de la (des)articulación de las imágenes que demuestre su núcleo vacío, lleno en tanto la subjetivación del concepto frontera de un lector contemporáneo que se acerca al librero gardeano para desempolvar los textos de un autor poco leído pero con la potencia para (re)pensar y cuestionar la frontera.

La obra gardeana produce la idea de mundos originarios en tanto convergen las pulsiones de los personajes en una única pulsión de muerte; realidades que se alejan de las otras, las concebidas por las mayorías. De esta forma es que construye espacios como el de Candelario

Bamba en *Aquellos Bamba*; el de Juan Zamudio en *Hombre solo*; el de Lautaro Labriza en *Los viernes de Lautaro*; o el de Leónidas Góngora en *La canción de las mulas muertas*.

### 3.1 Poéticas gardeanas

Gardea ha sido un escritor ampliamente estudiado por ser artesano del lenguaje y construir una prosa poética con la que construye sus historias. Tanto en el cuento como en la novela el autor hace uso de las más variadas figuras retóricas para presentarnos personajes y escenarios. Su preferida, la metáfora. Sin embargo, el uso de un lenguaje culto para construir sus historias no es en vano.

Gardea se encuentra en la tarea de reterritorializar el lenguaje de una alta cultura con centro en la capital. El autor es consciente de las herramientas necesarias para figurar dentro del panorama de las letras mexicanas; pero también conoce las condiciones de su territorio y la violencia que sufren los sujetos de frontera. Por lo que pretende llevar a cabo una operación *in situ*. Narrar el territorio y los sujetos con el lenguaje de la alta cultura; hablar de ellos pero no dejarlos indefensos y a la intemperie del discurso intelectual. Para hacerlo usa la irrepresentabilidad de las imágenes que hace posible a través del uso del lenguaje y el habla.

El estilo de Gardea también se sacude de la tradición literaria y retorna al naturalismo, uno que nos presenta a sus personajes anclados a la violencia del territorio, donde las áridas condiciones de la naturaleza lo conducen al delirio, proyectando imágenes que rayan en el surrealismo.

El escritor se enfrenta a un momento de cambio y asume la conciencia reflexiva del arte que lo conduce a buscar, por otros caminos, la transformación en un medio adverso. El uso del lenguaje poético en su prosa es una de las vías que Gardea encuentra para escapar de la imitación de los dispositivos literarios contemporáneos pertenecientes a la tradición de las letras mexicanas. Esto lo conduce a formularse y replantear, desde su espacio, el estilo narrativo que lo saque fuera de la lógica cultural.

Gardea saca provecho del auge del boom latinoamericano y la repercusión que tuvo en la cultura nacional, y se orienta en la manipulación de un lenguaje que le permitan descentrar las imágenes con las que imaginamos el mundo. Claramente se dirige en contra de la industria editorial y cultural encargada de centrar el imaginario sobre el que deben operar los textos. El autor pone su atención en crear un dispositivo estético sin perder la subjetividad, efecto metódico de un artesano del lenguaje que pone a su disposición el artificio poético.

Su método se enfocará en construir, a partir de la manipulación del léxico y los conceptos, el espacio y la subjetividad bajo la que se encuentra inmerso, en el territorio de frontera. No hay duda que Gardea se dirige a un lector culto, que le exige un alto nivel de comprensión y estudio de su obra, sin embargo es a esta esfera de lo intelectual donde conduce lo subalterno, y construye dentro del discurso culto la historia de los sujetos periféricos.

Aunque se le ha comparado con la narrativa de Juan Rulfo, dista de serlo en cuanto que no imita o reproduce el habla o las formas de una región o grupo social determinado. Gardea se agencia de las formas y la retórica del discurso culto para construir la subjetividad de los individuos, y en esta misma operación los deja fraguar un discurso a través de la apertura o fuga de la narración con la describe sus historias.

De este lado se encuentra la musicalidad en la obra de Gardea, su ritmo y melodía de sus *Canciones para una sola cuerda*. Le presenta al lector, pero sobre todo al crítico, una visión del mundo de frontera para que se maraville con su encanto, pero a la vez se lo arrebatara en cuanto le sea imposible aprehenderlo desde la lógica del sentido y construcción de los signos.

La pirámide intelectual es el grupo con el que el escritor no estaba contento, sin embargo es para quien escribe, para contarles que existe una variante de la narrativa y que no todo gira en torno de una industria cultural. Esto constituye el poder central de la obra de Gardea, pronunciándose en contra de los estereotipos, los tics sociales y la influencia del mercado y la

industria editorial en la literatura, liberándose y liberando a sus personajes a través de la literatura.

Hay que pensar a Gardea como autor de sí mismo, alejado de las transformaciones de la modernidad. Al hablar de estudios o análisis académicos que parten de la producción artística de un autor, ya sea su novela o cuento más representativo, es usual que lo primero que pensemos es en un trabajo sobre los elementos internos de la obra, la estructura, la composición de personajes, el tiempo, la forma, los recursos estilísticos o la comparación que surge entre los trabajos con escritores contemporáneos, así como de otras formas de arte de la época, para así demostrar su valor artístico o cultural.

Si bien esto nos permite acceder al mundo del objeto que se está analizando, y que pueda ser incorporado posteriormente a la bibliografía de futuros investigadores, también debe existir un interés por tratar las condiciones históricas bajo las que surge el pensamiento del escritor.

Estudiarlo desde la literatura proporciona una de las llaves para acceder a un análisis histórico de la representación de la realidad en los textos. Y el análisis literario permite descifrar y desmontar, a partir de los recursos estilísticos y simbólicos de la obra, las condiciones del pensamiento y sus conexiones de subjetividad. Con estos estudios se pueden identificar los espacios que genera la literatura, a través del lenguaje, para pensar en las formas de enunciación que se construyen a partir de la diferencia, y cuestionarse sobre las condiciones de la modernidad que producen un discurso otro capaz de configurar lugares para la crítica.

En un momento histórico como el nuestro, surge la interrogante sobre los temas que deben ser estudiados, y en una inmediatez recurrimos al estudio de las formas contemporáneas, sin cuestionarnos por el pasado que las configuran. Se trabaja con moldes críticos normalizados para analizar los objetos de estudio, y en gran medida esto se debe a las características del tiempo en el que vivimos, la aceleración, escasez, producción en masa, competencia,

individualización, valor de cambio y otros elementos de la modernidad que permean en la cultura.

### 3.2 Deformaciones de la narrativa gardeana

En el ensayo “Teorizar a través de fronteras culturales” Mignolo plantea la siguiente pregunta: “¿Qué teorizan las teorías de la literatura y qué deben teorizar?” (Mignolo, 2). Un cuestionamiento lanzado a finales de los años noventa, y una de las principales tareas a resolver en la agenda de los teóricos y críticos latinoamericanos; sobre todo los que estaban en la búsqueda de una auténtica teoría de América Latina, distanciada de la relación subordinada del intelectual con los conceptos aprendidos.

Mignolo aborda el término auto-cuestionamiento como una de las principales características de finales del siglo XX. Con él se quiere referir a la posición que ocupan los estudios literarios respecto al campo de conocimiento a través de los cuales se aproxima a la literatura. La reflexión desprende sus matices en torno a la función que cumple la teoría, sobre todo una teoría latinoamericana, y define el espacio desde donde es estructurado el enunciado que delimitará los objetos de estudio. Apuntar no hacia una teoría de la literatura, sino hacia la teoría de una literatura (Retamar, en Mignolo, 4).

Una operación teórica a través de la cual hacer visible y evidenciar los objetos y lógicas que quedaron fuera de la confrontación entre culturas centrales y periféricas. A través de esta lectura y uso de los conceptos podemos separar los eventos de una historia sincronizante, y hacer emerger otras miradas fuera de la lógica de la modernidad tardocapitalista. La idea de Mignolo respecto a la función que cumple el auto-cuestionamiento en el trazado de una línea crítica es crucial para pensar la literatura, ya que funciona como el punto de cruce por el que converge el resto de las áreas a través de las cuales nos planteamos estudiar la frontera.

Tal y como lo referíamos en el capítulo anterior, muy cercanos de la reflexión de Mignolo, procederemos en el análisis a través de estrategias conceptuales con las cuales podamos generar marcos de referencia que nos den la posibilidad de explicar el sentido de la

palabra frontera separada de su objeto o imaginario cultural. Nos interesa producir una idea a partir de la cual podamos pensar cómo nace una imagen de la frontera, excavando en la tradición ilustrada y pensando la literatura de frontera fuera de los precintos críticos y culturales con los que la podemos imaginar hoy en día.

Para plantear una salida de los marcos estructurales con los que representamos la imagen de frontera, pensando en un auto-cuestionamiento del espacio con el que nos hemos construido dentro del territorio de las letras y bajo la mirada teórica con la que queremos desmontar el discurso fronterizo, proponemos una lectura que pasa por el concepto de pulsión e instinto presentados por Deleuze en sus estudios sobre cine, donde la define como el espacio que se encuentra entre una imagen-afección y una imagen-acción. Un espacio embrionario con la fuerza para representar un mundo originario que no aparece ni del lado de lo ideal, ni de la realidad.

Comenzar por deslindar los términos, escenarios, conceptos y argumentos por los que se desplazará el estudio es una tarea ardua, ya que en todo momento se encuentra presente la potencia de un poder discursivo (re)configurante de las condiciones estructurales de los objetos y el pensamiento, por lo que parece tarea imposible sustraernos a las violentas lógicas de performatividad del mundo que hemos adquirido a lo largo de la vida en la academia y a través de la industria cultural. Incluso, en este momento en el que escribo el presente trabajo y me muevo dentro y fuera de la teoría y las obras consultadas, mi espacio queda definido por el de un párragon derridiano con la intención de ser trazado para explicar, dentro de los límites de la crítica, el espacio de la tradición y la modernidad, con el riesgo de exceder el adentro y el afuera de la obra. No obstante, también se presenta la oportunidad de escindir el marco que anticipe una línea de fuga, una casilla vacía que lo haga entrar en movimiento a través de otras lógicas de pensamiento, un procedimiento de desterritorialización y reterritorialización. O como

escribiría Rowe en *Hacia una poética radical* “lugar de enunciación que quede inmune a la voluntad de controlar la comunicación” (Rowe, 31).

A través de esta reflexión intentaremos emplazar la posición del lector a un más allá desde donde (re)pensar los dispositivos literarios ceñidos bajo la etiqueta de frontera, y descentrar la mirada para acceder a una lectura diferente a la acostumbrada. Esto nos ayudará a avanzar más allá de las significaciones convencionales con las que normalmente nos acercamos a los textos, para profundizar a través de la no-imagen gardeana, envuelta por la frontera, implícita en el signo.

### 3.3 La novela gardeana: un estudio de *El sol que estás mirando*, *La canción de las mulas muertas* y *La ventana hundida*

La obra novelística de Jesús Gardea se compone de 13 obras. Un escritor prolífico, cuyo trabajo fue publicado en el periodo que comprende los años 1981 a 2003. Un artista de finales del siglo XX, artesano del lenguaje y las historias. En la evolución de sus novelas podemos observar cómo adquiere su maestría para construir relatos y trabajar en sus personajes. Sin embargo, también se vuelve crítico. Su trabajo exige a sus lectores paciencia y atención, que será recompensada al final de cada libro con una experiencia de lectura diferente a la habitual. Sus novelas son breves, pero de gran complejidad. La relectura es un requisito para quien consulte su obra.

Gardea es un autor que difiere radicalmente con la actual producción literaria. Sus textos parecen suspendidos en el tiempo, acumulando el polvo que aparece en sus historias. Las narraciones no parecen conducir a ningún sitio. Los sujetos se desplazan, afectados por la naturaleza, en los paisajes amarillentos de un territorio perdido en el norte. La mezcla entre la realidad y lo onírico presente en la obra, crea efectos de ilusión o espejismos que traslapan los planos de la representación y nos ofrece complejos entramados descriptivos sobre la relación entre sujetos y objetos.

En la novela *La Ventana hundida* se hace presente, en distintas partes de la obra, un signo de representación de imágenes a través del falseamiento, que le permite salir de ella por medio del reflejo.

Los vidrios de la ventana, comidos por la lumbre del aire, no se ven, ni dan, siendo fuego encasillado, reflejos. [...]

Cierro la ventana; la traigo hacia mí como si retirara, manducable todavía, un platillo de una mesa. El tránsito lo enfría, toma otra vez su apariencia de espejo, de lámina cristalina. Contra un fondo violeta, en uno de los vidrios,

como en una estampa, soy mi retrato. Estoy como flotando, la triste luz del horizonte concentrada en mis ojos, en un mundo que no es el de la oficina; el de afuera, tampoco (37).

El reflejo es un signo que permanece constante en los textos de Jesús Gardea, una ilusión que utiliza a través de los espejismos entre los objetos y los sujetos, entre la materialidad y las subjetividades. Este signo le permite situar su narración entre el espacio idealista y realista de la producción de sentido entre la naturaleza y lo material, y fugarse de ello. Un procedimiento de crítica a las causas involucradas a la alienación del hombre en el capitalismo, un procedimiento de crítica lukacsiano a la función estética del arte.

Lukács estaba convencido de que la teoría del reflejo le permitía sostener, sobre la base de una elaboración materialista-histórica de la problemática general del reflejo, la existencia de varias dimensiones de aquél, cada una con una propia objetividad relativa. [...] La intención de Lukács puede verse como el intento de sentar, analíticamente, la peculiaridad de la dimensión estética del reflejo, esbozando en el proceso las relaciones de aquella dimensión con otras áreas analíticas de la filosofía. Lukács parte de la constatación de que la realidad que sostiene todas las “dimensiones del reflejo” es una misma realidad objetiva. Tal constatación conduce a la identidad de los contenidos expresados por cada dimensión del reflejo, y de las categorías que se estructuran en la actividad material de los individuos en la vida cotidiana; pero a la vez, muestra la relativa esencialidad de cada dimensión. La especificidad de los distintos modos del reflejo sólo podía ser entendida, y más concretamente, sólo podía manifestarse, en el seno de una identidad general y diferencia relativa: cada modo de reflejo representa una acentuación peculiar, un agrupamiento específico de las categorías que allí intervienen. Entonces cada reflejo es una elección, en un complejo de posibilidades abiertas por la

dinámica toda de la actividad productiva, hacia diferentes objetivos; representando un corte específico en el plano abierto por las bases ontológicas del reflejo. La complejidad de la estructura relacional del reflejo y sus relaciones mediadas —en principio con el trabajo, luego con la intervención de otras categorías—, que aparece en los estudios de crítica de economía política de Marx y en los estudios concretos de Lukács, muestra que es necesario mantener la tensión entre “identidad” y “diferencia” en una doctrina que abarque a las categorías que se realizan en cada modalidad o dimensión del reflejo (Bonilla, 2015, 156-157).

El reflejo en la narrativa de Gardea representa una crítica que toma forma ante los ojos del sujeto inmerso en el sistema político y material de sus textos. Por ejemplo, el caso de Milán en *La ventana hundida* o el de Sodi —en esta misma novela—, ambos sujetos a la crítica de sus condiciones sociales a través del reflejo:

Como la de un deslumbrado por luces, que sólo su retrato veía, la cara de Sodi; la dicha de Sodi, y el cielo de Sodi, empezaban. Pero eran bienes efímeros, un demonio turbio, solapado, su enemigo, invariablemente eficaz. Los primeros domingos, de pelea para Sodi, de un batirse, a sabiendas, desigual. Como encendido acero, una vela plantada frente al vidrio intentaba hacer retroceder, amagándolo de cerca, al otro, adueñado del campo. La llama, sus filos y punta, nunca lo herían, y el demonio se burlaba de las estocadas; pero le hacía creer a Sodi que, por fin, una de tantas, lo había alcanzado en la capa. Viéndola rasgada de arriba abajo, Sodi, para el examen de la rotura, detenía el ataque, no era difícil imaginar, detrás de lo abierto en la tela, otra boca. El ilusionista alentaba el examen, con las manos en los bordes del rasgón, jalaba a los lados hasta abrirlo de par en par. Sodi aprovechaba; el demonio estaba agonizando y adelantaba, de aquel modo, su muerte. Sodi, asomándose al rasgón en la

capa, como si hubiera visto un fantasma, retrocedía. Se había encontrado de nuevo con su cara, pero las facciones atormentadas, pasadas por el hielo de los infiernos” (37).

En el caso del personaje de Leónidas Góngora que aparece en *La canción de las mulas muertas*:

[...] advenedizo en Placeres. De ayer, su fortuna. Tampoco esto lo toleraba Vargas. El había visto de recién llegado al próspero. Seco como una hierba del monte. Anduvo presentándose a los dueños de las cantinas; quería platicar con ellos, decía; pero ellos, que les hubiera gustado sólo para coime, ni la menor atención (10).

Góngora es un personaje no tolerable dentro del grupo con poder económico de la región de Placeres, que carece de una Historia y que por lo tanto no se le reconoce o se le quiere reconocer en función del poder que adquiere a través del flujo económico; por lo que aparece imposibilitado de descripción a través del reflejo:

Estaba de espaldas a la luz de la calle, mirándola en el espejo de la barra. Pañosa la plata del vidrio, reflejaba con desvaimiento. Lograba la luz apenas llegar al mánnol de la barra. Góngora alzó la copita y vio que el reflejo no la hería (91).

Intentar contar lo que sucede en las obras de Jesús Gardea no le haría justicia a su estilo literario, ya que en sus novelas la importancia no está en lo que sucede sino en cómo sucede y cómo nos lo cuenta el autor. La pluma gardeana moldea a fuerza de ingenio las palabras, desplegando a través del lenguaje imágenes de difícil representación o con un carácter de

falseamiento en cuanto a una realidad objetiva de la historia, con lo que escapa del carácter mimético representativo de la producción literaria moderna.

El compromiso de Gardea con el lenguaje y sus historias, lo dejan al margen de la lógica de la industria editorial y los escritores de novedades. Esto ha tenido como consecuencia que su obra no sea reeditada y que sean pocos los textos gardeanos que podemos encontrar actualmente en las librerías; salvo pocos ejemplares en los estantes de algunas bibliotecas o copias e imágenes escaneadas que rondan por internet; es difícil poder acceder a las historias del autor.

La primera de sus novelas que se titula *El sol que estás mirando*. Desde el título podemos anticipar la dirección de la narrativa y la historia que estamos por leer. En Gardea el sol es un elemento que se mantiene presente, en movimiento, a lo largo de sus narraciones. Es una constante en torno a la que se configuran las subjetividades, los escenarios, sus personajes y la memoria. El sol interrumpe, ilumina, refleja y transforma a los personajes, enciende las páginas e ilumina al lector. Sus textos son ventanas que reflejan el punto medio entre el territorio y la comprensión del mismo.

“El sol que estás mirando” dice Gardea; ese mismo sol que contiene y acumula el tiempo; el anciano de barbas amarillentas que se extienden y vemos atravesar por el polvo en los llanos. El astro que ve pasar la vida. El mismo sol que fue disfraz de dioses mexicas y generador de mitos. Sol del pasado y del presente. El sol, archivo de la fantasía, la conciencia y la memoria de los individuos. “Increíble impresión de una naturaleza desconocida” (Deleuze, 246).

Desde su primer novela, Gardea hará dos aportaciones importantes para el resto de su trabajo como escritor. La presencia del sol como signo enunciativo de su obra, lo que le ha valido gran cantidad de estudios y elogios; y la fundación de Placeres, un territorio inhóspito por el que transitan el cúmulo de sensaciones, emociones y afectaciones que un territorio

gobernado por el sol puede desencadenar. Una topografía que resignifica, a través de las pulsiones, la configuración de mundo imaginarios, desconocidos dentro de la esfera de la industria literaria e intelectual. Por un lado, Gardea hace operar una visión crítica con base en el reflejo del sujeto capitalista; y por otro el de una correspondencia pulsional con el sujeto subalterno carente de historia; ambos capaz de ser operados a través del signo.

“Yo recuerdo a mi padre medio sordo. Lo veo trabajando sobre un tejabán, un día de verano, al atardecer” (9). Esta es la frase que inaugura la primera novela de Gardea. “Yo recuerdo a mi padre”. El acceso a la memoria a través de los recuerdos de los personajes. El recuerdo del padre, la herencia, será construida a través de la memoria; sin embargo, consciente de los límites sobre los que se construye el recuerdo, como el sonido como signo: “Los martillazos que da mi padre se hunden ahí, sin ruido” (9). El “sin ruido” de la frase nos conducen a pensar que las imágenes de Gardea y sus narraciones que rondan los espejismos, alteraciones en el sentido.

El recuerdo y su potencial alteración a través de las pulsiones es el instrumento que se hace presente a través de lo que denominamos una narrativa gardeana. Esto es, una deformación de la imagen a través de sus propias condiciones de posibilidad en relación con el sujeto, historia, identidad y herencia. Un espejismo o reflejo inundado por la reflexión total de la luz que emana del sol gardeano. Un trampantojo que juega con el espacio, la perspectiva, la arquitectura, las sombras y las luminosidades para construir el simulacro de un territorio de frontera.

En *El sol que estás mirando* sucede lo mismo que con *La canción de las mulas muertas* o *La ventana hundida*, a través del reflejo se nos ofrece las condiciones de vida del personaje:

LA MAMI Lausé vivía a espaldas de nuestra casa, con una hija y el esposo de la hija, un médico calvo y grande. [...]  
[...] mi madre les criticaba esos paseos.

-Nada valen los disparejos -decía-; se olvidan de sacar a la mami. Como si ella no fuera también persona que crece en el aire como ellos, como nosotros.

[...]

La cara de la mami, como agua que recoge reflejos del sol, se llenó toda de luz, y metiendo la mano en la cajita. Exclamó: [...]

Tu padre esta tarde me puso a pensar. Le dijeron que la mami no está nada bien de la cabeza y que el médico por eso nunca la saca. Tranquila, dicen; pero con ratos negros.

[...]

La mami Lausé estaba otra vez en mi memoria, y la veía. Sola, en el sillón, sin nadie que le hiciera caso. Sola en la casa. Pegada a la ventana siempre. La vi diciéndome, con la luz reflejada en los vidros de sus lentes: "estas son mis tardes"... (70-73)

La narrativa gardeana es esa imagen que podemos ver proyectada en los cristales, mediante el juego de las sombras y la luz. Una imagen que aparece, simulacro de nuestros pensamientos, sobre la superficie translúcida del cristal. El espacio que divide y proyecta sobre el más allá nuestra propia imagen, del que observa, contempla y experimenta el fenómeno. Un resplandor de una imagen virtual y sin embargo un puente para llegar al otro lado. Construcción que aparece mejor definida en su novena novela *La ventana hundida*.

Los vidrios de la ventana, comidos por la lumbre del aire, no se ven, ni dan, siendo fuego encasillado, reflejos. Cierro la ventana; la traigo hacia mí como si retirara, manducable todavía, un platillo de una mesa. El tránsito lo enfría, toma otra vez su apariencia de espejo, de lámina cristalina. Contra un fondo violeta, en uno de los vidrios, como en una estampa, soy mi retrato. Estoy como flotando, la triste luz del

horizonte concentrada en mis ojos, en un mundo que no es el de la oficina; el de afuera, tampoco.

O en su novela *La canción de las mulas muertas*: “Vargas no las miraba; miraba un mundo invisible, paralelo al de sus ojos. [...] Por dentro estaba viviendo las vísperas de la cosecha, aprestaba una escalera, un saco” (39).

En sus novelas Gardea construye un panorama a partir de la idea de progreso e industrialización; contrario a lo que sucederá en sus cuentos, donde se acerca más a la narración de los sujetos, de un pueblo, a la microhistorias de los individuos que habitan en su mundo narrativo. En Placeres, territorio de la imaginación de Gardea, se narra la aparición de la industria refresquera que es bastión del auge económico en Chihuahua y el resto de los Estados fronterizos de México.

La aparición del gesto económico en la novela tendrá un fuerte papel configurante de las narraciones y subjetividades de sus personajes. Al respecto, donde se profundiza sobre este fenómeno es en su segunda novela *La canción de las mulas muertas*; obra publicada en 1981 a la par de *El sol que estás mirando*. En ella construirá, bajo la perspectiva del paisaje árido que le caracteriza, la historia de Leónidas Góngora y Fausto Vargas, dos comerciantes que apuestan sus negocios en un juego de dominó. Esta es la acción que movilizará la historia, sin embargo, las pulsiones entre la conciencia y el sujeto advenedizo, intruso y desconocido, será lo que conducirá la pluma del autor.

La contribución de Gardea a la literatura mexicana es Placeres, más allá que como desprendimiento del espacio de Delicias Chihuahua, porque en Placeres funda un territorio fuera de los límites de la representatividad discursiva de la novela moderna, donde, a través del lenguaje, intenta rescatar, fuera de las formas y figuras folclóricas con las que se narra la literatura nacional mexicana, un espacio de retorno al lenguaje literario, con el cual construye las microhistorias de los personajes abyectos en los espacios de frontera. Más allá de una

intención crítica, Gardea somete la literatura al servicio de los sujetos, procurándoles un espacio dentro del discurso cultural e intelectual.

En la novela *La canción de las mulas muertas* existe la representación de un espacio ficcional en Placeres, el territorio sobre el que se construye la narrativa y se desplazan los sujetos. Algunos investigadores como Mónica Torija se han referido a este espacio como un desdoblamiento territorial de la región de Delicias, Chihuahua, lugar de origen del escritor, desde donde se produce la historia y los nombres, que son una forma de memoria y tiempo en la literatura latinoamericana, y que resulta pertinente de ser señalado en el sentido de que la pretensión es trazar la narrativa de los sujetos inmersos en la producción de sentido a través de la dialogización de sus condiciones con el espacio y la historia, y llevar el estudio un paso más para identificar en el devenir de los sujetos subalternos la posibilidad de un momento de instinto pulsional, donde se identifica la aparición de mundos originarios, que se desmarcan de las lógicas con las que opera el sistema mundo.

El posicionamiento respecto de la historicidad del territorio se origina a partir de la constitución del espacio en el archivo de México, desde la expansión española del centro hacia el norte —tras el descubrimiento del auge minero—; la presión de Estados Unidos y las guerras por el territorio; el ascenso villista; el ataque al cuartel Madera; hasta la hora de las maquiladoras. Sin embargo, si nos remontamos históricamente hacia la época de los pueblos originarios, poco hay que decir, hay un vacío. Tras esta lógica de la doble lucha por el territorio, tanto la que se inscribe en la colonización por la expansión de los españoles, como la ejercida por el país vecino es que es referido a grosso modo los elementos del territorial en la novela de Gardea.

En la novela existe una constante descripción de los sujetos que devienen en animal dada la similitud que tienen en cuanto a las funciones que cumplen y la alteración que ellas cumplen sobre sus cuerpos y las acciones. Por ejemplo, al inicio del texto *La canción de las*

*mulas muertas* la oración que da entrada a la historia es: “El coime Jerónimo Ramos era hormiga vieja. Y veintiuna las cajas que él debía transportar” (7). La comparación de los sujetos con la animalidad se desprende de su fuerza de trabajo y el sometimiento al mando o a la fuerza de un gobernante. Gardea recurre a la bestialidad en las que a través del trabajo o sus características los sujetos adquieren su apariencia. Hacia la mitad del texto esta característica trastoca el límite divisible entre el sujeto y la animalidad, y los papeles son revertidos, en donde los animales adquieren las características de los sujetos. A través de la relación que mantiene Fausto Vargas con los obreros de la refresquera, podemos ver transferir, en los momentos de delirio, el sentido. Este elemento cobra importante en la obra a través del vínculo que Vargas tiene con las abejas que habitan la fábrica de refrescos, que podemos leer como la representación del devenir animal del sujeto que emplea su fuerza en el trabajo:

[...] Miró, inquisitivo, a Vargas; luego al amigo, y enseguida a las abejas. [...] Porque el aire, la luz, y el zumbido de las abejas, como artistas o niños jugando con barro, le modelaban sin descanso figuras en la trunca extremidad. [...] Se acordó de su hormigear con cajas de refresco. De las abejas, enamoradas de Vargas.

[...]

Gil proyectó a propósito del inusitado nerviosismo abejuno [...] En un primer momento, dijo, había escuchado sólo el típico runrún, ése que es en un todo igual al que saben hacer las almas de Placeres cuando hay novedades que contar. Pero luego, en el runrún, se abrieron voces, y al lado de las voces, el ruido de las armas. Los agujones, locos, contra el cielo vueltos, advirtió Carmelo asustado. [...] Los generales discutían por los tubitos de sus antenas. Se oían mal sus voces, como dichas desde el fondo de la tierra. [...] Aquella división en la comunidad de las consentidas de Fausto Vargas se debía a un

desacuerdo en la estrategia a seguir en el ataque a las moscas [...]

(Gardea, 37).

Este fragmento enmarcado por una imagen casi surrealista desplaza la narrativa en la imagen de un devenir insecto que interrumpe la lógica de producción, y la sujeta a un estado de memoria en el que es posible desatar una serie de significación, la de una relación de obreros dentro de la lógica de producción, y su diferencia.

Este momento se relaciona con el uso de los cuerpos como fuerza de trabajo, que es representado en la novela por los empleados de Vargas: Carmelo y Gil, quienes están encargados de controlar las máquinas y producir los refrescos. Un primer dato interesante es que, a diferencia de Vargas y Góngora, estos personajes carecen de apellido. Si consideramos tal característica como carácter simbólico de familia o linaje, y la pertenencia a un territorio (pensemos en las dinámicas familiares de las comunidades donde a través del apellido se reconoce la incorporación del sujeto a la comunidad), estos personajes carecen de ella. Sin embargo, al igual que Vargas son oriundos del territorio de Placeres, pero lo que se inscribe aquí es la dialectización de las dinámicas del amo y el esclavo, y tanto Carmelo como Gil no pueden ser reconocidos como propietarios de derecho de la tierra, y pueden ser objetivados como propiedad. Hacia la mitad de la obra se plantea el argumento de la pertenencia a partir de una reflexión de Gil:

En Placeres, para cualquiera que trabajara, los sábados eran sábados de raya. Pero a ellos, infinitos sábados les adeudaban. Sólo allá en los albores les pagaron algo. ¿Y después? Gil se alzó de hombros; a ese Carmelo le había gustado la fresca agua de la libertad, pensó. Tendría que serenarlo. Le recordó entonces el riesgo que llevaban de ser despedidos si se atrevían a desquiciar de su embobamiento al patrón.

Carmelo recapacitó. Miró, inquisitivo, a Vargas; luego al amigo, y en seguida a las abejas. (Gardea, 40)

Unas líneas más adelante, después de la reflexión de Gil, aparece la interpelación de Vargas a los empleados a través de la mirada, otra forma simbólica del reconocimiento de sí mismos como lo otro:

Fausto Vargas, que todo ese tiempo había tenido su mirada por las nubes, bajándola la pasó como un plumón en los hombres que se retiraban. Gil sintió la blandura que les comunicaba la orden de detenerse y regresar. El patrón no dormía, pues. Pese a sus ojos pasmados de hipnotizado, de gente que duerme despierta, tuvo siempre la rienda de la fábrica en su mano, de manera que cuando los caballitos se le iban a desbalagar por Placeres, él se dio perfecta cuenta, en la muñeca de la mano que mantenía la rienda. (Gardea, 40)

Tomo estas dos citas porque con ellas se puede explicitar la dinámica de jerarquización de los cuerpos a partir del trabajo y la propiedad; división que presenta Gardea a través del signo y el discurso que es capaz de desplegar en cuanto a la construcción del personaje con su entorno. Tanto Carmelo como Gil carecen del concepto de libertad tal como lo ejerce Vargas. La ausencia de la libertad que los posiciona en la escala baja de la lógica de producción de sentido con base en la herencia, la tradición e Historia.

Existe un desplazamiento del territorio a través de las subjetividades y su aparición en los cuerpos o los reflejos. Presencia de la memoria inscrita en el cuerpo como uso de fuerza de trabajo y ausencia de la libertad, que aparece como acto de los personajes en cuanto pulsión de lo afectivo. Igual como sucede con personajes como Candelario Bamba, Lautaro Labriza, Juan Zamudio, Sodi o Milán, entre muchos otros figuran dentro de la obra del escritor chihuahuense.

Estas formas de historicidad de la memoria que encontramos inscritas en el texto es la del emplazamiento del argumento en tanto la aparición de las condiciones del espacio de frontera; los dueños de los medios de producción sobre el uso de tierra para el comercio; y el de los obreros perteneciente al territorio en tanto pueda usar su cuerpo para el trabajo. Es con estos personajes que se inaugura otro acontecer de la memoria y la imagen, el del uso de los cuerpos de las comunidades originarias como fuerza de trabajo a través de la idea de libertad.

En *La canción de las mulas muertas* se hace operar el territorio como una constante que erige la trama de la obra. Los sujetos se incrustan al espacio como objeto que los configura. Pensemos en la discusión primaria sobre la que parte el argumento de la novela; la discusión sobre el derecho de los hombres para construir y ejercer su autoridad sobre la propiedad. Fausto Vargas y Leónidas Góngora son los personajes que participan de esta lógica. El primero, dueño de una refresquera, oriundo de Placeres a quien, a su parecer, le corresponde por derecho de tierra las prácticas de justicia a ejercer sobre el territorio. El segundo, fortuito dueño de un bar, extranjero, a quien, a los ojos de Vargas, carece de derecho sobre el territorio por no pertenecer a una Historia o herencia.

En uno de los diálogos de la novela aparece explicitado el argumento sobre el territorio y el cuerpo, la pertenencia a un hogar o signo de uso, a través de una reflexión de Fausto Vargas, donde se metafORIZA el origen del sujeto a partir del símbolo de la semilla:

[...] Y la lluvia era larga y no se iba del cielo hasta no haber penetrado a fondo la tierra. Porque ahí latían las verdaderas semillas. Pero los advenedizos como Góngora, esos las llevaban a flor de piel, como verrugas. (Gardea, 37)

Si partimos de una memoria histórica como elemento de representación, Góngora es el sujeto advenedizo, procedente de una a-cultura y sin una herencia, en Placeres con pretensiones de comercio. Es el enemigo por naturaleza que usurpa y acecha el territorio, y con este gesto

despierta una memoria histórica en Vargas, el del sentido de pertenencia a partir de las condiciones de dominación del territorio.

Gardea presenta un elemento importante de ser pensado desde las condiciones de la contemporaneidad, el de la imagen de la propiedad y cómo es apropiado por el flujo de capital y propiedad en los sujetos de poder en la frontera norte. Tomemos como ejemplo los recientes acontecimientos de los refugiados haitianos en el norte o el tránsito de migrantes hondureños por el territorio mexicano. En diversos medios se han pronunciado las opiniones de posicionamientos discriminatorios en contra de los advenedizos al territorio. Difieren las opiniones del centro y sur con las del norte, en tanto el asentamiento en el territorio. Aparece, como en la narrativa gardeana, el actuar dialéctico de un sujeto frente al territorio; así como el instinto pulsional de un sujeto como el migrante que en el camino deviene de sus fuerzas políticas y sociales para convertirse en un extraño.

En el texto, la actitud de Fausto Vargas pareciera carecer de una justificación para actuar en contra de Góngora, y más bien la retoma de un conflicto con la herencia. Sin embargo, lo que opera detrás es el acto de una imagen de un devenir sujeto migrante en la frontera desoculta esta inscripción de una memoria histórica cerrada y totalizante.

La enunciación, el registro de la escritura y el metapensamiento desarticulan los elementos ontológicos y metafísicos presentes en la obra en tanto el posicionamiento del texto durante una época homogeneizante de la literatura. Los términos de libertad que configuran las acciones de los personajes subalternos los someten a su vez a categorías nominales susceptibles de ser deconstruidas desde la experiencia de vida con la naturaleza.

La escritura de Gardea articula el desplazamiento del significante a través de la representación de los sujetos en cuanto al territorio, y la presenta en su falsa apariencia de estabilidad como categoría. La posición del autor en cuanto infiel a la corriente homogeneizante del canon literario, lo posicionan como narrador y codificador de la historicidad a través de sus

dispositivos estéticos, los cuales arrastran en sí mismos su propia posibilidad de ser decodificados para hacer una crítica de la politización y el espacio público y privado.

En la novela impera una estructura crítica que, mediante una teoría del reflejo en lo estético y una teoría de las pulsiones es posible hacer aparecer en una deformación de la imagen con lo que el texto se abre al exterior, posibilitando a su vez el pensamiento a partir del cual se desbarata el aparato mimético representativo de lo literario. La escritura de Gardea reacciona contra la sedimentación del pensamiento occidental que estabiliza la estructura en la forma de representación del mundo, a través del concepto de centralización y normalización de las prácticas discursivas.

En la hilación de los signos como argumento de las obras de Gardea, la relevancia que toman la animalidad, el reflejo, el lenguaje descriptivo, la memoria, la herencia, el recuerdo, el espejismo o el delirio, proporcionan signos de exploración en los que se entretajan las complejas redes de códigos discursivos que pueden ser desmantelados a través de ideas como el de pulsión e intensidad.

En la novela es común encontrar diversas referencias que nos dan pie a pensar en la afectación de los sujetos, los estragos físicos y metafísicos que la presencia del sol, la tierra, el viento, el recuerdo, la herencia recae sobre los cuerpos: “Vargas veía a los ojos del viejo nublados por el calor”. Además, Gardea emplaza implícitamente parte de la historia de Chihuahua, como la fábrica refresquera “La Unión”, una de las primeras grandes industrias en el territorio, que data de más de 110 años.

Don Otto C. Stege, ciudadano estadounidense, arribó al territorio chihuahuense en búsqueda de un crecimiento profesional. Su primer empleo lo encontraría en La Cervecería de Chihuahua; emprendiendo años más tarde su fábrica embotelladora. En el texto de Gardea encontramos grandes similitudes con el relato histórico, una narración que se centra en el acontecimiento de la industria, que deja estragos a su alrededor. El mismo método podemos

encontrar en *El sol que estás mirando* y *La ventana hundida*, los personajes giran en torno al comercio y la industria, una narrativa en crecimiento capaz de configurar el espacio del sujeto a partir de sus necesidades. Los sitios de Gardea poseen el poder suficiente para conducir a los sujetos al delirio a través de la violencia ejercida por el territorio y la fuerza política o social. Convirtiéndolos en sujetos pulsionales desprovistos de todo carácter político, esclavos del espacio, pero con un potencial de liberación fuera de la Historia.

La novela de Gardea se encuentra inmersa en un periodo de modernización; mientras el cuento se aleja de este espacio de emplazamiento. La fundación del comercio, las fábricas, el abasto del sistema eléctrico, la circulación de la cultura, todos estos elementos se encuentran presentes en sus textos novelísticos. Gardea funda Placeres e invita a sus personajes a participar de la vida en progreso, pero a su vez es consciente del desplazamiento de espacio de diferencia que reagrupa o crea nuevas lógicas de experiencias de vida al margen de una memoria histórica.

Al respecto, en su primera novela *El sol que estás mirando*, existen momentos en los que aparece el choque en el que surgen elementos como la técnica. En uno de los diálogos con Felicitas, la empleada doméstica, se mencionan elementos que se encuentran entre el delirio especulativo y la técnica científica, que en la modernidad serán autocontrolados a través de una experiencia matematizante:

Le tenía horror a las tormentas. Por ella supimos que los espejos llaman al relámpago. Y que hay que cubrirlos. Mi madre la desmentía. Le decía que no alcanzaba a entender cuál era la relación entre un espejo y las cosas que suceden en el cielo. Felicitas callaba; pero nosotros le dábamos la razón a ella porque había fundado su ciencia en ejemplos sacados de la realidad misma (9).

En este fragmento de la novela podemos observar cómo se moviliza a través de la sensibilidad el sentimiento de un instinto heredado por la naturaleza. Sin embargo, no es el

horror que despliegan las tormentas en el personaje, sino lo que se desprende de fondo en torno a lo que se ha aprendido en relación con el peligro que existe en cuanto a la electricidad y el material con el que anteriormente se producían los espejos, revestidos de grandes cantidades de metal. El objeto, en este caso el espejo nos es presentado lleno de una carga simbólica que configura el pensamiento a partir de dos visiones, la suposición y lo real. A partir de los hábitos heredados con los que representamos el mundo y los objetos, cada uno revestido de significado más allá de su valor de uso. Sin embargo, en el texto la lógica de interpretación es invertida y el texto desprende su sentido en cuanto a la relación con el tiempo y los sujetos de una práctica en particular, el signo del espejo como reproductor de imágenes pero también como espacio de falseamiento de lo real mediante la subjetivación de la interpretación.

En la obra novelística de Gardea, al menos en los tres casos que hemos incluido en este apartado, existe un signo que forma parte del corazón de la obra: el reflejo. Este es un elemento clave que nos permite pensar en la característica crítica de la obra y visión gardeana, que nos ofrece un espacio de emplazamiento del sujeto político desde sus condiciones y diferencia, situándose en medio de ambos en la descripción de una deformación de la imagen sobre la experiencia de vida y la vida política.

### 3.4 Los cuentos gardeanos: una revisión crítica a partir de la obra *Los viernes de Lautaro*

*Los viernes de Lautaro* es el primer libro publicado de la obra de Jesús Gardea, en el cual reúne 19 cuentos. Páginas que descubren a personajes solitarios, extranjeros, polvosos y que parecen habitar en las regiones más calientes del planeta. En esta compilación podemos acceder a un mundo abierto a través de las pulsiones de los personajes, que se nos presentan despolitizados a través de la ausencia del habla o de la violencia de las esferas de poder que hemos revisado a lo largo del estudio. Operación que intentamos demostrar en los primeros cuatro cuentos que componen este texto.

De principio a fin, cada cuento es construido a detalle a través de las descripciones del autor, que nos habla de un lugar de diferencia que produce la administración del poder político en los territorios donde se llevan a cabo las historias. Una obra de ritmos secos, sin tiempo, con personajes que parecen no poseer una trascendencia. Aturdidos, como Lautaro Labrisa, en silencio como Candelario Bamba, fuera de foco como los que nos narran la historia de “Como el mundo”; inmersos en los márgenes de una memoria histórica y el recuerdo, pero descolocados por la experiencia de vida.

En los cuentos de Jesús Gardea encontramos las microhistorias de los sujetos abyectos de la frontera, fuera de la cultura. Estos, a diferencia de sus novelas, no son los textos de los sujetos que se encaminan hacia las vías del progreso y la modernidad, la narraciones de las industrias y los sujetos cercanas a ellas. Es el escenario de las consecuencias de lo que nos dice en sus novelas. Sujetos desterritorializados cuya pertenencia radica en su cuerpo, en las huellas de la violencia. Inmersos en una nebulosa de significaciones que colapsan en el retorno o la fragmentación de cada uno de los signos que la construyen, como la voz o el cuerpo.

El primer cuento que nos presenta Gardea es “Aquellos Bamba”. El adjetivo demostrativo “aquellos”, de entrada, nos colocará espacial y temporalmente alejados de los

sujetos de quienes se nos habla en el texto. El signo o la pulsión aparece en el silencio y el surgir de la voz, descolocada en relación con el espacio que detona la herencia, el recuerdo, la historia, la memoria. El autor desmaterializa la imagen y proyecta múltiples dimensiones atravesadas por afectaciones y afinidades. Se desprende de las esferas familiares, geográficas y de pertenencia de lo real.

“Cuando comenzó a oscurecer la mañana, la madre de Candelario Bamba aseguró que su hijo sería otro al volver la luz. [...] La madre quedó alucinada por el sol de estas palabras” (9).

La luminosidad de las palabras, la relación entre el signo de la voz y su sentido, entre el oscurecer o dar luz, entre el desconocer o descubrir dentro de la familia, es el juego discursivo que Gardea plantea en este breve cuento.

La noticia dio varias vueltas al pueblo. Nadie podía creer que el zongo de Candelario se hubiera puesto a hablar de pronto, tras una existencia de entero silencio. Esa misma mañana, todo el pueblo acudió a admirarlo; a ver en qué trabajaba y cuál era su voz (10).

Como lo revisamos al inicio del estudio, durante la primera parte del siglo XX podemos observar cómo en México (incluso hasta hoy en nuestros días) existe un fuerte arraigo en las narraciones que construyen una imagen alrededor del tema familiar, en sus valores y buenas costumbres. La familia, que podríamos considerar un espacio privado, adquiere una posición pública con la literatura o el cine y desde afuera reconfigura los espacios al interior, en la subjetivación de la conducta de los individuos. Con “Aquellos Bamba”, y como lo hará con otros de sus cuentos, Gardea replantea el espacio de lo familiar o la herencia a través del retorno a las condiciones de lo privado. Antes que construir desde lo público lo privado, el autor se sale fuera la tradición para construir un espacio nebuloso donde no caben las conciencias con las

que podemos construir la esfera de lo familiar. Los personajes en torno a la presencia de Candelario “medrosos, aleteando, huyeron despavoridos del patio oscuro de los Bamba” (9).

Este camino de retorno comienza a adquirir fuerza en el texto. La madre, “una anciana que apenas pesa lo que el otoño en una sola de sus hojas” (14), construye el camino de regreso a través de espejismos que se empalman en la construcción de una imagen que falsea:

La visión de su hijo coronado por las libélulas le trajo a la memoria el recuerdo del único hermano de ella. Neftalí Bamba. [...] Neftalí debía estar bastante viejo y atiborrado de manías. Y tal vez la hubiera olvidado ya. [...] Neftalí Bamba llegó al pueblo un sábado. La madre de Candelario lo vio venir por el camino, ágil como un joven, tocado por un sombrero negro de seda.” (10)

El recuerdo del hermano joven se empalma en la visión de la madre. Sin embargo, el falseamiento del recuerdo aparece en las dubitaciones del personaje, en el momento de lucidez que pesa sobre la memoria y que puede (re)configurarlo todo; de las posibilidades de tomar otro rumbo surge la pulsión, entre las imágenes reales y el idealismo.

La vigilia de esa noche transcurrió para la madre de Candelaria Bamba lentamente. Necesitaba del sol y los panes del siguiente día. En su hermano Neftalí había diablo escondido. El pan sería el cebo que iba a atraerlo a la clara superficie. Mentiras lo de la madera. A la edad de Neftalí los hombres que eran incapaces de cejar en el empeño dulce, para coronarlo se valían de medios de gran finura. (13)

Hacia el final del cuento el autor rescata el lugar de lo privado de la familia en “Aquellos Bamba” y como si nos presentará un *fade out* o cierre de telones los regresa al espacio del hogar y concluye el cuento: “estoy llorando nomás de pensar en los años que viví yo sola en la casa (17)”.

En “Hombre solo” el signo se encuentra inscrito en el cuerpo de Zamudio, violentado por el tiempo y el delirio. El sujeto que narra Gardea se encuentra en el devenir de la muerte: “Zamudio se defiende de las moscas matándolas con un periódico hecho rollo. Pero de lo otro no atina a defenderse. No atina sino a sufrirlo”. Un cuerpo maleable por la naturaleza, el espacio originario de un presujeto definido en términos de una identidad fija. Una vida antes de pertenecer a la subjetividad y a la administración social y cultural.

En Zamudio suda el tiempo y las formas subjetivas acumuladas en su cuerpo, ese mismo que lo conduce al delirio y a la posibilidad de emplazarse hacia el espejismo que empalma los planos de las imágenes preconfigurantes del lector.

Dicen que a él le sudan los huesos, cuando no sea, en realidad, el alma. Lo dicen porque lo que suda es de color blanco, como agua de cal, y porque a veces huele a cosa largamente encerrada. (19)

Zamudio, desnudo, como vino al mundo, está en espera del final, de la liberación. Parece no pasar nada, pero pasa todo. Zamudio carga el tiempo y éste le habla.

Zamudio, como las frutas, ha ido madurando con el calor de los veranos: dueño ya de unas voces que escucha dentro de él. Zamudio duerme apenas. Emplea las noches en volver a las voces y tratar de entenderlas. Se acuesta boca arriba y espera. Las voces se anuncian como se anuncia la lluvia. A Zamudio se le agita entonces una fronda íntima y se le llena el pecho de rumores. Esto no dura. Las voces quieren ser descifradas. Zamudio va a sufrir en el afán. Será acosado por ellas: se le pondrá sitio de lumbre a la cabeza. (20)

Esta última parte de la espera, justo el espacio en el que el cuerpo se detiene y el movimiento del tiempo lo atraviesa, es donde surgen voces del pasado, un delirio con la fuerza de transformar dichas voces en la consciencia atravesada por la violencia, a través del

desciframiento del orden en que se encuentran. Las voces que, en la condición de Zamudio, lo conducen a través del instinto de sobrevivencia. Un estado del sujeto que alcanza a través de la violencia del sol que trastoca lo real de la imagen. El momento del cuestionamiento por las posibilidades del ser hacia la muerte, o escribe Gardea: “en el mundo existen cosas que llegan a su destino sólo dando muchos rodeos” (24).

En *Los viernes de Lautaro* el autor nos presenta la historia de Lautaro Labrisa configurada a partir de la ausencia; el reflejo de las proyecciones del pasado que se configuran en su presente. Un elemento que a través de la animalidad adquiere fuerza en cuanto a la relación del sujeto con los seres desprovistos de una vida politizada:

"Tanta negrura en las plumas –se queja a su gato echado en el fondo de la tina– me asusta." El gato al parecer no lo oye, feliz entre las paredes de la tina ornadas con pintados racimos de vid. "¡Talavera! –le grita– te estoy hablando, despierta." El gato entonces abre los ojos de topacio y los fija en su amo. "Te decía –continúa Lautaro– que cuando enfoco al zopilote siento un miedo grande; al igual que si me abrazaran los muertos". (25)

La animalidad es un signo presente de manera recurrente en el trabajo del autor, podemos observar de forma constante cómo la presencia de vida en los animales adquiere un papel importante en la narrativa. Al respecto de este cuento, el gato representa el signo sobre el cual se desprenden la red de significaciones con las que el autor construye un pasaje sobre cómo el signo puede emitir acciones a partir de un imaginario que figura desde la ausencia para conducir el actuar de los sujetos. En este caso el gato de Lautaro, Talavera, lleva como nombre el apellido, la herencia, de la difunta esposa, Ausencia Talavera. No es en vano que incluso Gardea juegue con el nombre del personaje al llamarlo Ausencia.

En la narrativa gardeana el signo del apellido también se desprende como otro de los elementos importantes en sus textos. Lo emplea para referirse a los sujetos sobre los que es

posible rastrear una huella en la herencia. A través de la experiencia del nombramiento atraviesa el transcurso de la memoria familiar que trasciende al objeto o sujeto, dotándolo de un nuevo lenguaje.

El personaje Lautaro se encuentra en soledad, acompañado de la presencia de una ausencia. Sin embargo, hay dos momentos en los que se nos describe la aparición y relación que mantiene Lautaro con otros sujetos que se le presentan como extraños:

Enfundado en un overol, de polvo dorado por el sol, el chofer dijo que se había quedado dormido al volante la noche anterior, sobre la carretera. Lautaro le extendió una vasija con agua. El chofer se bebió el agua de un trago. Lautaro, en silencio, se la volvió a llenar y un segundo antes de que terminara, le advirtió: "Ésa es toda la que hay de filtro." "Qué tan retirado estoy de la carretera", le preguntó el chofer regresándole la vasija. "No sabría decirle –le contestó Lautaro–. Yo trabajé allá, paleando grava hace muchos años. No sabría decirle ni siquiera hacia dónde está." El hombre lo miró incrédulo. Suspiró. "Bueno, ¿cuánto le debo por el agua?" Lautaro le señaló la caja del camión: "Una de esas piedras", dijo (26).

En el texto no se describe o explica la razón por la que Lautaro opta por pedir una piedra al visitante. La justificación de las decisiones de los personajes no resulta relevante para el texto, ya que los personajes parecen actuar por cuenta propia y por el impulso que las condiciones externas ejercen en ellos, se mueven más por el azar que por el destino.

La impresión de Lautaro sobre los sujetos se compone de un extrañamiento de las acciones que presencia, algo ajeno a su existencia en el momento en que sucede la historia:

Quizá de los único que debía cuidarse es de los hombres que lo aprovisionan; pero ellos vienen solo los sábados. Los invita a pasar para que descansen tumbándose en la cama, en las sillas. Ellos se quitan los zapatos en la entrada para sacarles la arena y no se los vuelven a poner sino

hasta el adiós. Son tres hombres de mediana edad. Y huelen a hierba del desierto, mil veces macerada por el sol. Transportan sus mercancías en mochilas de lona que lucen un techito protector. Él nunca ha podido averiguar de dónde proceden. Ellos le dicen, escuetos: “Venimos del otro lado de las dunas, Labrisa.” Le mienten. (29)

Los sujetos a los que se refiere el cuento, de los cuales no se habla sobre su procedencia, son sujetos extranjeros en cuanto a la vida de Lautaro; provienen más allá de los territorios aprendidos por el personaje. Labrisa utiliza su olfato como medio de reconocimiento: “huelen a hierba de desierto, mil veces macerada por el sol” (29). Esta oración nos transmite, a partir de la afectación de lo sensible en relación con la experiencia, no sólo del personaje sino del escritor, el aprendizaje y el reconocimiento de una acción que quizá sólo pueda ser identificada o compartida con quien haya vivido este mismo afecto.

El olor, tal y como ha sido estudiado al respecto de los textos de Proust, adquiere la característica de vincularse íntimamente con la producción de imágenes y el despertar de la memoria; sin embargo, anterior a esto se encuentra el gesto, no la producción del sentido sino el momento antes, el de la acción, la pulsión, el reconocimiento que nos remite al uso del cuerpo de quien, adiestrado en el tema, nos conduce a través de la narración a la deshumanización política de los personajes a través de sus pulsiones.

Asimismo, hacia el cierre del relato se nos ofrece un pasaje sobre la ausencia y su devenir en naturaleza:

Lautaro Labrisa se sienta en cuclillas frente a la tumba de su mujer. No la mira: de memoria sabe que es un árbol que él plantó para la defensa del cuerpo querido. Los huesos del árbol se habrán fundido ya a los de ella. Lautaro no se moverá en mucho rato. Se vacía para que los recuerdos, que empuja el viento, lo colmen, lo rebosen. (30)

En este fragmento se nos ofrece, más que un episodio de la memoria y el recuerdo, la relación que un elemento como el de la naturaleza, a través del signo, puede hacer actuar al personaje a través de una sensibilidad en el olor del objeto, el instinto que conduce como fin último la distorsión del recuerdo. Esta acción es capaz de vaciar el cuerpo político y llenarlo de pura materia intangible, del simbolismo que desprende un elemento de la pura vida en relación con el sujeto.

Este síntoma de una separación entre lo interno y lo externo es un signo de la esencia que el autor recupera para describir la relación entre el sujeto y el mundo. El alma se desprende como una herencia que se materializa a través de la descripción y se corporaliza y llena de sentido.

El lenguaje gardeano que se vale de signos encontrados en la naturaleza y la vida nos conduce a una recurrente comparación de prácticas que ocurren en la animalidad del sujeto y que se nos presentan a través de la cotidianidad de las acciones.

El cigarro que Irene Nacienceno estaba fumando describió una curva luminosa en lo oscuro, como una estrella fugaz. Ángel Nacienceno lo siguió con la vista y pensó en una luciérnaga herida de muerte. (41)

A través de la presencia de la figura de los animales el escritor pone en relación, una vez más, el sujeto con la naturaleza. En algunos casos la humanización de los insectos nos recuerda cómo mediante las prácticas que prefiguran en la conciencia de los individuos los animales devienen en humanos, una operación que nos posiciona justo del lado de la naturaleza y nos retorna a la idea de mundos originarios.

Aunado a lo anterior, el azar es otro de los signos que conduce el despliegue de las narraciones que pueden virar hacia puntos no fijos en el relato, en la potencialidad de reconstrucción de los cuentos. En este interactuar de los sujetos con la naturaleza se despliegan las impresiones o lecturas del encuentro, lo que desata en la obra de Gardea una profunda

reflexión filosófica de los elementos que le son puestos a los personajes y a partir de los cuáles se puede cuestionar su existencia y su ser en el mundo.

### 3.5 La poesía gardeana: Canciones para una sola cuerda

En 1982 Gardea publica *Canciones para una sola cuerda*, el único libro que se tiene sobre el trabajo de Jesús Gardea con la poesía. Extrañamente, aun cuando Gardea era un gran artesano del lenguaje y de las figuras y formas poéticas, no incursionó más en este campo; quizá porque prefirió agotarlo en su estilo prosístico, haciendo una simbiosis de ambas técnicas.

Aunque nuestro interés se centra en el uso de la voz poético-narrativa del autor, no se cuenta con estudios o investigaciones al respecto de la poesía gardeana; por esta razón hemos decidido incluir un breve apartado para explorar los elementos presentes en su poesía.

En ella podemos observar la condensación del trabajo simbólico con el que opera la producción de la imagen gardeana, misma que anteriormente nos hemos encargado de situar en tanto a la construcción de una voz contra narrativa que descentra el concepto de frontera a partir de las dinámicas del sujeto con la naturaleza, relación que mediante las pulsiones detona en los signos el desajuste de una identidad.

No menos valioso que su trabajo como novelista o cuentista, los poemas del autor poseen su estilo inconfundible. La referencia a la naturaleza, el sujeto, el paisaje, la animalidad o la huella. El que se haya tenido poco auge poético en las letras de frontera, le otorgan mayor importancia a estos textos que nos ofrece el escritor chihuahuense. Gardea nos regala 74 poemas breves que no poseen título. Setenta y cuatro canciones tocadas con una sola cuerda; que por referirnos a la obra de Jesús Gardea quizá estén afinados sobre la nota Sol. De carácter más bien lírico, plasman sentimientos en un tono personal, donde se explora a través del romanticismo y la belleza.

En sus poemas pareciera haber mayor claridad en cuanto a la producción de imágenes que en su prosa barroca. Sin embargo, con muy pocas palabras, es capaz de construir elaboradas formas de panoramas de estilo naturalistas; un retrato entre la naturaleza y el hombre.

A caballo  
  
del sol  
acompañado  
  
un jinete  
busca  
la rosa  
  
la laboriosa  
pasión  
de sus  
vigilias (10).

Uno de los elementos más característicos de la obra de Gardea es la incorporación de la vida a partir de la presencia de animales, y en relación con las acciones de los sujetos<sup>23</sup>. En el poema podemos observar como la conjugación de los elementos de la naturaleza como el caballo, el jinete, sol y la rosa son los objetos de vida que desprenden en el sujeto la significación de un placer a través de sus pasiones. El sujeto a caballo, teniendo en consideración la forma en que Gardea produce sus narraciones, es casi confundible con la figura del centauro, una mezcla entre la animalidad y lo humano. El autor recupera el signo característico en su obra, la luminosidad de los elementos presentes en la naturaleza: el sujeto, el animal, la planta y las pasiones. Desmaterializa la presencia de los objetos y su carácter de mercancía para presentarnos lo vivo, el territorio y las acciones a partir de ella.

Polvorín  
la mano diestra  
del rijoso

---

<sup>23</sup> Tanto en *La canción de las mulas muertas* como en *Los viernes de Lautaro* la presencia de estos seres se encuentra latente y participan activamente de las narraciones, al punto de ser una pieza clave para construir las historias o narrativas de sus textos.

en los muslos  
blancos

abiertos  
como una flor  
que va  
a la  
guerra (9).

En el territorio del norte de México se encuentra presente una fuerte herencia del territorio militarizado, que con el paso del tiempo ha dejado sus marcas y ruinas. Algunas de ellas expresadas a través de estructuras y monumentos anclados al espacio, pero también en las huellas en el cuerpo de los sujetos. En este poema Gardea crea una expresión de la fertilización del cuerpo en cuanto materia para la violencia. Recupera la imagen de un espacio configurado por el imaginario militarizado de las zonas y lo mezcla o compara con la figura de una flor, la simbiosis de dos discursos que se desprenden como contrarios y que nos recuerdan el despliegue de la violencia sobre la naturaleza. La estética del poema nos presenta la invasión del cuerpo, la naturaleza, por la presencia de figuras como el polvorín o el rijoso, una mezcla discursiva entre el discurso de la guerra y la naturaleza.

En este caso la imagen que nos presenta Gardea de “en los muslos/blancos” justo después de la imagen “del rijoso”, nos emplazan a través de la voz del autor a la posición del surgimiento de una imagen carnal y violenta entre quien se prepara para atacar sobre un espacio dispuesto para ser tomado a través de la guerra. El lugar en el que nos sitúa el poema es el de los escenarios bélicos, donde los sujetos intervienen en las confrontaciones por la dominación e instauración de un nuevo orden a través de la violencia. El espacio, abierto, se presenta listo e inmóvil para la embestida. Una crítica sobre la producción de la Historia o el poder político que hace uso de la guerra para conquistar el espacio.

Una vez más podemos encontrar en el siguiente poema el uso de signos pertenecientes a la animalidad, el cuerpo y las acciones de la vida, emplazados a través de la función estética del texto:

La sola mirada  
del tigre  
  
levanta  
polvo  
de palomas  
en el horizonte de tu cuerpo  
  
tendido  
y manso  
junto  
al mío (11).

El autor incorpora la presencia de la vida a través de la animalidad y las consecuencias de la mirada. El cuerpo es desprendido de su potencial fuerza y ésta es trasladada al acto que puede desprenderse con “la sola mirada” sobre la huella del tiempo inscrita en los cuerpos. Un signo que a través de la lectura de Lacan podemos identificar como:

Basta que un ser pueda leer su huella para que sea capaz de reinscribirla en un lugar distinto de ese donde la había producido primero. En esta reinscripción se halla el lazo que lo hace desde entonces dependiente de un Otro cuya estructura no depende de él (2008, 286).

El signo de la mirada posee la fuerza de movilizar y transformar las huellas de un sujeto adscrito a la escritura y el lenguaje tallado sobre su cuerpo, que aparece inmóvil, carente de una fuerza para actuar. Este momento detona la prefiguración de los sentidos dispuestos sobre el

cuerpo del sujeto, cargados de una red de significación con la potencia para ser extraídos. La mirada sobre el cuerpo vulnerable, sobre el otro.

Uno de los elementos recurrentes en la obra poética de Gardea es el tiempo, el cual se adentra en la descripción de los sentidos, que armoniza el despliegue del recuerdo o la memoria a través de los sentidos:

Lejano

tu aroma  
enciende

como  
a una  
lámpara

el corazón  
de la lluvia

esta  
tarde

de solitarios (13).

Como en un episodio de la obra de Proust los sentidos se presentan como los indicadores capaces de poner en movimiento la memoria; sin embargo, en el poema el autor nos ofrece mucho más que una imagen del recuerdo. El indicador de un lejano aroma, que no se encuentra en el presente, nos señala el aprendizaje de un fenómeno y un instinto. El aroma es el signo que enciende y se ancla a la interpretación de quien ha aprendido a acceder a sus sentidos. El corazón de la lluvia, el sentido de la naturaleza, se desprende de los objetos que van más allá de las acciones, las cuales se nos presentan solo de fondo. En el sentido y para los sentidos. En el signo se nos ofrece el cambio de la razón.

Cuando llueve

verde  
el remoto  
esplendor  
de la cal  
en las paredes  
que te  
ahogan

enemiga  
del agua  
y las  
caricias. (16)

En este poema se nos presenta el signo a través del movimiento, del paso del tiempo. La fuerza que se ve representada a través del desgaste de la materia por el paso del tiempo y la relación que guarda este fenómeno con la naturaleza se posa sobre el objeto de la descripción del poema y lo modifica. Las estructuras bajo las cuales se refugia y ahoga el sujeto se ven sometidas y dañadas por elementos naturales que las desdibujan. La mohosidad de la historia se presenta a través del desgaste y la alteración de los significados que revisten al sujeto inmerso en el campo de significación del mundo, enemigos de la naturaleza y el contacto con lo vida.

El viento

con  
furia  
de voces

en la negra  
jaula

se oye

por las  
alamedas (23).

Gardea tenía conciencia del importante papel que jugaba la recuperación de voces en cuanto a la construcción de sus textos. Los susurros del pasado emplazados por la naturaleza. La voz es el signo en el que queda atrapada la historia de los sujetos, dispersa y movida por el viento. El sentimiento de que algo se ha perdido, pero sigue presente en las formas y las fuerzas de los elementos vivos de la naturaleza, los que cambian, pero permanecen intactos en su esencia y función, como el viento. Es en este encuentro con los elementos donde podemos acceder a los momentos anteriores a la configuración de un orden del discurso con el que revestimos de sentido al objeto. El viento y el impulso movilizan la voz como herramienta que significa, pero es este acto del impulso que se encuentra revestido por el momento anterior que despierta en la afectación del encuentro en las negras jaulas de los social.

Con florecido

deslumbrante  
naipe  
en mano

adorna  
las tretas

suyas  
y del  
siglo

el jugador (25).

Tal como lo revisamos en la primera parte del estudio en cuanto a la función de la crónica para contar la historia, en este poema podemos identificar a través de la figura del

“florecido y deslumbrante naipe que adorna las tretas del siglo” una crítica a la función que desempeñan los discursos oficiales en cuanto a configuradores de la historia, la cultura o la organización social. Un signo revestido por la fuerza de un movimiento que empuja la suerte de los sujetos y los conduce por caminos preconfiguradas por las prácticas de poder.

Sin embargo, el falseamiento de la historia y la cultura llevan inscrito en su núcleo la potencia del movimiento y la (re)configuración de las acciones a través de su diferencia. En un juego como el de los naipes, en el que se involucra el azar, el jugador diestro en el control de los naipes es capaz de adornar la partida y conducir la vida de lo otro a partir de la organización de los elementos que lo conduzcan a conquistar la partida. El historiador podrá dar orden a las acciones que se acerquen lo más posible a la verdad. El escritor ordenar las palabras que representen y signifiquen en los demás el mensaje de lo que quiera ser contado. Todos ellos jugadores del lenguaje con los que organizan los discursos. El orden de las palabras, de los conceptos, de la red de significantes con las construimos el sentido del mundo, el escritor nos las presenta como tretas del lenguaje que representa las formas del mundo, y al entenderlas de esta forma se nos ofrece la posibilidad de deshacerlas mediante el retorno a la narraciones que describen los encuentros con los sujetos y sus objetos.

El fiero  
de cicatriz  
muy mirada

daga y abanico  
meneando

tranquilo  
viene  
de sus  
muertes (32)

El discurso oficial o de poder es creado a través de la reiteración de sus formas, que lo presentan como una imagen cerrada o totalizante. Este es el caso de la frontera, un concepto o término que a través de la proliferación de los discursos homogeneizante deviene en una “cicatriz muy mirada”, que se nos presenta con tintes de validez oficial y a su vez amenazante en cuanto se presente la discusión de los discursos que lo conforman. En el poema se nos presenta, a través del signo de la reiteración la forma de una cicatriz, un cuerpo que puede ser abierto, pero con el potencial de volver a cerrarse a través del sentido que ha adquirido a través del tiempo.

Poder  
golpearle  
el ombligo  
al viento  
  
encima  
de las maderas  
  
sueño  
es –de  
gracia–  
del carpintero (35).

En este último poema que recuperamos de la obra de Gardea, el carpintero es aquel sujeto que trabaja dando forma a la madera, el artesano que modifica y transforma la naturaleza. Usa las herramientas y su poder sobre la madera para hacerle cambios. La expresión que utiliza Gardea de “golpearle el ombligo al viento encima de las maderas” parece sugerir el anclaje del tiempo, de lo inmaterial, del viento, de lo imposible, a la materialidad que somos capaces de dar forma, de transformar, más no de dotar de una característica inaprensible como puede ser la figura del alma o el espíritu. La potencia de liberación de la naturaleza del artífice de la

palabra, que sueña con aprehender la naturaleza y a través de un orden o administración de la vida.

Todos los poemas de Gardea descansan sobre una base filosófica del encuentro con las formas de la naturaleza y la función que adquiere el sujeto. Una reflexión que sólo puede surgir en un escenario como el que se desprende con el encuentro de las formas y figuras que surgen en lo que le es ajeno al sujeto pero que no le resulta extraño. Es en estos momentos de la relación entre el sujeto y objeto que se moviliza un instinto pero también el orden de las cosas. Un espacio de emplazamiento crítico de la voz del autor que busca la liberación de las formas preconcebidas del sujeto, de la significación de los conceptos aprendidos; un camino fuera de quien lo ha identificado como escritor de la frontera, o que lo ha puesto a habitar en el desierto. Una jaula negra, oscurecida por el lenguaje de la cultura.

## Conclusiones

A lo largo del trabajo se han generado interrogantes fundamentales que nos invitan a reflexionar y profundizar en la complejidad de la frontera. Hemos explorado diversos aspectos que se entrelazan en la narrativa fronteriza, buscando comprender su significado y su impacto en la construcción de identidades culturales. Uno de los aspectos cruciales que hemos abordado es el proceso de recuperación de testimonios y estudios sobre la frontera. Hemos constatado cómo diferentes disciplinas se suman a esta tarea, ofreciendo narrativas de verosimilitud que nos acercan a las realidades vividas en este territorio. La literatura, en particular, se erige como un discurso narrativo inmerso en los fenómenos fronterizos, aportando voces y perspectivas diversas.

Un tema que ha sido central en nuestro análisis es la representación de la violencia en la frontera y su contribución a la formación de un imaginario contemporáneo. Hemos explorado cómo las narraciones literarias, al abordar esta problemática con sensibilidad y profundidad, nos permiten vislumbrar las complejas dinámicas sociales y culturales que se entrelazan en este espacio liminar. La violencia adquiere dimensiones simbólicas y reflexivas que nos invitan a cuestionar el origen y las subjetividades de los sujetos en la frontera, desde una visión donde esta forma parte indisoluble de su realidad.

Se ha analizado cómo la relevancia adquirida por el norte ha influido en la creación de artefactos literarios que recurren a la tradición para construir una visión homogénea y totalizante de la frontera. Esta mirada tradicional puede, en ocasiones, restringir la diversidad de voces y perspectivas presentes en este territorio, lo cual se aleja de nuestra búsqueda por comprender la complejidad y pluralidad que caracterizan a la frontera.

En este sentido, la literatura gardeana se alza como una herramienta para abordar la complejidad de este espacio intermedio y desentrañar las múltiples capas de significado que se tejen en su entorno. Es a través de la literatura que se hace visible la interacción entre sujetos, espacios y narrativas que dan forma a la experiencia fronteriza.

Gardea hace operar en sus textos literarios una visión crítica con base en el reflejo del sujeto capitalista; y el de una correspondencia pulsional con el sujeto subalterno; ambos capaz de ser problematizados a través del signo, evidenciando la saturación del significado y significante frontera.

En la obra de Gardea la constante aparición de los elementos dados por la naturaleza y la violencia nos traslada a un momento previo de significación en el encuentro y la contemplación de las formas en el presente de los sujetos. En sus textos la materialidad y la corporalidad se mezclan con la acción y el movimiento de los significantes. El despliegue entre lo que permanece y lo que trasciende responden a un momento primigenio del encuentro en el que el discurso filosófico se nos presenta a través de la complejidad de las formas que solo un momento como este, o una narrativa como la de Jesús Gardea, nos regala.

A través de elementos como el pulsión y signo de la frontera podemos identificar en la obra de este escritor una contranarrativa de frontera que se desprende de la significación que se nos presenta de fondo a la relación que mantiene el sujeto con los objetos que le son dados, con los que construye su propia narrativa y genera políticas mediante los cuales construye y presenta imágenes, narrativas, símbolos o discursos que representan a individuos, grupos sociales, culturas, eventos o cualquier otro aspecto de la realidad de frontera. Esta poética narrativa gardeana influye en la manera en que percibimos y comprendemos el espacio, así como en la manera en que se conforman y negocian las identidades. En los textos chocan la autoridad y

legitimidad de representación de la frontera y la construcción de imágenes y discursos; así como la manera en que las representaciones moldean nuestras percepciones.

La poética gardeana evidencia las representaciones dominantes de la frontera a través de la presencia de individuos excluidos, estereotipados o marginados. De esta manera perpetúa en las estructuras de poder y desigualdad con las que se piensa en la industria cultural la frontera. La pulsión es un signo en movimiento que empuja el discurso o las formas de ordenar el discurso y significarlo. Por esta razón resulta un elemento importante de ser retomado para el estudio de la producción de las obras que se desarrollan en el norte del territorio mexicano y sobre todo en la de autores que reúnen un estilo como el de Jesús Gardea.

A partir de los textos de Jesús Gardea podemos hacer uso de diversas teorías para otorgar significado a los personajes que pueblan sus novelas y dar forma al espacio. La teoría del reflejo de Lukács, por ejemplo, nos permite entender cómo los personajes adquieren una profunda significación y se convierten en un campo de producción de sentido. A través de la dialectización del discurso, podemos evidenciar las formas de poder que se ejercen sobre estos personajes, lo que enriquece la complejidad de sus personalidades y experiencias.

Asimismo, la teoría de las pulsiones y los instintos trabajada por Deleuze nos brinda una perspectiva interesante para analizar la posición de los sujetos subalternos en las obras de Gardea. Estos sujetos, a menudo marginados y oprimidos, devienen naturaleza a través de acciones rizomáticas que los conducen hacia un espacio de mundos originarios. De esta manera, sus acciones y comportamientos se entrelazan con las fuerzas instintivas y pulsionales de la naturaleza que los definen, permitiéndonos entender más profundamente sus motivaciones y reacciones ante las dinámicas del poder y la sociedad.

En el contexto más amplio de la historia de México, los discursos de poder han moldeado a los sujetos políticos y culturales, generando una apropiación del discurso oficial.

Sin embargo, estas diferencias y apropiaciones han dado lugar a la emergencia de espacios de nuevas leyes de significación en los sujetos subalternos, lo que refleja su capacidad para resistir y redefinir su identidad en medio de condiciones desafiantes.

No obstante, es importante reconocer que estas apropiaciones de discurso también han impuesto límites en el sitio para hablar por el sujeto subalterno. A menudo, se recurre a lo aprendido y a las categorías preestablecidas para discutir sobre las condiciones y experiencias de estos sujetos, lo que puede limitar la comprensión profunda de su realidad y su agencia. Aquí es donde el estudio de autores como Lukács y Deleuze, aunque aparentemente opuestos, puede ofrecer una herramienta valiosa para analizar los textos de Gardea. Al movilizar estas teorías a través del signo, como productor de ambas formas de pensamiento, se puede acceder a nuevas capas de significado y revelar las complejas interacciones entre poder, resistencia y subjetividad presentes en las obras del autor.

Los textos de Jesús Gardea se benefician de la aplicación de teorías como la del reflejo de Lukács y la de las pulsiones e instintos de Deleuze para dotar de significado a sus personajes y explorar las dinámicas de poder y resistencia que atraviesan sus narrativas. Estas teorías nos brindan una mirada profunda y compleja sobre los sujetos subalternos y su capacidad para redefinir su identidad y agencia en medio de condiciones adversas. Al movilizar estas teorías a través del signo, podemos acceder a un análisis más enriquecedor y completo de las obras de Gardea y su contribución a la literatura y al estudio de la realidad social y cultural en México. William Rowe es quien nos ha ofrecido el horizonte de sentido a través del cual hacer fluir el estudio de una contranarrativa en los textos de frontera, ya que con él podemos situar espacios de emplazamiento de la voz del autor a través de las experiencias con el territorio y la herencia cultural. Situación que ha sido fértil en cuanto a que Gardea es un escritor crítico del espacio y la cultura. No en vano en múltiples de sus declaraciones públicas se oponía

fuertemente a la producción editorial y el proceder del arte y la cultura. Además de ser un fuerte enemigo de las formas preconfiguradas del pensamiento en cuanto a la representación de la realidad que se ancla a un objeto o espacio geográfico.

La revisión de las obras que conforman la historia de la literatura en México nos permite trazar una narrativa de la expresión nacional, que a lo largo del tiempo ha desarrollado fuertes raíces en el centro del país. Las esferas intelectuales se han preocupado por definir el lugar de los mexicanos en relación con la construcción de una identidad y una posición frente al arte y su producción. Sin embargo, es importante reconocer que estos mismos lugares han dejado de lado espacios que están en el exterior de los cánones establecidos. En muchos casos, se incorporan voces regionales y folclóricas como algo ajeno a la propia identidad del territorio mexicano.

Tras cada corte o momento de reorganización de la historia, la literatura sigue impregnada del emplazamiento de la voz de los autores y una identidad nacional. Pero también contiene significados de espacios y objetos que, en ocasiones, permanecen en silencio, esperando ser recuperados mediante otras lecturas. Esta diversidad de significados y discursos, presentes en el entramado literario de México, ofrece la oportunidad de una relectura constante, que nos permite apreciar nuevas capas de sentido y descubrir elementos que han quedado en la periferia del discurso oficial.

Es en este contexto que las obras de Gardea, y de otras autoras como Cristina Rivera Garza<sup>24</sup>, cobran relevancia al rescatar y poner en diálogo fragmentos de la realidad fronteriza en distintos periodos históricos. Su enfoque contra narrativo nos invita a cuestionar las formas

---

<sup>24</sup> Recientemente tuve la oportunidad de leer la novela que publicó la escritora Cristina Rivera Garza titulada *Autobiografía del algodón*, esta novela, al igual que sucede con la obra de Gardea, recupera pasajes del panorama del territorio de frontera y los contrapone en dos momentos diferentes del periodo histórico, lo que resulta interesante en cuanto al estudio a partir de una noción contra narrativa de las formas con las que pensamos la frontera y su actual literatura. Situación que nos indica que existe un espacio para la relectura de los objetos literarios con base en esta propuesta de estudio, no solo en la obra de Gardea.

tradicionales de pensar la frontera y nos lleva a redefinir nuestra comprensión de la literatura y su capacidad para reflejar y cuestionar la realidad social y cultural.

Las obras de Gardea nos ofrecen una mirada heterogénea y en constante cambio sobre la literatura mexicana y la realidad de la frontera. La relectura constante y el diálogo entre distintas voces nos permiten descubrir nuevos significados y perspectivas en el tejido literario nacional. Así, el estudio de estas obras enriquece nuestra comprensión del territorio mexicano y la multiplicidad de experiencias que lo conforman.

Sobre el terreno de la llamada novela de frontera existe una narrativa que responde a la tradición y a la construcción mimética de representación de lo real, espacios que funcionan para el cuestionamiento por el lugar del escritor, el crítico y el sujeto mexicano. Sin embargo, debe ser reconocida la multiplicidad de voces emplazadas por el habla perteneciente a los autores, y con ella despertara el interés y el estudio de una crítica a la literatura contemporánea latinoamericanista.

Al estudiarla nos podemos dar cuenta de cómo un espacio como el de la frontera proviene de una larga tradición con origen en la violencia y las zonas de rebelión; de aniquilaciones, huelgas o sublevaciones, dinámicas que son incorporadas como parte de su narrativa, y en un momento como el presente despiertan el extrañamiento sobre la producción literaria.

La constante y recurrente militarización del territorio la podemos encontrar narrada en las novelas y los relatos del norte, en la guerra contra el narco y otros episodios que nos recuerdan las violentas dinámicas de sofocamiento, adoctrinamiento y administración cultural y política que se vive en la frontera.

Frontera y violencia son conceptos indisolubles, pero podemos encontrar contranarrativas que nos cuenten otra historia de la frontera con base en las relaciones de los sujetos con los objetos de la naturaleza como violencia, tal y como lo presenta Jesús Gardea en

sus textos. En su obra podemos encontrar elementos que nos conducen hacia el territorio de una épica mexicana que se perdió con la conquista, un episodio de la historia del nuevo mundo enfrascado por la guerra. Es quizá este el punto de origen al que retorna el autor al identificar, en un territorio aún no explotado por la literatura, la relación que puede surgir del sujeto abyecto, periférico, con su entorno. De aquí se desprende la resistencia del autor a formar parte de los escritores del centro, el de permanecer en su lugar de origen y buscar en la narrativa una voz propia del territorio, de los sujetos de frontera. Empezar el camino hacia una liberación de las imágenes y las formas.

El escritor se resiste al uso de un concepto como el de frontera o el de desierto para referirse a sus textos, y es porque es consciente de lo que implica emplear un término revestido para los fines de la industria cultural y el de las esferas intelectuales que poco saben o han escrito sobre la frontera. Quizá esto también es lo que le haya valido al autor ser un personaje poco leído y estudiado. El que sus libros no se reimpriman y que los pocos que existen sean de difícil acceso.

No es que el escritor emplee un lenguaje que sea de difícil acceso, es la visión de un lector preconfigurado por las prácticas pedagógicas de la cultura, por lo que Gardea inicia un camino de reterritorialización del lenguaje, para dirigirse a las esferas que construyen la historia, a través de la literatura, de los sujetos.

Gardea no habla por los sujetos de frontera, sino que nos presenta las acciones de un territorio y el choque de los sujetos con los objetos de frontera, y en ello lo que nos obsequia son los momentos en los que surgen los instintos, las pulsiones de los sujetos preindividuales, el aprendizaje de quien siendo de un lugar de frontera nos puede narrar el sentido de habitar un terreno como este, sin las revestidas del concepto y el orden del discurso cultural y político.

## Bibliografía

- Aboites Aguilar, Luis. *Chihuahua*. FCE. COLMEX, 2011. [Impreso]
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión. [Impreso]
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza: The Critical Edition*. Aunt Lute, 2021. [En línea]
- Barrios, José Luis. “SEMEFO: una lírica de la descomposición”. *Fractal*. 36, 2005. [En línea]
- Benjamin, Walter. “Para Una Crítica De La Violencia”. En *Para Una Crítica De La Violencia Y Otros Ensayos*. Iluminaciones IV. Taurus, 1991. [Impreso]
- . *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Ediciones Godot, 2012. [En línea]
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Manantial, 2007. [Impreso]
- . *Nación y narración*. Nómada, 2010. [Impreso]
- Bonilla, Manuel Alejandro. *La teoría del reflejo estético en Lukács y su aplicación a la teoría general del estética*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014. [En línea]
- Contemporáneos I, II, III, IV, V, VI, VII. FCE, 1928-1930. [En línea]
- Cornejo Polar, Néstor. *Papeles de viento. Ensayos sobre literaturas heterogéneas*. Editorial Nómada, 2019. [Impreso]
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, 1998. [Impreso]
- . *Mil Mesetas. Capitalismo Y Esquizofrenia*. Pre- Textos, 2002. [Impreso]
- Dussel, Enrique. *Filosofías del sur*. Akal, 2020. [Impreso]
- Echeverría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad?* UNAM, 2009. [Impreso]

- Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana en el siglo XX*. COLMEX, 2015. [En línea]
- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas*. DEBOLSILLO, 2016. [Impreso]
- Gardea, Jesús. *Canciones para una sola cuerda*. Gival Press, 2002. [Impreso]
- . *El Sol que estás mirando*. FCE, 1981. [Impreso]
- . *La ventana hundida*. FCE, 2005. [Impreso]
- . *La canción de las mulas muertas*. Oasis, 1981. [Impreso]
- . *Los viernes de Lautaro*. Siglo XXI, 1979. [Impreso]
- . *Septiembre y los otros días*. Serie del volador, 1980. [Impreso]
- González y González, Luis. *Pueblo en vilo*. FCE, 2021. [Impreso]
- Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Trad. de Juan José Sánchez, Trotta, 2009. [Impreso]
- Lechner, Norbert. *Estado y política en América Latina*. Siglo XXI, 1998. [Impreso]
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Una especulación. Eterna Cadencia Editora, 2010. [Impreso]
- Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos*. Sexto piso, 2016. [En línea]
- Cummins, Jeanine. *American Dirt*. Penguin Random House, 2020. [En línea]
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. DEBOLSILLO, 2018. [Impreso]
- Maciel, David. *El México de afuera*. FCE, 2021. [Impreso]
- Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. Secretaría de cultura, 1993. [Impreso]
- Mignolo, Walter. “Teorizar a través de fronteras culturales”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 33, 1991. [En línea]
- Montemayor, Carlos. *La tradición literaria en los escritores mexicanos*. UAM, 1986. [En línea]
- Parra, Eduardo Antonio. *Norte*. Ediciones ERA, 2016. [Impreso]

- Rowe, William. *Hacia una poética radical*. FCE. México, 2014. [Impreso]
- Saborit, Antonio, et. al. *La literatura en los siglos XIX y XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013. [Impreso]
- Segato, Rita Laura. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo, 2000. [En línea]
- Semo, Enrique. *Historia del capitalismo en México*. Ediciones ERA, 1980. [En línea]
- Sierra, Justo. *Antología del centenario*. Tomo I y II. SEP, UNAM, 1985. [Impreso]
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 1. [Impreso]
- Torres, Mónica. *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*. Universidad Autónoma de Sinaloa, 2016. [Impreso]
- Valadés, José C. *Breve historia de la guerra con Estados Unidos*. FCE, 2021. [Impreso]
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. PAIDÓS, 2019. [Impreso]

## **Tesis**

- Breumen, Humberto. *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*. Universidad Autónoma de Baja California, 2005. [En línea]
- Méndez, Antonio. *Jesús Gardea: La palabra es el cuento*. Universidad Veracruzana, 1991. [En línea]
- Samperio Jiménez, D. (2016). *Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea* [Tesis]. Colegio de México. Recuperado de [https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX\\_INST/1270170970002716?language=es](https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1270170970002716?language=es)
- Torres Torija, M. (2018). *Placeres: una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea* [Tesis]. Universidad Autónoma de Nuevo León. Recuperado de <http://eprints.uanl.mx/16836/1/1080290376.pdf>

Verdejo Navarro, L. (2018). *El tejido poético en los cuentos de Jesús Gardea* [Tesis].

Universidad Iberoamericana, 2018.

### **Artículos publicados**

Vilanova, Nuria. *El espacio textual de Jesús Gardea*. Universidad Mayor de San Andrés, 2000.