

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

POSTGRADO EN HUMANIDADES
LINEA TEORIA LITERARIA

LA MARGINALIDAD EN TRES NARRADORES MEXICANOS
CONTEMPORANEOS: GUILLERMO FADANELLI, LUIS HUMBERTO
CROSTHWAITE Y CRISTINA RIVERA GARZA

TESIS DE POSTGRADO

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRIA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

PRESENTA LA
L.L.H. CANDIDA ELIZABETH VIVERO MARIN

ASESORA
DRA. ANA ROSA DOMENELLA

México, D.F., 16 de enero de 2003

LA MARGINALIDAD EN TRES NARRADORES MEXICANOS
CONTEMPORÁNEOS: GUILLERMO FADANELLI, LUIS HUMBERTO
CROSTHWAITE Y CRISTINA RIVERA GARZA
Cándida Elizabeth Vivero Marín

A Dios, por darme la oportunidad de vivir

A mi madre, por su gran amor y apoyo

ÍNDICE GENERAL

Introducción	5
Capítulo I:	
1 El contexto histórico-cultural de México: 1960	9
1.1. La transformación de la identidad nacional	9
1.2. El desgaste de la utopía del progreso	23
1.3. La generación de la crisis	28
2. La marginalidad y la narrativa mexicana contemporánea	35
2.1. Cuando el desencanto nos alcanza	37
2.2. De los centros y los márgenes	40
Capítulo II	
1. Guillermo Fadanelli	49
1.1. La literatura basura como propuesta	50
1.2. <i>La otra cara de Rock Hudson</i>	53
1.3. El sujeto periférico y la ciudad de México	54
2. Luis Humberto Crosthwaite	68
2.1. La literatura de la frontera	69
2.2. <i>El gran preténder</i>	73
2.2.1. La cultura de la frontera	75
2.2.2. Los marginales en el Norte	80
3. Cristina Rivera Garza	89
3.1. El otro y la mujer	90
3.2. : <i>Nadie me verá llorar</i>	94
3.2.1. La mujer amante	103

3.2.2. El silencio de la locura	113
Conclusiones	122
Bibliografía	128
Hemerografía	140

INTRODUCCIÓN

Hacia mediados del siglo XX se suscita en el mundo occidental un debate en torno al degaste de la Modernidad. La discusión, que tuvo lugar tanto en el ámbito cultural y artístico como académico, retomó entre otros aspectos el tema de la alteridad: del sujeto que se encuentra alejado de los sectores dominantes, representando al *otro*. La marginalidad que sufre, por lo tanto, será también abordada, pues ésta abarcó no sólo el ámbito teórico, sino también el social en tanto que se planteó la necesidad de revisar el papel de los sujetos marginados y marginales en la sociedad,¹ con el objetivo de explicar fenómenos culturales y contraculturales como, por ejemplo, la influencia de los sectores obreros en la conformación cultural del barrio.²

En ese contexto América Latina y en particular México entrarán también en la discusión, en gran medida gracias a su representatividad como otredad y a que sus producciones artísticas mostraron,³ de una u otra forma, que en el continente conviven y se interrelacionan distintas temporalidades (premodernidad, modernidad y postmodernidad).⁴ México, obviamente, comparte esta multitemporalidad y, en lo que se refiere a la literatura, varios autores jóvenes la han retomado desde un punto de vista desencantado, interesándose asimismo por el sujeto que se encuentra en la periferia del

¹ De aquí en adelante se empleará el término sujeto “marginado” en el sentido de aquél que se encuentra excluido de la sociedad; mientras que el término sujeto “marginal” se empleará en tanto sujeto que se localiza en el margen o en la frontera social, sin que necesariamente sufra una exclusión y que, además, se asume como tal. Así, la marginalidad a la que se alude en el cuerpo del trabajo es a la marginalidad social que sufren los protagonistas de las tres novelas analizadas en tanto miembros de determinados grupos sociales.

² Cfr. Ana María Zubieta, dir., “Barrio, sujetos e historia”, en *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 219-220.

³ En este punto pienso, en términos generales, en los textos que conformaron al llamado “boom” latinoamericano y el cual se asocia en mayor o menor grado con el realismo mágico y lo real maravilloso.

⁴ Ana Pizarro, en la introducción al libro *La literatura latinoamericana como proceso* (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985), señala esta combinación de temporalidades en el orden literario al comentar que la literatura escrita en el continente, lejos de querer ser comprendida a través de una

orden social. De tal manera que el objetivo de este trabajo es analizar la marginalidad, a través de los personajes de las novelas *La otra cara de Rock Hudson* de Guillermo Fadanelli, *El gran preténder*, de Luis Humberto Crosthwaite, y *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza.

El criterio de selección de los textos fue realizado con base en las aportaciones literarias a la narrativa mexicana escrita por autores nacidos a partir de la década de 1960. Así, considero que las novelas *La otra cara de Rock Hudson*, *El gran preténder* y *Nadie me verá llorar*, constituyen una muestra representativa de una de las líneas desarrolladas por la nueva narrativa mexicana.

Siendo entonces un trabajo de orden teórico y crítico, se empleó un método ecléctico, utilizando términos narratológicos (discurso directo, reificado, trama, argumento, entre otros); y los conceptos de centro-periferia; así como el de novela dialógica, polifónica y monológica, del ruso Mijail Bajtín. Las propuestas de Jean-François Lyotard, Néstor García Canclini y Emmanuel Levinas fueron referidas con el fin de analizar la incursión del otro y de la cultura popular en las tres novelas. El trabajo está dividido en dos capítulos: en la primera parte del primer capítulo se describe el panorama histórico-cultural de México durante la década de 1960, en la cual están comprendidas las fechas de nacimiento de los tres autores referidos; en la segunda parte, se aborda el desencanto surgido a causa del desgaste de los grandes relatos de la Modernidad que produjo, particularmente en la generación de escritores nacida a partir de 1960, desilusión ante las promesas de un futuro mejor; en el segundo capítulo se lleva a cabo el análisis del sujeto marginado y marginal

en las tres novelas, siendo los protagonistas de las mismas los personajes centrales del estudio.

Esta investigación profundiza en las nuevas tendencias de la ficción narrativa mexicana de final del siglo XX y abre la posibilidad a nuevos análisis literarios de escritores nacidos en las generaciones posteriores a 1960. Sin embargo, al haber considerado solamente tres autores en este trabajo, no se han agotado las líneas narrativas desarrolladas por la generación de escritores nacidos a partir de 1960, ni las aportaciones de éstos a la literatura mexicana. Sea entonces un primer esfuerzo por llevar a cabo análisis que completen el panorama de la nueva narrativa de nuestro país.

CAPÍTULO I

1. El contexto histórico-cultural de México: 1960

En México, durante la década de 1960, algunos proyectos económicos y culturales llevados a cabo por el Estado se consolidaron,⁵ cobrando mayor impulso a través de una serie de mecanismos propagandísticos, los cuales influyeron directa o indirectamente en la aceptación que tuvieron entre la población; otros, sufrieron severas transformaciones al grado que terminaron diluyéndose y se vieron en la necesidad de ceder su lugar a nuevos proyectos.

Asimismo, los movimientos sociales y artísticos protagonizaron una serie de cambios que señalarían rupturas con el sistema. En este período, marcado por escisiones y continuaciones de la tradición, nacieron los tres autores que más adelante abordó; por tal motivo, me permito esbozar un panorama sobre las condiciones histórico-culturales que se desarrollaron en el país a lo largo de la década de 1960, sobre todo durante la primera mitad de dicha década, ya que en este lapso temporal están comprendidas las fechas de nacimiento de los escritores analizados.⁶

1.1. La transformación de la identidad nacional

Comenta Carlos Monsiváis, en su artículo *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*,⁷ que al finalizar la Revolución el Estado se enfrentó a la carencia de una identidad propia que amalgamara, bajo un concepto único y, por lo tanto, homogenizador, a los distintos sectores y estratos que conformaban al país. Por tal motivo, fue primordial, para los primeros

⁵ Más adelante me referiré a ellos con detenimiento, baste señalar por el momento que los proyectos a los que aludo son, básicamente: la consolidación de una identidad nacional y el empeño por alcanzar un desarrollo tecnológico e industrial que permitiera el progreso sostenido, mismo que auxiliaría a la modernización del país.

⁶ Guillermo J. Fadanelli nació en la ciudad de México en el año de 1960; Luis Humberto Crosthwaite, en Tijuana en 1962; y Cristina Rivera Garza, en Matamoros en 1964.

gobiernos, la elaboración de un proyecto que consolidara *una* identidad y borrarla, por ende, las diferencias que le impidieran agrupar bajo el mismo a los distintos grupos. Así, pues, en la segunda década del siglo XX José Vasconcelos elaboró el plan educativo y cultural que pretendía erradicar el analfabetismo y dotar a la población de los recursos mínimos tanto artísticos como culturales. La empresa tenía que llegar a todos los rincones y, a falta de medios masivos, se recurrió a una estrategia desarrollada por los primeros evangelizadores españoles. La educación, por lo tanto, continúa Monsiváis: “se efectúa a través de las misiones rurales que *predican* literalmente el alfabeto y despierta una efectiva, así sea mínima, conciencia cultural.”⁸ La difusión y promoción de las artes queda en manos del Departamento de Bellas Artes, que tiene la obligación de multiplicar de forma pedagógica el entusiasmo por las manifestaciones artísticas, fomentando los festivales musicales y de danzas populares.

Sin embargo, escapa a todo este esfuerzo la minoría indígena. Obligada a educarse en un sistema escolar nacional que eliminaba las lenguas autóctonas para ponderar la supremacía del español en la transmisión del conocimiento y la cultura, fue considerada más como una artesanía, como parte del folklor que tanto gusta a los extranjeros, que como parte activa de la sociedad. Los indígenas (su vestimenta, costumbres, tradiciones, lenguas, instrumentos, etc.), pasarán a formar parte del museo que los exhibirá como piezas coleccionables, admiradas por su exotismo, pero carentes de vida y de

⁷ En *Historia general de México*, vol. 2, 4ª ed., El Colegio de México, México, 1994, pp. 1377-1548.

⁸ *Ibid.*, p. 1418.

pasado.⁹ De esta manera la identidad nacional que se construyó, tendió a difundir los valores revolucionarios que dieron nacimiento al sistema político mexicano. Con el objetivo de mantener el aparato gubernamental en ciernes, se impulsó primordialmente el muralismo, ya que, exhibido públicamente, el mural transmitía iconográficamente y de forma masiva los elementos de la naciente mexicanidad. La Escuela Mexicana de Pintura, por lo tanto, divulgó la lucha revolucionaria, otorgándole culto a los héroes y centrando sus esfuerzos en la conformación de un orgullo por lo genuino del arte mexicano. Así, “al ser exaltación del Pueblo y utopía transmutada en parte, el muralismo resultó, a un tiempo, mitografía y mitomanía.”¹⁰

De igual forma que el muralismo, la literatura de la Revolución Mexicana, escrita durante las primeras dos décadas del siglo, coadyuvó a la creación de los mitos que tanto interesaban a un Estado deseoso de legitimarse. Las novelas de este período pusieron énfasis en la figura mítica de los revolucionarios. Las hazañas y desventuras de los protagonistas, la exaltación de sus virtudes y su amor por la libertad, entre otras características,

⁹ Todas estas políticas gubernamentales, no hicieron sino excluir a los pueblos indígenas de los procesos modernizadores del Estado, pues al rezago histórico se añadió el rezago educativo. De esta forma, el proceso democratizador, que apunta Néstor García Canclini, terminó privilegiando a unos cuantos. En México, por lo tanto, el metarrelato de la emancipación no se cumplió debido, precisamente, a los mecanismos excluyentes que el sistema escolar implementó. En nuestros días, pese a la publicación de los textos gratuitos en lenguas indígenas, distribuidos por el mismo gobierno, se sigue manteniendo el carácter folklórico de estos pueblos, ya que: “aún funciona como núcleo simbólico para expresar formas de convivencia, visiones del mundo, que implican una continuidad de las relaciones sociales” (p. 341). Por tal motivo la identidad nacional en nuestro país, hoy en día, conserva las características de antaño: el culto a los héroes de la saga histórica, a las tradiciones y costumbres, a los símbolos patrios que nos dan libertad, y, por añadidura, la admiración hacia los machos que beben tequila y defienden lo suyo pistola en mano. Asimismo, se da una vuelta de tuerca en el Sistema, ya que debido al rezago en el que todavía se encuentran las comunidades indígenas, se han producido levantamientos armados como el iniciado en 1994 en Chiapas, encabezado por el subcomandante Marcos. La discusión en torno a la marginación de la que son objeto no ha concluido, pues las reformas a la Nueva Ley Indígena han provocado reacciones encotradas entre los legisladores de los Estados, siendo rechazada por entidades como Chiapas y Guerrero. Así pues, continúa la exclusión de los indígenas de los programas del Estado. V. Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990; respecto a la imagen del mexicano-macho y patriótico, cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1515-1517.

¹⁰ V. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1422.

participaban de la intención por crear la mexicanidad. Los temas abordados por las novelas de este período se centraron en la narración de la fase militar, provocando que el arte se subordinara al mensaje y que, en ocasiones, se prescindiera de él.¹¹ Ambos, muralismo y literatura, dotaron al Estado de una cultura propia que pretendía haber nacido y afirmado en la Revolución Mexicana.

Esta tendencia en la pintura y en las letras, se continuó en las cuatro décadas posteriores. Empero, se debe reconocer que, en el ámbito literario, la novela de la Revolución propició renovaciones dentro del género, siendo entre las características más sobresalientes: innovación del diálogo; uso de técnicas periodísticas; y, renovación del habla nacional.¹² Si bien la novela de la Revolución acaparó la escena literaria durante un largo período, eso no significa que impidiera el surgimiento de otros movimientos literarios de trascendencia. Así, los Contemporáneos y los Estridentistas buscaron la renovación del lenguaje y de las estructuras por medio de la incursión de nuevas técnicas, generalmente influenciadas por las vanguardias y, por supuesto, la lectura de autores extranjeros.¹³

¹¹ Sobre esta subordinación del arte al mensaje en la novela de la Revolución, véase J.S. Brushwood, *México en su Novela*, trad. Francisco González Aranburo, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (Breviarios, 230), p. 26.

¹² Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1447.

¹³ Estos dos movimientos literarios en México son mencionados no con el objetivo de hacer un análisis exhaustivo sobre los mismos, sino simplemente para sentar los antecedentes de la ruptura con la pretendida identidad nacional que, ya durante la década de 1950, comenzó a producirse con mayor fuerza. El caso del estridentismo, por ejemplo, sienta las primeras fisuras al oponerse a los héroes nacionales y a los patriarcas de la literatura nacional, enfatizando el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada. Los Contemporáneos, por su parte, adoptan una actitud apolítica, esteticista y europeizante que suscitó diversas críticas por su afán de universalizarse. Ambos grupos, por lo tanto, continúan la línea de los modernistas que, tiempo atrás, buscaran igualmente la renovación del lenguaje a través de la experimentación. Cfr. Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 10-17.

Aun cuando los dos grupos surgieron casi a la par de la novela de la Revolución, el sistema privilegió e impulsó a la segunda, volviéndose institucional por constituirse en “vehículo de todo tipo de quejas o denuncias políticas, de toda pretensión de reconocimiento literario.”¹⁴ La novelística mexicana no hace, por tanto, sino consolidar el rostro de un México que se había venido trazando desde la época de la independencia, e incluso desde la Colonia: el nuevo México “mestizo”.¹⁵ Poco a poco la novela de la Revolución se va desgastando, debido a que cae en un costumbrismo anecdótico que resta vigor e interés al argumento. La transición hacia una literatura más universal, más en contacto con Europa, se lleva a cabo gracias a la labor de escritores que no desisten de su afán por “sacudirse” de encima el pasado revolucionario para dar entrada a un compromiso con el arte y con la sociedad en general.¹⁶

En la década de 1940 se da una renovación estructural en la novela y los temas que interesan a los autores se distancian cada vez más de la Revolución; a tal grado que en 1941 José Revueltas, con la publicación de

¹⁴ V. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 1455-1456.

¹⁵ David Brading en su libro *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (trad. Soledad Loeza Grave, Era, México, 1973), comenta que el nacionalismo mexicano heredó del patriotismo criollo su vocabulario ideológico, el cual se basa principalmente en un abierto rechazo hacia la Conquista y la identificación con el pasado indígena, siempre y cuando éste se encontrara asimilado a la cultura dominante, pues las glorias pasadas de los aztecas no atrajeron a los mestizos. Así, las novelas que se publicaron, ya en la década de 1930, cuyo tema central fue la denuncia social, lejos de lograr la reivindicación de los pueblos indígenas ocasionaron un alejamiento mayor, propiciando que la figura del indio fuera considerada una abstracción y por ende se volviera invisible (Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1457). Esta clase de novela no logró ser de protesta, sino que se convirtió en un análisis cultural, ya que: “el nuevo modo de considerarlo lo ha distinguido claramente del indio idealizado del siglo pasado. Pero ha tendido a generalizarlo y a reconocer su dignidad sin buscar una causa profunda de esa dignidad.” V. J.S. Brushwood, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶ Emir Rodríguez Monegal señala que, a partir de la publicación en México de *Al filo del Agua*, de Agustín Yáñez, se produce, igual que sucediera en otras latitudes de América Latina (en Argentina, con *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, y la obra de Jorge Luis Borges; en Cuba, con la obra de Alejo Carpentier; y en Guatemala, con la obra de Miguel Ángel Asturias), una escisión profunda y definitiva con la tradición lingüística y la visión narrativa que habían sido heredados de Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera. Así pues, en los años de 1940 se da inicio a una forma de novelar distinta, en la que se cobra conciencia de la estructura y de la sensibilidad del lenguaje como materia prima de lo narrativo. Cfr. “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su Literatura*, 15ª ed., Siglo XXI, México, 1996, pp. 155-157, 160.

Los muros de agua, introduce en México como asunto literario la “conciencia de clase”.¹⁷ Estos cambios, tanto a nivel argumental como de trama, propiciarán que la generación posterior, la del 50, se distancie del nacionalismo cultural que, para la época, resulta una fórmula gastada de promoción oficialista: “Este distanciamiento no es violento ni se conduce a través de polémicas: se va dando de manera gradual y diversa, e incluso, en muchos casos, involuntaria: de este nacionalismo lo que molesta es el tono desafiante y burocrático, no necesariamente la tesis.”¹⁸ Con ello, entonces, se disuelve definitivamente la máscara de la Revolución, teniendo que conformarse una cultura nacional con base en la suma de personalidades. Se cree en la Revolución por carecer de otra fuente institucional de coherencia y se busca eliminar de la escena las representaciones de los enfrentamientos de clases, considerados de mal gusto. El muralismo, por su parte, cae en el elogio burocrático de los héroes y emerge el *mexican curious* que confina al indígena entre los temas románticos de la cultura urbana. La búsqueda por lo auténtico es desplazada por la igualdad, y la distinción cede su lugar a la asimilación: “Los cincuenta es la década del pleito perdido. La clase media se aburre del realismo [...] el *american way of life* impera en la práctica. Y el abuso de lo que se había promulgado como “mexicano” [...] da por resultado que lo allí definido como esencial sea observado en muchos sectores como folclórico (ya entonces sinónimo de comercial).”¹⁹

¹⁷ Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 1476, 1477.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1479.

¹⁹ V. *Ibid.*, pp. 1487, 1488.

A esta homogeneización cultural,²⁰ propiciada en gran medida por la consolidación de los medios masivos de comunicación, en especial de la televisión,²¹ se añade el cosmopolitismo de las artes que, como se señaló anteriormente, cobró mayor fuerza durante la década de 1930.²² Asimismo, apareció la subliteratura de éxito a la que se aplican las técnicas de publicidad moderna (como ejemplo, la notoriedad de la novela *Casi el paraíso*, de Luis Spota, publicada en 1956).²³ De manera simultánea, surgieron algunas publicaciones periódicas de gran influencia cultural, tales como: *México en la cultura*, dirigida por Fernando Benítez, que continuará, tras su salida de *Novedades*, con el suplemento *La cultura en México*, en la revista *Siempre!*;

²⁰ Como consecuencia de esta masificación de las preferencias culturales, se pierde la identidad que nunca terminó por determinarse o especificarse. En el lugar que deja vacío se instala una mentalidad que considera “lo mexicano” como una entidad indefinible que debe amalgamarse a las nuevas exigencias: ser contemporáneo a los demás hombres del mundo. Cfr. *ibid.*, p. 1488.

²¹ Hacia finales de los años de 1940, se intensificó en todos los niveles la comercialización de la tecnología que permitiría a los mexicanos entrar directamente al mundo moderno. En el seno del hogar, se depositaron los mayores esfuerzos por tecnificar el contexto doméstico y dotar a las mujeres, como portadoras de los nuevos tiempos, de los utensilios tecnológicos necesarios para la realización de las tareas domésticas. Al iniciarse la década de 1950, se ponderaba el “vivir bien” tomando como base la imagen de la familia estadounidense, a quien no le faltaban dos artículos indispensables en este ambiente idealizado: la máquina de coser y la radio. Al finalizar la década, se incluía en los hogares la necesidad de contar con un aparato de televisión en aras de completar el cuadro de bienestar y confort. Así, iniciando 1960, en la capital del país, casi el cien por ciento de la población contaba con un aparato de radio, mientras que casi un cincuenta por ciento con uno de televisión. Este aumento de la tecnología en el ámbito doméstico ayudó a reforzar la hegemonía cultural que proclamaba, de forma constante por los medios propagandísticos, que la única manera de ser parte del futuro era copiando los modos de vida de los países más desarrollados, en este caso Estados Unidos. Sobre este punto, y las cifras exactas de la encuesta, véase Anahí Ballent, “El arte de saber vivir. *Modernización del habitar doméstico y cambio urbano, 1940-1970*”, en Néstor García Canclini, coord., *Cultura y comunicación en la ciudad de México. Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo*, volumen 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Grijalbo, México, 1998, pp. 93-95.

²² La diferencia entre el cosmopolitismo de 1930 y el de 1950 puede deberse, en parte, al arribo de los refugiados españoles en 1939. La incursión de los intelectuales en la vida cultural y editorial del país favoreció que las nuevas corrientes del pensamiento universal llegaran con mayor rapidez y se adoptaran en México. Sus aportaciones se hicieron sentir tanto en el ambiente académico (a través de la producción de obras propias por parte de los refugiados y de la traducción de pensadores europeos), como en el literario, pues fundaron casas editoriales y revistas de cultura especializadas que difundían la literatura joven. Si bien la influencia de los pensadores españoles no fue definitiva, sí considero que facilitó la entrada de autores poco conocidos en México hasta ese momento. Cfr. Valentina Torres Septién, “La lectura, 1940-1960”, en *Historia de la lectura en México. Seminario de Historia de la Educación en México*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 2000, pp. 295-300.

²³ J.S. Brushwood señala que la importancia de la novela de Spota radica, precisamente, en haber llegado a un número muy grande de lectores, pero la carencia de personajes bien contruidos y el manejo de una temática que no logra solidez, la desdibuja de la historia literaria, pues será superada, en mucho, por *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes algunos años más tarde. Cfr. *op. cit.*, p. 65.

Cuadernos Americanos, dirigido por Jesús Silva Herzog desde 1942; *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes, en 1955; y, *Universidad de México*, que desde 1944 favoreció la actividad literaria y académica.²⁴

La experimentación, el combate del insularismo, la polémica en torno al nacionalismo y al realismo socialista, serán algunas de las preocupaciones de los autores de la mitad del siglo XX que se obsesionarán por conocer lo que sucede en las grandes metrópolis mundiales: Nueva York, París y Londres, principalmente. Su devoción por la ruptura los conducirá nuevamente a las vanguardias, pero no ya a las que inauguraron el siglo, sino a las renovadas formas que conciben el arte cinético y conceptual, y que ponen en evidencia la moda del pop.²⁵ Así pues, el período de mayor efervescencia por entrar en la modernidad social, cultural y sexual, estuvo comprendido entre los años 1959 y 1968, aproximadamente. En él, se cree firmemente en la ruptura, pues los artistas ven en ella su incorporación a lo más audaz del siglo:

Si la meta es la modernidad, el tono es el afán de brillantez. Es la eclosión de suplementos y revistas, *happenings*, conferencias-show, entrevistas de intelectuales en televisión, publicidad ilimitada a las vanguardias extranjeras y nacionales, incluso fiestas con ánimo legendario [...] Lo “contemporáneo” contrarresta, elude, diluye esa fatigosa carga de las limitaciones y prejuicios de

²⁴ Cf. Valentina Torres Septién, art. cit., p. 301.

²⁵ Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1491. Mientras que en México, y en América Latina, la novela se apoya en la visión lúcida del carácter ficticio de toda narración, sustentándose en construcciones verbales muy bien logradas (Cfr. Emir Rodríguez Monegal, art. cit., p. 161); en Europa, particularmente en Francia, se dejó de creer en la novela debido a la exacerbación del intelecto que disminuye las potencialidades instintivas del escritor. Por tal motivo, los artistas, en general, sintieron fascinación por el mundo exterior, desdeñando la interioridad, debido a que se busca reducir la realidad psicológica a una “serie de comportamientos donde las palabras o gritos sean tan importantes como las actitudes y los gestos fisonómicos” (p. 221); de tal suerte que se niega al personaje, basando la construcción del texto en las combinaciones geométricas monocromas que exigen del lector una participación más activa: el lector como autor del texto. Cfr. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. 3, Guadarrama, Madrid, 1971, pp. 227, 234.

un “país en vías de desarrollo”. Muchos son apasionadamente colonialistas porque no piensan al colonialismo como una derrota sino como un avance.²⁶

La década de 1960 desprezará todo sabor a provincianismo, el cual será visto de forma peyorativa, y ya no como el oasis donde el hombre de la ciudad recupera los valores que le fueron arrebatados por la urbe.²⁷ La cultura, igualmente, será vista como exclusiva de la capital y la vida urbana se preferirá a la vida de campo. En estos años, la cultura es una de las herramientas para alcanzar la modernidad, complementándose con el mito de la vitalidad y la eterna juventud: “Nuestra época ha exaltado a la juventud y sus valores con tal frenesí que ha hecho de ese culto, ya que no una religión, una superstición; sin embargo, nunca se había envejecido tanto y tan pronto como ahora.”²⁸ Los *mass-media* extienden su influencia y el consumismo atrapa a las familias que se encuentran ávidas por ser parte de un mundo moderno. El desarrollismo, esta vez cultural, da cabida al cine experimental, a los *happenings* teatrales y a las polémicas sobre el realismo o la responsabilidad del escritor. La literatura comercial hace uso de las técnicas de la mercadotecnia y comienzan a hacerse homenajes a la generación de los Contemporáneos, misma que entra al juego de las generaciones con el fin de

²⁶ V. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1491.

²⁷ Junto con este desprecio hacia lo provinciano se da una exaltación por lo popular que, en la ciudad, encuentra eco al eliminarse la carga opresiva de los conceptos *gleba* o *plebe* a favor de las comunidades sin futuro. Éstas, sin embargo, no son aún sinónimo de destrucción urbana, por lo cual en novelas como *La región más transparente* la ciudad se muestra igualitaria hacia todos sus habitantes. Por el contrario, en los escritores nacidos a partir de 1960, particularmente en el caso de Guillermo Fadanelli, lo popular ha perdido su resplandor y sólo conserva un leve destello del bienestar, algún día ofrecido, en medio de una sociedad decadente. Sobre el auge de lo popular en la ciudad véase *id.*, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 24-27.

²⁸ Para Octavio Paz esta exaltación de la juventud obedece, básicamente, a la preeminencia del presente sobre el pasado. El eterno *ahora* lima los lazos que nos unen al pasado, “la gente vive inmersa en un ahora que parpadea sin cesar y que nos da la sensación de un movimiento continuo y desaparece”; por tal motivo, el pasado, y la tradición, se pierden en el futuro que, al carecer de un respaldo, se disipa en el instante que pondera el presente. La juventud, pues, será la manifestación de esta predilección por el ahora. Cfr. “Los hijos del Limo” y “La otra voz. Poesía y fin de siglo”, en *Obras Completas. Edición del autor*,

que el *Establishment* literario entre en armonía y entendimiento. Los escritores de los años de 1960 toman como escenario a la ciudad, símbolo por excelencia del progreso y, también, de la uniformidad. *La región más transparente*, publicada en 1958, abre las puertas a la ciudad dividida, atrapada en la esquizofrenia.²⁹ Sin embargo, esta novela rinde aún culto a la Historia, por lo que se distancia, en este punto, de lo presentado en otras novelas durante el mismo período donde se aboga por la supremacía de la Cultura: “A la literatura se le aprecia como vía de salvación y al lenguaje [...], se le considera instrumento precioso y venerado, a veces incluso no en acción sino en reposo perfecto y escultural. El complemento y la síntesis de estas alternativas: la cultura.”³⁰

La búsqueda de universalidad, por lo tanto, lleva a los escritores a desligarse de una tradición que significaba, para la gran mayoría, subdesarrollo. Y es que, como comenta Roger Bartra, el nacionalismo inventó un mexicano que es metáfora del subdesarrollo permanente e imagen del progreso frustrado: “el individuo es un ser incabado, cuya metamorfosis sólo puede ocurrir en el seno del Estado revolucionario”.³¹ Así pues, los autores de la década de 1960 suelen recurrir al tono tradicional o insistir en la experimentación; o bien, se puede creer en la salvación por el lenguaje. Las novelas publicadas durante estos años, según apunta Monsiváis, suelen insertarse en las tendencias que le son contemporáneas, las cuales conciben a la novela como marginalidad al quebrantar la moral burguesa y asediar a las

tomo I, *La casa de la presencia. Poesía e Historia*, 2ª. Ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 336 y 560, respectivamente.

²⁹ Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 1493-1496.

³⁰ *Ibid.*, p. 1497.

³¹ V. Carlos Marín, “La cultura nacional entre la modernidad y la posmodernidad. Entrevista a Roger Bartra”, *Topodrilo*, México, 1988, núm. 2, p. 19.

conciencias. De igual forma, la novela será considerada un instrumento para analizar la desintegración de la personalidad en un mundo que exige su integración.³² Las novelas de este período pueden agruparse, afirma J.S. Brushwood, en cinco tendencias temáticas importantes:

En primer lugar, tenemos el estudio en pantalla panorámica de la realidad mexicana [...]. Esta tendencia [se vuelve] menos frecuente a medida que nos acercamos a las fechas recientes. En segundo lugar, la novela de pantalla más pequeña, más íntima, ha estado siempre presente como factor equilibrador [misma que] ha puesto más interés en los problemas de la relación humana que en los de la realidad mexicana [...] La tercer tendencia general importante: la novelización de un concepto [que] está muy estrechamente relacionada con una cuarta tendencia: la contemplación de la creatividad en la novela misma [...]. La quinta tendencia es el realismo de un “dilo-como-es” [la cual] probablemente es parte de la misma búsqueda de realidad.³³

La llamada “literatura del boom” y la “literatura de la onda” constituyen las dos grandes vertientes de la época que, en cierto sentido, se contraponen; puesto que, por un lado, los escritores del boom ven en la literatura un compromiso y una utopía, centrándose en establecer una identificación entre la novela y el modo de vida en Latinoamérica. Asimismo, estos autores, que gozaron del fenómeno comercial y publicitario, se convirtieron en la conciencia latinoamericana, debido a que sus obras fueron consideradas modelos de conducta al encontrar los lectores en ellas una complementariedad entre literatura y realidad. Por otro lado, los escritores de

³² Cfr. *op. cit.*, p. 1498. En el año de 1958 compiten por el Premio Xavier Villaurrutia tres novelas: *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *El libro vacío*, de Josefina Vicens; y, *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo. La ganadora es *El libro vacío* cuyo prólogo escribe Octavio Paz y la cual centra su atención sobre el problema de la escritura y sobre el individuo, particularmente en la manera en la que el hombre está sujeto a las tiranías que a sí mismo se ha impuesto. El protagonista, que no puede realizarse a sí mismo, es un claro ejemplo de la inclinación de la novelística mexicana durante este periodo que, como se comenta en el cuerpo del trabajo, analiza la desintegración de la personalidad en un mundo que reclama su integración.

³³ V. *op. cit.*, pp. 110-111.

la onda, bautizados bajo ese rubro en 1969 por Margo Glantz,³⁴ retoman las vivencias juveniles, enmarcando sus historias en la influencia de los *mass-media*, el rock y la idea de la revolución sexual, por lo que en un principio se le denominó juvenalismo, pasando esta literatura prácticamente inadvertida para los sectores oficiales de la alta cultura por negarse a abordar temas más “universales”. La división que la propia Glantz lleva a cabo, dividiendo la literatura mexicana en dos categorías irreconciliables, la onda y la “escritura”, propició que se viera a la segunda como la literatura culta, artística, que debía ser alentada y, consecuentemente, premiada; mientras que la primera, perecedera, fugaz e inconsciente de lo que hacía al ser escrita por jóvenes influidos por las drogas, el sexo y el *rock and roll*, fue relegada del *Establishment* cultural y sabotada.³⁵ Sin embargo, con el paso del tiempo termina finalmente asimilándose al canon mexicano, pues como comenta J.S. Brushwood:

Las novelas de la juventud, por su autorrevelación y su visión escéptica de la sociedad, nos hacen pensar en una búsqueda de la auténtica condición humana. Esta búsqueda probablemente es el desarrollo, en una determinada dirección, de la angustia existencialista. Otro es el de la definición de la realidad a través de algún medio filosófico que dependa de la invención novelística.³⁶

Asimismo, los personajes de los escritores de la onda, contrarios a los del boom, evitan o ignoran la Cultura Universal y aceptan el bienestar de la sociedad de consumo.³⁷ Desinteresados por el pasado glorioso de los pueblos

³⁴ Abordando un proyecto de Xavier del Campo, Glantz publica en 1969 la antología *Literatura joven de México*, que ante su éxito es reeditado con varios autores más, nombrándola *Onda y escrituras en México*.

³⁵ Cfr. José Agustín, “Jipitecas”, en su libro *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Grijalbo/Mondadori, 2001 (Mitos bolsillo), pp. 95-96.

³⁶ “La novela del ser y el tiempo”, en su libro *México en su novela*, trad. Francisco González Aramburo, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (Breviarios, 230), p. 99.

³⁷ Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 1498-1500.

indígenas, ven en la cultura norteamericana el ideal a alcanzar. En medio de las experiencias psicodélicas, y de la marihuana como vínculo social y espiritual, los autores de la onda creen que la liberación se encuentra en el habla, pues: “para fundar una civilización se requiere un idioma sectorial, las palabras de la tribu. El habla quiere declarar orgullosamente las diferencias con la generación anterior porque –como apunta Paloma Villegas- disminuye o vuelve psicológicamente utilitarios los Bienes Máximos del consumo.”³⁸

Pese a la división hecha por Glantz, la literatura de la Onda no estuvo contra el canon vigente, sino que buscó la renovación temática que privilegió la juventud y su mundo, que estaba influenciado, entre otras cosas, por el consumismo de Estados Unidos.

La promoción de la “Alta Cultura” y del “juvenalismo” no impidió que ambas maneras de hacer literatura terminaran desgastándose y, mientras los del boom se disolvían paulatinamente en el *Establishment*, los de la onda se consumían en la autodestrucción propia de la marginalidad. De tal suerte que, casi para finalizar la década de 1960, y debido en gran medida por los movimientos sociales, proliferaron las crónicas de los hechos protagonizados por la juventud. Algunas de estas crónicas lograron solidez narrativa y percepción crítica de los sucesos (*La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, por ejemplo); sin embargo, la gran mayoría se diluyó en el fondo melodramático que les imprimió un tono amarillista.³⁹ Lo importante

³⁸ *Ibid.*, p. 1501.

³⁹ *Ibid.*, p. 1503. Monsiváis tilda de fondo amarillista al aspecto melodramático de las novelas escritas entorno a la matanza de 1968. Est apelativo puede deberse al hecho de que, como comenta Luis Villoro, las novelas que abordaron el movimiento, y la matanza que le sucedió, cobraron tintes de disidencia en tanto que los medios de comunicación (los periódicos especialmente), silenciaron las causas del movimiento inventando excusas de acuerdo con lo que el Estado les señalaba. De esta manera, continúa Villoro, la narrativa mexicana, sobre todo durante esta época, suplió las carencias de la prensa al utilizar simultáneamente recursos del periodismo y la literatura, y convirtiéndose en una literatura de denuncia social. Cfr. “La Frontera de los ilegales”, en Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet *et al.*, *Primer*

de esta nueva narrativa, que demandó atención sobre el protagonismo de la juventud en sucesos relevantes, se centra en el hecho que, como señala Adolfo Prieto, se suscitó en el arte una progresiva violencia, misma que desembocó en la proliferación de revistas literarias clandestinas, en exposiciones que se marginan deliberadamente de las salas comerciales y de los museos oficiales, y en música y cine que se ofrecen fuera de los circuitos dominados por los círculos oficiales. Ciertamente estos movimientos no han sido exclusivos del siglo XX, pero la diferencia entre esta generación y las anteriores radica en que, mientras las segundas actuaron siempre como grupos minoritarios, los jóvenes de la década de 1960 “tienen conciencia de su número, de su asombroso progreso en los índices demográficos, y saben que la sociedad entera los observa con creciente, con preocupado interés.”⁴⁰

En México, sostiene Monsiváis, se produce una escisión determinante que marcó un hito entre la cultura anterior y posterior a Tlatelolco. En poesía, continúa, se produce un cambio primordial al transitar de una poesía de culto, totémica, a una de compromiso social. Se duda, por tanto, de la religión de la poesía y se propone: “que en la poesía aparezca la vida cotidiana, que se gane en cercanía lo que se pierda en elegancia clásica, que irrumpa (molesto y

Congreso Internacional. Medio Siglo de Literatura Latinoamericana, 1945-1995, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997 (Cultura Universitaria, Ensayo, 67), pp. 75-77.

⁴⁰ V. “Conflictos de generaciones”, en César Fernández Moreno, *op. cit.*, pp. 420-421. Cabe señalar en este punto que el auge de la juventud no sólo se concretó en los movimientos sociales y artísticos, sino que, incluso, fue creciendo la importancia del joven dentro de la familia. Desde finales de la década de 1950 su papel fue admitido como fundamental en la conformación del núcleo doméstico, de tal suerte que se comenzó a hacer hincapié en la importancia de reservar una habitación exclusiva al infante que, posteriormente al convertirse en adolescente, exigiría privacidad, es decir, su propio espacio: “el tema que sí es nuevo y que comienza a construirse en este momento, es el del adolescente: “la recámara juvenil” (en versión femenina o masculina) era un nuevo tema de decoración y equipamiento, que comenzaba a plantearse a fines de los años 50, cuando también las revistas femeninas comenzaban a preocuparles el tema de los “rebeldes sin causa” [...] emergía un mercado específicamente dirigido a los adolescentes (indumentaria, alimentación, esparcimiento, etc.) y comenzaba a definirse el estrato juvenil con características culturales particulares (en la música por ejemplo)”. Al convertir al joven en actor y no en espectador, se propició una toma de conciencia entre la juventud que protagonizaría, al finalizar la década siguiente, las transformaciones culturales y políticas del país. Cfr. Anahí Ballent, art. cit., p. 99.

divertido y vulgar y efímero) lo cotidiano [...] la influencia de la poesía del rock (John Lennon, Bob Dylan) es definitiva.”⁴¹

En este contexto cultural, los programas políticos, educativos y económicos, centrados en el metarrelato del progreso, se ven desgastados. La fe en la ciencia y en la tecnología se va perdiendo y surge, claramente, el atraso que tan afanosamente se pretendiera soslayar.

1.2. El desgaste de la utopía del progreso.

El metarrelato del progreso encuentra en México terreno fértil en tanto que, animado por la Modernidad de Europa, el gobierno de Porfirio Díaz vuelca sus esfuerzos en el desarrollo tecnológico del país, en aras de alcanzar el desarrollo industrial de los países europeos. Motivado por la idea de que sólo por medio del desarrollo continuo y sustentable se lograba el bienestar nacional, Porfirio Díaz impulsó los proyectos encaminados a industrializar al país. De esta manera, durante su gobierno la inversión del capital extranjero, agrupado en distintas áreas de la industria, fue la base de la economía y de la política del país: “la fe en un progreso constituido de modo tangible con ferrocarriles y fábricas y empréstitos y reconocimiento de los demás estados.”⁴² Obviamente, para que el progreso fuera un hecho real y tangible, era necesario el establecimiento de un orden tanto en la política como en el terreno social, pues sólo a través de aquél se garantizaba la estabilidad que

⁴¹ V. *op. cit.*, p. 1506. Durante la década de 1960 se produjo el auge de la música pop, encabezada por el *rock and roll* que tuvo en *Los Beatles* a sus máximos representantes, el movimiento juvenil propició una inusitada venta de discos que influenció a la generación del mundo occidental. Hacia el final de la década *Los Beatles* habían vendido más de cuatro millones de discos de su álbum *Abbey Road*, en tan sólo dos meses. Los *Stones* los seguían de cerca y, junto con ellos, Elvis Presley, Eric Clapton, *The Bee Gees*, entre otros. Sobre este fenómeno y los grandes acontecimientos de la década, véase Nick Yapp. *The Hulton Getty Picture Collection 1960s. Decades of the 20th Century*, trad. al español Carmen Gómez Aragón, Könemann, Milan, 2000.

⁴² Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1382.

tanto preocupaba a los inversionistas. El orden estuvo, por lo tanto, ligado al progreso y a la seguridad del país, sin importar que se lograra la paz por medio del autoritarismo que, finalmente, terminó expulsando al presidente, mas no así sus ideas con respecto al desarrollo.⁴³

Ahora bien, el orden político y social tenía que poseer bases ideológicas firmes, siendo el positivismo el fundamento que adoptaron los intelectuales y políticos del porfiriato. Alejado de los estados teológico y metafísico,⁴⁴ el estado científico, en este caso inseparable de un orden filosófico,⁴⁵ brindó justificación a la burguesía:

El mantenimiento del Progreso, el trazo exacto que redimirá al país del atraso, exigen del Estado la protección de la clase más apta, la burguesía, cuyos representantes [...] encarnan una versión de la cultura sustentada en el principio de selección natural, la élite como guiadora de pueblos y la oposición congénita entre el espíritu (la civilización) y la barbarie.⁴⁶

Por supuesto, la Razón es el camino por medio del cual se logra el Estado científico, pues no se puede olvidar que, para Descartes, sólo ella nos dicta que todas nuestras ideas o nociones deben tener algún fundamento de verdad, siendo indispensable esta última para legitimar los conocimientos que se obtengan a través del método científico.⁴⁷ Así, la clase dirigente durante el porfiriato adoptó el discurso de la Modernidad, incorporándolo en todos los

⁴³ Una vez terminada la Revolución, el heroísmo será el instrumento por medio del cual se legitime el poder en turno al que se le añadirá la moral que seguirá cultivando activamente el progreso. Así pues, los nuevos dirigentes de la nación seguirán creyendo firmemente que la única vía para abandonar el atraso son el orden y las leyes técnicas y científicas, empleadas correctamente. Cfr. *ibid.*, p. 1415.

⁴⁴ Sobre las tres condiciones teóricas, véase Augusto Comte, "The First System. Cours de Philosophie Positive (1830-1842)", en *Auguste Comte and Positivism. The Essential Writings*, s.t., San Francisco, Harper Torchbooks, 1975, pp. 81-150.

⁴⁵ Los intelectuales del régimen porfiriato, particularmente Gabino Barreda, al ponderar el Estado científico sobre las otras dos formas de Estado ofreció "un plan de rehabilitación educativa que es también una reestructuración de la ideología nacional conforme a los intereses de una clase." Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1386.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 1385-1386. Este aspecto sobre la selección natural y la élite guiadora de pueblos, puede verse claramente en la novela *Nadie me verá llorar*, *infra* p. 92.

niveles, de tal suerte que centró sus esfuerzos en la eliminación de las diferencias y la libertad individual con el fin de favorecer el establecimiento de una paz social y de una identidad nacional.

El triunfo de la Revolución no cambió en mucho el afán por lograr el desarrollo en todos los sentidos. Samuel P. Huntington sostiene que: “el sistema producido por la revolución dio a México estabilidad política, identificación popular con el gobierno, reforma social y desarrollo económico sin paralelo en la historia anterior del país, y únicos en América Latina.”⁴⁸ Y es que, aun cuando los líderes revolucionarios y posrevolucionarios deseaban desligarse de Díaz, lo cierto es que consideraron el progreso como un hecho real que tenían que consolidar y profundizar a través de la renovación de las prácticas políticas, mismas que crearían un gobierno democrático similar al que regía en los países desarrollados.⁴⁹

El proceso de modernización llegó, pues, anticipadamente a México con respecto a los demás países de América Latina, con excepción de Argentina, y aun cuando muy pronto la estabilidad y el consecuente desarrollo económico se logró gracias a una nueva especie de autoritarismo partidario, el país gozó de una estabilidad económica que se acrecentó con la expansión de nuevas empresas durante las décadas de 1930 y 1940.⁵⁰ De allí que la centralización del poder no constituyó obstáculo alguno para cumplir, tal vez no totalmente, los proyectos de desarrollo social, ya que: “en el periodo posrevolucionario [...] la presidencia se convierte en la institución más

⁴⁷ También sobre el metarrelato de la Razón, véase *infra* p. 38.

⁴⁸ Cit. por Miriam Calvillo y Alejandro Favela, “Aportes para la comprensión de las modernizaciones mexicanas”, en Pedro Castro Martínez, coord., *La modernidad inconclusa: visiones desde el presente mexicano*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1996, p. 43.

⁴⁹ Cfr. art. cit., pp. 40, 41.

⁵⁰ Cfr. Dale Story, cit. en *ibid.*, p. 37.

activa, [erigiéndose] en una suerte de super-poder reconocido por la Constitución.”⁵¹

Al iniciarse la década de 1950 apareció y se difundió con fuerza la teoría sociológica de la modernización, vinculada con la teoría económica desarrollista. En México, como en el resto de América Latina, se impulsó tanto la modernización social como la cultural con el fin de lograr la industrialización y la urbanización.⁵² Sin embargo, dichos programas tampoco fueron incluyentes y, conforme pasaron los años, se acentuaron las grandes diferencias que marginaron a amplios sectores, e incluso zonas, del país. De esta manera se evidenció la existencia de dos Méxicos: “uno moderno, dominante, excluyente, y otro arcaico y marginado.”⁵³ De allí que, durante la década de 1960, y posteriormente la de 1970, el sueño de la modernización se difuminó, favoreciendo a las clases medias y altas.⁵⁴

⁵¹ Ricardo Espinoza Toledo, “Elementos de la función presidencial en el México actual”; en *ibid.*, p. 80.

⁵² Cfr. Gustavo Ernesto Emmerich, “La modernidad y sus paradojas”, en *ibid.*, p. 17. Para Emmerich, las modernizaciones social y cultural fueron entendidas como cambio de valores y actitudes de la población, situación que puede verse reflejada claramente en el contexto arquitectónico, sobre todo en lo que se refiere al impulso de los multifamiliares, iniciados en México a finales de la década de 1940 y continuados a lo largo de los siguientes treinta años: “los multifamiliares [se transformaron] en símbolos (y así han sido reconocidos socialmente) de las propuestas urbanas del Estado desarrollista” (p.67) Al ponderarse la industrialización se incrementó la población en las grandes ciudades, pero si se quería dejar atrás el atraso era necesario que las antiguas viviendas (caracterizadas por las aglomeradas vecindades de no más de dos pisos de altura) fueran desplazadas por las modernas construcciones que, siguiendo los patrones del mundo moderno, debían agrupar un número superior de familias en medio de ambientes urbanos acordes al nuevo rostro de la metrópoli. La transformación de la ciudad, por lo tanto, exigía “pensar en grande” y, para ello, se impulsaron proyectos de construcción que vieron en los multifamiliares la respuesta. En ellos, además, se introdujeron elementos de confort que eliminaban de una vez y para siempre prácticas pueblerinas que tanta mortandad infantil había propiciado. Las familias, acostumbradas a vivir en medio de condiciones de higiene poco adecuadas, disfrutaron los beneficios que otorgaban la luz eléctrica, el agua fría y caliente, el gas para las cocinas, los incineradores de basura y, si esto fuera poco, el teléfono y el radio. Sobre estos aspectos véase Anahí Ballent, art. cit., pp. 66-89.

Ahora bien, estos multifamiliares, contrario a lo que se planea al principio de su construcción, se han convertido en lugar ideal para cientos de delincuentes quienes, aprovechando el abandono y descuido de los habitantes, convierten los angostos pasillos y corredores que comunican a las unidades habitacionales en lugares inseguros, en donde los propios vecinos son víctimas de asaltos e incluso violaciones. Así, Guillermo Fadanelli recrea estos ambientes en varias de sus novelas, específicamente en *La otra cara de Rock Hudson* y *¿Te veré en el desayuno?*, pues son el escenario natural de los marginados.

⁵³ Julieta Campos, cit. por Miriam Calvillo y Alejandro Favela, en art. cit., p. 49.

⁵⁴ Cfr. Gustavo Ernesto Emmerich, art. cit., p. 18.

El desencanto por el metarrelato del progreso se sumó a la pérdida de la pretendida identidad nacional (anteriormente señalada), propiciando que un síntoma de malestar general fuera percibido por varios sectores. Así, en un artículo sobre arquitectura contemporánea en Jalisco, publicado en 1967, se hace referencia a un inminente caos que afecta a las construcciones de dicha época:

En esta época de crisis de valores, que nos hace vivir sobre una tierra de nadie donde la jerarquía de valores tradicional se pone en duda, y a la vez no se encuentra una revaloración aceptable, el hombre parece volverse amorfo, y por lo tanto sus obras también. La arquitectura, que es una auténtica expresión humana, tiende a reflejar esta proximidad al caos, y los espacios mismos parecen olvidar sus funciones y volverse promiscuos.⁵⁵

Si bien en cada época se ha percibido la ruptura con la anterior de forma negativa, lo que llama la atención es el hecho que, ese mismo año, Octavio Paz hacía referencia al mismo malestar cultural que se había vuelto extensivo al arte, de tal forma que, para el poeta, la repetición de las gestas y los gestos de las vanguardias de 1917 no significaban sino el fin de la idea de arte moderno, pues afirma que los jóvenes artistas de la época sufren el síntoma de la desaparición de la idea de la modernidad, misma que anuncia el fin del objeto de arte y al de la concepción del arte como mera producción de objetos. La resurrección de la fiesta, concebida como la supresión de la oposición entre el signo y el objeto significado, indica el desenlace del arte contemporáneo; el polo opuesto, el único que podría rescatar la noción de

⁵⁵ Jorge Ramírez M. Sotomayor, "Comentarios sobre la arquitectura contemporánea en Jalisco", *Artes de México. Guadalajara*, México, 1967, núm. 94-95, pp. 154-157.

obra, es el arte de la contemplación, pues mientras la primera representa la vacuidad, el segundo es el puente entre el espectador y su presencia. Paz, por lo tanto, considera que la única manera de devolver el valor a la obra es a través de la búsqueda de la presencia, de su recuperación, no como si nada hubiera pasado, sino como si hubiese pasado “ese todo que es idéntico a la nada”.⁵⁶

En esta década de transformaciones, de crisis y desilusiones, nacieron los tres autores que me ocupan. Una parte de su generación habla de sí misma de forma desencantada. A continuación, esbozo brevemente algunas de estas posturas.

1.3. La generación de la crisis.

Unas cuantas voces, ciertamente, no pueden hablar por la mayoría, sin embargo considero importante resaltar aquellas que pueden explicar, en parte, la tendencia de una de las líneas de la narrativa escrita por los autores nacidos a partir de 1960. Sin afán de llevar a cabo un análisis sociocrítico, los

⁵⁶ “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, en *op. cit.*, tomo VI, *Los privilegios de la vista II. Arte moderno universal*, pp. 53-55. Cabe hacer mención que ese mismo año, como ya se señaló en el capítulo anterior, Roland Barthes proclamó la muerte del autor y Derrida proponía el dispositivo de la desconstrucción. La confluencia de estas ideas, en distintos puntos geográficos y desde distintas áreas, supondría una interrelación originada por un cambio cultural significativo a nivel mundial, por lo que no se puede afirmar que en México pasaron desapercibidos. Es verdad que esto no indica que nuestro país entró en el discurso de lo que posteriormente fue llamado Postmodernidad o que formó parte en la discusión entorno al mismo, pero sí evidencia que no se mantuvo al margen de los acontecimientos culturales, sociales, artísticos y políticos de la década de 1960 y que, incluso, de manera indirecta llegó a contagiarse del malestar de Occidente. Algunos artículos de la época, que abordan el fenómeno en México de manera efímera, y en ocasiones con tintes moralistas, son: Nicolás de Oresme, “El pensamiento condicionado”, *Ábside. Revista de cultura mejicana*, México, 4 (1964), pp. 375-391, sobre todo en lo referente a la desilusión del Progreso; Salvador Echavarría, “Escándalo y significado de la pintura contemporánea”, *Ábside....*, 2 (1965), pp. 139-167; Emma Godoy, “Pintura moderna”, *Ábside....*, 3 (1966), pp. 283-290; Mauricio Gómez Mayorga, “Notas polémicas”, *Artes de México. Arquitectura moderna en México*, México, 1961, núm. 36, pp. 1-13; Alfonso de Neuvillate, “Pintura actual: México 1966”, *Artes....*, 1966, número especial, pp. 9-20. Estos son sólo unos cuantos ejemplos de lo aparecido en la prensa durante la década de 1960, por lo que no pretendo realizar un trabajo exhaustivo de recuperación de material hemerográfico, sino simplemente acotar algunas cuantas publicaciones que, creo, sirven para ilustrar someramente el panorama de la cultura y el arte en México durante esta época.

ejemplos que aquí menciono ayudan a marcar la separación entre esta generación y su antecesora.

Como ya he señalado anteriormente, la narrativa mexicana hacia la mitad del siglo XX sufre un cambio importante en sus pretensiones, en tanto que deja a un lado las estructuras tradicionales y los temas rurales idealizados para dar paso a una innovación en cuanto a las técnicas y al lenguaje con el fin de lograr la universalidad. Tomando como base autores extranjeros, los novelistas de la época adoptaron ciertos procedimientos que, con el paso de los años, sufrieron un desgaste significativo. De allí que, comenta Brushwood, “la narración fragmentada, que encontramos en muchas novelas y que probablemente constituye el cambio más importante en la ficción [s]e ha convertido en un procedimiento comercial.”⁵⁷ Asimismo, se volvió frecuente “el uso de la variación del lenguaje, de la invención del lenguaje inclusive, para crear un ambiente particular o para hacer que el lenguaje lleve el mensaje, no por intermedio de la idea, sino directamente de la invención lingüística a la imaginación del lector.”⁵⁸ Así, las innovaciones se volvieron recurrentes y, ya para la década de 1970, las novelas presentaron las mismas tendencias sin innovación aparente, pero casi siempre tomando como tema central del argumento las cuestiones urbanas, donde la ciudad aparecía una y otra vez, como en la década anterior que a su vez lo hereda de la novela urbana inaugurada por *La región más transparente* en 1958. La ciudad entonces se presenta, hacia 1970, “mitificada [...] omnímoda, triturante. La ciudad es anémica, incapaz de rigor.”⁵⁹

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 112.

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1495.

Los narradores nacidos a partir de la década de 1960 continuaron con tales elementos, sin embargo, se diferenciaron de sus antecesores en tanto que, para la mayoría de ellos, la fe en los metarrelatos de la Modernidad dejó de existir y, nacidos en medio de la crisis, vivieron el derrumbe de los ideales por los cuales la generación precedente se había esforzado.⁶⁰ Sin estar plenamente conscientes de los sucesos que los rodeaban, a causa de su corta edad, los nacidos durante este período fueron atrapados por la comercialización, transformándose, en cierto sentido, en la generación del *impasse* al carecer de figuras a las cuales imitar y tener que enfrentarse a una languidez que terminó extinguiendo los movimientos estudiantiles.⁶¹

De allí que los escritores que surgieron de esta generación de la decadencia, adoptaron dos posiciones: la primera, que tiene como tema central a México; y, la segunda, que elimina por completo la presencia del país. Así, existe una doble vertiente “la de quienes al escribir [a México], lo critican; la de aquellos que, al negarlo en sus escritos, lo cuestionan.”⁶² La segunda tendencia, sostiene Carrera, es la que se extiende cada vez más entre la generación de los nacidos a partir de 1960, misma que es motivada ya no por un afán de universalidad, como sucediera anteriormente, sino por un fenómeno que no se relaciona directamente con lo literario: la globalización. Herederos del desencanto, los narradores de este período se concentraron básicamente en dos grupos: en la llamada generación del *Crack* (Jorge Volpi,

⁶⁰ El desgaste de los metarrelatos de la Modernidad se aborda, a grandes rasgos, en la segunda parte de este capítulo. Por ahora sólo hago mención al mención.

⁶¹ Cfr. Américo Guerra, “Entre los contestatarios y los indolentes”, en Carlos Martínez Rentería, comp., *Generaciones perdidas*, Times Editores/Delegación Benito Juárez, México, 1999, pp. 27-29.

⁶² Mauricio Carrera, “Ausencia y presencia de México en la nueva novela mexicana”, *Tierra Adentro*, México, 2000, núm. 104, p. 29.

Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Vicente F. Herraste) y en el grupo de quienes manifiestan abiertamente su crítica hacia una modernidad nunca alcanzada (Rosa Beltrán, Luis Humberto Crosthwaite, Irving Ramírez, Agustín Cadena, Guillermo Fadanelli).⁶³

Esta separación, sin embargo, no es definitiva, pues sólo sirve para explicar, a grandes rasgos, las vertientes más significativas que ha seguido la narrativa mexicana en los últimos años. Así, Celso Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda proponen una división más específica de acuerdo con la temática y las propuestas literarias que esta generación ha manejado. Toman como base cinco características importantes, dentro de las cuales estarían agrupados los escritores nacidos en los sesenta: 1) relevancia anecdótica, es decir, aquella narrativa que centra su originalidad en lo anecdótico (Jorge Volpi, David Toscana, Vicente F. Herrasti, Ignacio Padilla y Jaime Muñoz Vargas); 2) caracterización, marcada por la capacidad de presentación de caracteres y personalidades (David Olguín, Cristina Rivera Garza y Ana Clavel); 3) metaliteratura, o la escritura vuelta sobre sí misma (Susana Pagano, Iván Ríos Gascón, Pedro Ángel Palou); 4) solidez estilística, en la que no se logra, salvo contadas ocasiones en esta generación, una voz individual o propia (Jorge F. Hernández, Gonzalo Vélez); 5) rareza, en la que se encuentran las escrituras rebeldes, mismas que desprecian toda fórmula o forma colectiva (Mario González Suárez, Ana García Bergua, Ricardo Bernal, Patricia Laurent Kullick, Jordi Soler, Paola Jaufred Gorostiza).⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁴ *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio (escritores nacidos en la década de los sesenta)*, Nueva Imagen, México, 2000, pp. 134-137.

Asimismo, Santajuliana y Chávez Castañeda enlistan algunos autores más que escapan a la división que proponen, por adeudar el libro que los consagre, sin que por ello desconozcan la calidad literaria de su producción narrativa. Dichos escritores son: Guillermo Fadanelli, Álvaro Enrigue, Pablo Soler Frost, Gabriel Mendoza y Mauricio Montiel.⁶⁵

Por otro lado, como toda generación, la nacida a partir de 1960 no escapa a los cacicazgos culturales. Según comenta José Luis Martínez, el líder de la generación anterior fue Octavio Paz, quien heredó de Alfonso Reyes esta suerte de reino.⁶⁶ Al morir el poeta, Carlos Fuentes se hace cargo de señalar los caminos de la literatura mexicana y éste, a su vez, transmitirá la responsabilidad a su sucesor el cual, afirman Santajuliana y Chávez Castañeda, es Jorge Volpi.⁶⁷ Lo que se rescata de este hecho no es conocer de antemano el nombre de uno u otro autor, sino la reacción hacia la hegemonía de un determinado grupo. Así, nuevamente retomando las dos vertientes que antes se mencionaron, entre los escritores nacidos en los sesenta se ha

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 137-138. Cabe señalar que el número de autores mencionados tanto en el agrupamiento que realizan Santajuliana y Chávez Castañeda, como el de Carrera, sobrepasa al número de autoras. Esto se debe, según mencionan los autores, al hecho que las escritoras sólo representan un 25% de los narradores nacidos a partir de 1960. Entre las causas de este fenómeno mencionan, entre otras, las condiciones socioculturales que, en un determinado momento de la vida, dificultan a las mujeres continuar con su actividad literaria. Si bien no se trata de dilucidar las causas de esta desproporción numérica, sí me interesa hacer notar que la narrativa mexicana continúa marcada, en gran medida, por la masculinidad. Así, a pesar que a partir de la década de los cincuenta, “las mujeres mexicanas empiezan a escribir con mayor consistencia, lo que permite hablar ya de una novelística plenamente visible”, la influencia de las escritoras no se equipara con la de sus colegas varones que siguen dominando el campo literario. V. Aralia López González, cit. por Ana Rosa Domenella, “Introducción”, en *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, Universidad Autónoma Metropolitana/Casa Juan Pablos Centro Cultural, México, 2001, p. 22.

⁶⁶ Cfr. “Los caciques culturales”, *Letras Libres*, México, 1999, núm. 7, pp. 28-29.

⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 96-97. La afirmación de Santajuliana y Chávez Castañeda no deja de ser una mera especulación, pues, como ambos señalan, los nombres que se manejan en los círculos de poder literario cambian constantemente, por lo que no sería extraño que Jorge Volpi sea uno más de los escritores que pudieran, llegado el momento, convertirse en el sucesor de esta suerte de cacicazgo cultural que sigue vigente. Sin embargo, Volpi hasta el momento parece ser el elegido, ya que cumple con ciertas características que lo convierte en el candidato más viable para ocupar el lugar que deje vacante Carlos Fuentes. Estas características son: estar inscrito en la alta cultura; haber recibido varios premios y reconocimientos internacionales; contar con un grado académico; y, sobre todo, contar con el apoyo del mismo Carlos Fuentes.

producido una escisión “natural”, ya que frente a la presencia de un líder legitimado por la cultura oficial se produce una respuesta que intenta contrarrestar la fuerza hegemónica. De esta manera, la cultura alternativa o cultura de oposición, como se le ha preferido llamar,⁶⁸ elabora sus propios códigos artísticos y estéticos mismos que, en el caso de la narrativa mexicana escrita por los nacidos en los sesenta, se diferencia por la caracterización de personajes que parecen comprometidos con la inmovilidad: “la literatura reciente de México privilegia la especulación sobre el acto, la contemplación sobre el rapto, la saludable quietud sobre la actividad –y el activismo– de los personajes y actores de generaciones anteriores.”⁶⁹ Y es que el fenómeno se encuentra ligado, una vez más, con el privilegio que se ha dado al presente sobre el pasado o el futuro que señala Octavio Paz. Esto no quiere decir que el ahora, como sostiene Paz, sea la base de toda la narrativa de esta generación, pero sí constituye uno de los elementos más importantes que la diferencia de la narrativa anterior. Así, Paz afirma rotundamente que en los últimos treinta años no ha habido renovación en la poesía,⁷⁰ mientras que, desde la perspectiva de la nueva generación de narradores, Yeyha sostiene exactamente lo mismo: “desde hace tiempo, no ha habido impulsos verdaderamente renovadores.”⁷¹

⁶⁸ Luis Antonio de Villena propone la traducción del término inglés *counter-culture*, como cultura de oposición y no como contracultura, con el que generalmente se hace referencia a esta *otra* parte de la cultura; ya que no se trata de ir contra la cultura “sino [de] un movimiento cultural enfrentado con el sistema establecido y con los valores sociales dominantes en ese mundo; en una palabra, con la “norma” entendida como incuestionable o inamovible.” Cit. por Sergio González Rodríguez, “Alternar siempre enriquece”, en *Cultura contra Cultura*, Carlos Martínez Rentería, comp., Plaza & Janés, México, 2000, p. 31.

⁶⁹ Álvaro Enrigue, “Las flores del Mall”, en *Generaciones perdidas*, p. 107.

⁷⁰ Cfr. *La otra voz*, en *op. cit.*, p. 567.

⁷¹ “Juventud, divino tesoro: la modorra literaria”, en *Cultura contra Cultura*, p. 132.

El enfrentamiento entre la alta cultura y la cultura de oposición produce una tensión que desemboca en una narrativa que pretende lograr alcances a través de la universalidad de sus temas, sin verdaderamente innovar las técnicas de la novela (al menos, no con el mismo propósito de los escritores anteriores, cuyos trabajos tuvieron el impulso de las vanguardias; aunque se debe reconocer que la generación de los escritores de los sesenta incorporan discursos de otras áreas no tradicionalmente afines a la literatura, como es el caso de las ciencias exactas o de la historia; Ignacio Padilla y Jorge Volpi); y los que, manejando mundos y lenguajes particulares, generalmente desde la marginalidad, se centran en la exposición (no ya en la denuncia o crítica abierta) de los problemas de las grandes urbes (Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza).⁷²

Los tres autores que me ocupan comienza a publicar en las dos últimas décadas del siglo XX y por sus características se pueden enmarcar, sobre todo Guillermo Fadanelli y Luis Humberto Crosthwaite, en el segundo grupo arriba señalado, pues considero que, efectivamente, la literatura escrita por los autores mexicanos nacidos a partir de 1960 se puede dividir a grandes rasgos, en dos vertientes: la que se ocupa de los problemas urbanos y que no se interesa por temas de la “Alta Cultura” y la que, como en el caso de Cristina Rivera Garza, sigue el camino de la alta literatura. Así, en cuanto a Rivera Garza, aun cuando aborda como tema la marginalidad se diferencia de los otros dos escritores en tanto que la estructura de su novela tiende a relacionarse con aquellos autores que, como se señalaba anteriormente, incorporan discursos de otras áreas: el histórico en la novela *Nadie me verá*

llorar. Asimismo, por el interés que estos tres autores tienen por los márgenes y la periferia, el uso del fragmento, el cuestionamiento del sujeto y de los grandes relatos de la Modernidad, pueden ser analizados desde una perspectiva postmoderna al abordar, precisamente, el desencanto que provocó el desgaste de los proyectos de la Modernidad. Sirva entonces tanto este contexto histórico-cultural, como el siguiente referente a las rupturas de la Modernidad, para completar el panorama sobre los narradores mexicanos nacidos a partir de 1960, quienes han sido tema central de otros trabajos.⁷³

2. La marginalidad y la narrativa mexicana contemporánea

Como he señalado líneas arriba, los tres autores que aborda este trabajo nacieron en durante el primer lustro de la década de 1960. Si bien es cierto que en América Latina, y sobre todo en México, se inaugura esta década con un dejo de entusiasmo y apoyo al colonialismo cultural, no deja de ser importante señalar que en nuestro país las distintas capas sociales sufrieron una sucesión de dramas y represiones que pusieron en evidencia el desgaste de los proyectos de Estado: la identidad nacional no logra consolidarse y el progreso tampoco logra alejar el fantasma del subdesarrollo. Así, la represión del movimiento estudiantil en 1968 no es sino el culmen de toda una serie de acontecimientos previos que habían sido igualmente silenciados por la fuerza

⁷² Cfr. Carlos Antonio de la Sierra, cit. por Beatriz Palacios, “La recepción crítica de la nueva narrativa. Entre lo local y lo cosmopolita. Algunas consideraciones”, *Tierra Adentro*, pp. 71-72.

⁷³ Celso Santajuliana refiere que, pese a los esfuerzos que se han producido en torno a esta generación de escritores, la mayoría ha producido antologías, siendo escaso el número de estudios críticos que sobre la misma se hayan publicado. Entre dichas antologías se encuentran: Leonardo da Jandra y Roberto Max, comps., *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, Joaquín Mortiz, México, 1997; David Miklos, comp., *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, Tusquets, México, 1999; Julio Ortega, comp., *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 2001.

pública en México, así como de otros acontecimientos mundiales que revelaron el frágil equilibrio entre los dos bloques económicos y sociales en los que se dividió el mundo occidental: la posibilidad de una guerra entre socialistas y capitalistas, así como la invasión de Estados Unidos a Vietnam y la amenaza de Cuba en tanto entrada potencial del socialismo al continente americano, evidenciaron que la paz mundial no estaba garantizada y que los presupuestos alentadores de la Modernidad comenzaban a desdibujarse.⁷⁴ Algunos acontecimientos tanto nacionales como internacionales que se suscitaron durante este periodo fueron:

Represión del movimiento normalista: 1958-1968. Represión del movimiento ferrocarrilero: 1959. Prisión de Siqueiros y el periodista Filomeno Mata: 1960. Invasión de Bahía de Cochinos: 1961. Asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia: 1962. Un intento frustrado de oposición democrático: el Movimiento de Liberación Nacional. Manifestaciones a favor de la Revolución Cubana o en contra de la guerra de Vietnam disueltas con granaderos. Movimiento reprimido de los médicos: 1965. Invasión de la Universidad de Morelia: 1966. Matanza de copreros en Acapulco: 1967. Invasión de la Universidad de Sonora: 1967.⁷⁵

La generación de escritores nacidos durante esta década, como se ha apuntado, crecerá sin la esperanza de los grandes ideales y de figuras relevantes a las cuales imitar. La narrativa desarrollada por estos autores,

⁷⁴ El francés Jean-François Lyotard llama a esta suerte de ideales modernos metarrelatos o grandes relatos; mientras que Frederic Jameson los denomina impulsos prototípicos. En lo sucesivo, dentro del cuerpo del trabajo, me referiré a ellos utilizando el término acuñado por Lyotard, puesto que considero que, efectivamente, se suscitó una ruptura con la época anterior al evidenciarse que el sujeto cartesiano y unificado proclamado por la Modernidad se encontraba escindido o fragmentado. Asimismo, contribuyó a este cambio la transformación del concepto Todo-Uno, que rigió la época medieval y el Renacimiento, para dar paso a lo Múltiple y, por ende, cancelar la idea de la Razón totalizante, abriéndose a las razones. Al respecto pueden verse *La condición posmoderna*, trad. Mariano Antolín Rato, 6ª ed., Cátedra, Madrid, 1998; y *Teoría de la posmodernidad*, trads. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, 2ª ed., Trotta, Valladolid, 1998, respectivamente.

⁷⁵ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 1493-1494.

como también ya se ha señalado, se dividirá en varios grupos de acuerdo con su temática e interés por el país. Sin embargo, y guardando las diferencias que presentan cada uno de estos grupos, considero que se les puede agrupar en básicamente dos grandes vertientes: a) aquellos que se interesan por la universalidad y los grandes temas internacionales, a la manera de sus predecesores los Contemporáneos; y, b) los que se inclinan por las pequeñas historias cotidianas que traman el complejo de la vida social, desencantados por las promesas de la Historia e interesados, por consiguiente, en personajes que no trascienden, un tanto guiados por la literatura de la Onda, aunque no necesariamente la tomen como guía. En este último grupo se encuentran Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza, pues además de compartir el interés por la marginalidad y la periferia social e histórica, también comparten características tales como: el uso del fragmento, la inclinación por la anticultura oficial, el cuestionamiento del sujeto unificado y de los grandes relatos de la Modernidad. Por todo esto, los tres autores referidos podrían considerarse postmodernos en tanto que se inclinan por retratar a los marginales y marginados sociales desde un punto de vista desencantado y, en ocasiones, paródico. La fe en el futuro se desvanece, privilegiando al eterno ahora.

2.1. Cuando el desencanto nos alcanza

Los escritores mexicanos nacidos a partir de 1960 heredaron de sus antecesores el gusto por la ciudad, o mejor dicho, los temas urbanos; sin embargo, contrario a ellos, vivieron una época de *impasse* donde los grandes

héroes revolucionarios dejaron de existir. De tal manera que una línea que siguen los narradores de esta generación tiene que ver con el desencanto de los grandes relatos o metarrelatos.

Sumergidos en un mundo donde se hizo cada vez más evidente la escisión del sujeto, la generación nacida a partir de 1960, tanto en México como en el resto del mundo occidental, presencié la importancia que cobraron los sujetos marginales dentro del discurso cultural y artístico. De tal manera fueron testigos de las propuestas artísticas contraculturales que se opusieron a las estructuras racionalmente establecidas, poniendo al descubierto unos códigos culturales subterráneos que llevaron a algunos críticos, como Umberto Eco, a señalar el retorno a un nuevo “salvajismo.”⁷⁶ Y es que, hacia la segunda mitad del siglo XX, tanto el metarrelato de la razón como el del progreso se habían desgastado tras la Segunda Guerra Mundial. El mundo occidental tomó conciencia sobre el hecho de que el avance tecnológico y científico no había conseguido erradicar lo irracional. Así, lo que la guerra trajo consigo fue un “malestar” en la sociedad en tanto que engendró un sentimiento “agudo y vago de que los civiles no están civilizados y de que algo quiere el mal a la urbanidad.”⁷⁷ Dicho despertar, obviamente, no se produjo de inmediato, sin embargo originó movimientos como el de Mayo del 68, el cual intentó desencadenar a la sociedad de todo aquello que la unía al “teatro del mercado.”⁷⁸

⁷⁶ Cit. por Roger Bartra, “Salvajismo postmoderno. ¿Hacia una nueva edad de oro?”, *La jornada semanal*, supl. cult. de *La jornada*, México, D.F., 16 de julio de 1989.

⁷⁷ V. Jea-François Lyotard, “Criptas”, en su libro *Moralidades posmodernas*, trad. Agustín Izquierdo, 2ª ed., Tecnos, Madrid, 1998, p. 132.

⁷⁸ Cfr. *ibid.*, p. 133.

A esto se añadió también el desgaste del proyecto emancipatorio, el cual pretendía que mediante el conocimiento se dotara al individuo de un pensamiento racional en aras de secularizar todo campo cultural, proporcionándole libertad en todos los sentidos y bienestar por medio del progreso de la tecnociencia. La emancipación, que llevaría a cabo el discurso totalizante de la Razón, no se concretó en tanto que alineó al individuo a unas prácticas secularizadas que finalmente acentuaron las diferencias entre las clases sociales que continúan sumergidas en prácticas populares al conservar aún un estado teológico, y los miembros de la cultural oficial que intentan, en gran medida, enriquecer la vida diaria extendiendo los saberes y organizando racionalmente la sociedad.⁷⁹

Finalmente, uno de los grandes pilares de la Modernidad, el metarrelato de la Razón, sufrió rupturas singnificativas que lo llevaron también a su desgaste. Convertido en la autoridad que otorgaba permisos y suscribía prohibiciones tradicionales, este metarrelato se convirtió en una tendencia opresora contraria a las intenciones del proyecto occidental de emancipación del hombre.⁸⁰ La Razón no admitía otras razones (la pluralidad que desembocaría en lo irracional), por lo que, a mediados del siglo XX, una vez que admitido el sujeto escindido, dando cabida al otro, las razones alzan su voz, haciéndose constar que resultaría imposible pensar en la razón si no se toma en cuenta la multiplicidad, ya que todo puede ser también de otra

⁷⁹ Sobre los tres estados en el pensamiento de la Humanidad, véase Auguste Comte, "The First System. Cours de Philosophie Positive (1830-1842)", en *Auguste Comte and Positivism. The Essential Writings*, s.t., San Francisco, Harper Torchbooks, 1975, pp. 71-86.

⁸⁰ Cfr. Feren Fehér, "La condición de la modernidad", y "Música y racionalidad", en Àgnes Heller y Ferenc Fehér, *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, trad. Monserrat Gurguú, Península, Barcelona, 1998 (Historia, ciencia, sociedad, 273), pp. 24-51 y 101-146.

manera encontrándose la unidad de la razón en lo múltiple: “la racionalidad sólo es razonable cuando admite que la razón es múltiple.”⁸¹

Por todo lo anterior, durante la década de 1960, el discurso occidental centró su interés sobre los pensamientos marginales, sobre los márgenes mismos, sobre concepto de frontera y de límite.⁸²

2.2. De los centros y los marginales

Retomando las palabras de Carlos Antonio de la Sierra, una parte de los narradores mexicanos nacidos a partir de 1960 abordan desde la marginalidad mundos y lenguajes particulares, centrándose en la exposición de los problemas de las grandes urbes.⁸³ Sin nombrarlos plenamente postmodernos, aunque sí interesados en los desgastes de los proyectos antes expuestos, los tres narradores de este trabajo abordarán la marginalidad desde distintos puntos: mientras que Fadanelli, en *La otra cara de Rock Hudson*, sitúa la marginalidad en la capital del país, remarcándola aún más con el hecho de que sus personajes son marginados sociales que viven en el centro de la ciudad; para Luis Humberto Crosthwaite, la marginalidad está ligada a la frontera, desde y sobre la cual escribe, enmarcando *El gran pretender* en un barrio cholo de Tijuana; mientras que Cristina Rivera Garza, en *Nadie me verá llorar*, aborda la marginalidad desde una perspectiva histórica,

⁸¹ Jean-François Lyotard, “Un extraño compañero”, en su libro *Moralidades posmodernas*, p. 92. Sobre el cambio de lo Uno-Todo a lo Otro-Múltiple, véase Jürgen Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Taurus, México, 1990.

⁸² Franco Rella al mencionar estas características no las llama postmodernas, sino que las enmarca en la modernidad, puesto que para él, como para Habermas, aún se continúa el proyecto de la modernidad. La decisión de considerarlas postmodernas obedece a que considero que, si bien no se produjo una ruptura absoluta con la modernidad, sí se puede hablar de un cambio dentro del discurso cultural e histórico-social que marcó al mundo occidental. V. Franco Rella “La arqueología de lo inmediato”, en Nicolás Casullo, comp., *El debate modernidad posmodernidad*, 5ª ed., El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, p. 244.

transitando sus personajes en el mundo de la locura. Esta pluralidad de márgenes nos remite entonces a una pluralidad de centros, ya que, como comenta Aracy Amaral, “se percibe un deseo de acercamiento a lo que sucede en otros centros, hasta entonces considerados como periféricos,”⁸⁴ y es que:

El mapa posmoderno ha llevado a fragmentarse las funciones del centro de la red hegemónica de la cultura internacional, y a redibujarse según nuevas combinatorias de localizaciones y dominios, cada vez más fluidas y diseminadas. Esto nos obliga a revisar el centro en el detalle semántico y operacional de su más reciente desmultiplicación, y a dudar de la contraposición linealista centro-periferia, avalada por la modernidad [...] *no hay un centro en sí*; el centro es siempre parte interraccional de un conjunto de puntos y líneas, que mide distancias entre sitios de poder y compara ubicaciones dentro de un juego de perspectivas siempre variable.⁸⁵

Así pues, los tres narradores abordarán la marginalidad desde puntos geográficos diferentes y también desde el desgaste de distintos metarrelatos. Por un lado, tanto Guillermo Fadanelli, desde un punto de vista desencantado y con una descripción neocostumbrista urbana, como Luis Humberto Crosthwaite, igualmente desde un neocostumbrismo y desde la nostalgia por una época ya ida, se interesan en la marginalidad de los sujetos que no han accedido a las bondades proclamadas por el progreso sostenido; de tal suerte que en las novelas de ambos escritores, no puede darse un mejoramiento de los niveles de vida, pues de una u otra manera, los personajes han quedado al margen del desarrollo económico y del progreso tecnológico. Han sido excluidos, por voluntad propia o como consecuencia de sus actividades ilícitas (como es el caso de los personajes de *La otra cara...*), de la

⁸³ V. art. cit., pp. 71-72.

⁸⁴ V. “¿Qué centro?, ¿cuál centro?”, en Pablo Escalante Gonzalbo, ed., *Encuentros y desencuentros en las artes*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994, p. 112.

⁸⁵ V. Nelly Richard, “Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro”, en *ibid.*, p. 330. El subrayado es mío.

prosperidad económica. Consecuentemente, la marginalidad en ambas novelas, también se da desde el proyecto de la democratización,⁸⁶ ya que los personajes no logran acceder a la cultura “legítima”, ya que estos campos autónomos se encuentran dirigidos por las élites sociales. El progreso desigual de las comunidades, por ende, impide el acercamiento a los saberes especializados, provocando que sigan existiendo grupos sociales inmersos en las prácticas populares, en las que la cultura “pop” y el *kitsch* cobran importancia,⁸⁷ ya que los hacedores de esta cultura –la clase obrera, la clase media y las comunidades rurales- gustan de lo efímero y lo fácilmente digerible. Tanto estos sectores de la sociedad, como los grupos contraculturales de las ciudades, como es el caso de los cholos, representan la marginalidad que se ve incapacitada de acceder a lo que se denomina la alta cultura, provocando con ello que se cree sus propios códigos estéticos: “surge de este modo *el barrio como espacio paradigmático* donde se desarrollan los sectores populares, que no son un sujeto histórico sino un área (territorio) de la sociedad donde se constituyen sujeto”,⁸⁸ manteniéndose, por consecuencia, al margen del proceso democratizador. En el caso de *La otra cara...*, el barrio remarca la marginalidad social y legal, ya que los personajes de esta novela son narcotraficantes, asesinos o asaltantes, por lo que viven al margen de la justicia sin crear verdaderos vínculos de hermandad entre ellos, algo que sí sucede con los cholos que se asumen como marginales.

⁸⁶ Este proyecto lo señala Néstor García Canclini en su libro *Culturas híbridas...*; y consistirá, sobre todo, en la utilización de los dispositivos que el propio gobierno implanta para llevar el conocimiento a la sociedad.

⁸⁷ Sobre el *kitsch*, remítase a *infra* p. 51, nota 104.

Ahora bien, en el caso de *Nadie me verá llorar*, la marginalidad se suscita en tanto que la razón y, nuevamente, el progreso y la emancipación se han desgastado. Una vez más, el progreso sostenido sólo lo obtiene la burguesía, que a su vez ostenta el poder durante la época prerrevolucionaria en la que se desarrolla el argumento; mientras que la emancipación, en este caso para la mujer, no se concreta al seguirsele confiriendo la función de ser madre.⁸⁹ Así, la mujer sigue siendo un sujeto marginal y, consecuentemente permanece alejada de este metarrelato. La marginalidad también se presenta en la figura del loco, ya que, como señala Michel Foucault, se mantiene fuera del centro regulador (caracterizado por la razón) y escapa, por consiguiente, de las normas únicas. El loco, continúa Foucault, es considerado un sujeto marginal por excelencia; rechazado por el centro, puesto que representa un sujeto que se marchita al tiempo que los individuos sanos se expanden plenamente.⁹⁰ Asimismo, el loco se convierte en una pieza clave para comprender mejor el sentido pluralista de las sociedades postmodernas, ya que en ellas, según comenta Wolfgang Iser, se da cabida a las más diversas culturas y formas de vida como igualmente legítimas y defendibles; se acepta e intenta dar cabida en el discurso a las formas de expresión que son rechazadas por la “comunidad de comunicación de los seres racionales.”⁹¹

⁸⁸ V. Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, cits. por Ana María Zubieta, dir., “Barrio, sujetos e historia”, en *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 220.

⁸⁹ Sobre este aspecto puede verse Simone de Beauvoir, “Historia”, en su libro *El segundo sexo*, [1949] trad. Juan García Puente, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 98-135.

⁹⁰ Cfr. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, trad. Francisca Perujo, 18ª ed., Siglo XXI, México, p. 62.

⁹¹ V. “Topoi de la posmodernidad”, en Hans Rudi Fischer *et al*, comps., *El final de los grandes proyectos*, trad. Javier Legris, Gedisa, Barcelona, 1997, pp. 40-41.

La marginalidad que los tres narradores abordan tiene, pues, una correspondencia con alguno de los metarrelatos de la Modernidad que se han desgastado. Estos autores tienen en común la preocupación escritural por desarrollar historias de personajes marginados y marginales, cuyas vidas no trascienden o modifican en nada el curso de la historia. Así, Guillermo Fadanelli sostiene: “me interesa la literatura que se encuentra ligada con la vida cotidiana [siendo] una constante de mis relatos o novelas [la] ausencia de redención de los personajes.”⁹² Por su parte, Luis Humberto Crosthwaite afirma que en *El gran preténder* retrata una ciudad más marginal a través de una colonia de cholos, grupo que mantiene una gran solidaridad hacia su interior.⁹³ Mientras que Cristina Rivera Garza comenta que con *Nadie me verá llorar* intenta explorar cierto momento histórico a través de personajes comunes y corrientes en la vida cotidiana de México: “La propuesta es: veamos esta etapa [revolucionaria] del país por medio de los ojos y las palabras de los más débiles, los derrotados, los que ingresan a los manicomios, los que no tienen salida.”⁹⁴ Es significativo, pues, el hecho que los tres autores se interesen por la marginalidad pero que, en cuanto a su publicación editorial, no se inserten en los márgenes; es decir, ni Fadanelli, ni Crosthwaite y mucho menos Rivera Garza, publican actualmente en editoriales marginales. Si bien Fadanelli funde y dirige una editorial y una revista marginada en las cuales publica sus primeros textos, mientras que Crosthwaite funda otra editorial marginada en Tijuana para promover a los

⁹² Claudia Posadas, “El escepticismo de Guillermo Fadanelli”, entrevista a Guillermo Fadanelli, *Arena*, supl. cult. de *Excelsior*, México, D.F., 18 de junio de 2000.

⁹³ Patricia Velázquez Yebra, “Tijuana empieza a tener su propia leyenda”, entrevista a Luis Humberto Crosthwaite, *El Universal*, México, D.F., 10 de octubre de 2000.

valores de la frontera, esto no significa que ambos continúen en la marginalidad editorial, sino que actualmente publican en editoriales de prestigio tales como Tusquets y Cal y Arena. El caso de Rivera Garza es tanto diferente, pues ella comienza a publicar desde las instancias oficiales (Joaquín Mortiz en coedición con INBA y CONACULTA), y sigue actualmente sus publicaciones con la editorial Tusquets. No es el objetivo de este trabajo analizar desde la sociología de la literatura la recepción y apoyo que los tres autores han tenido por parte de la industria editorial y de los lectores, sino simplemente puntualizar que, pese al tema de la marginalidad que los tres narradores abordan, no pueden considerarse escritores marginales, ya que gozan de éxito entre el público lector.

Este último punto conlleva a plantearnos que, al igual que sucediera con los autores de la Onda, José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sáinz, quienes se resisten por algún tiempo a la publicidad comercial y la utilización de su obra como decoración para un nuevo status social, los tres autores de este trabajo han entrado al Canon de la literatura mexicana, ya que no sólo se encuentran inscritos en los archivos del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y CONACULTA, sino que, incluso han sido premiados en distintas ocasiones: Guillermo Fadanelli, por ejemplo, recibió el Premio Nacional de Literatura IMPAC-CONARTE-ITESM por la novela *La otra cara de Rock Hudson*, y ha sido merecedor en un par de ocasiones de la beca a revistas independientes Edmundo Valdés por la revista *Moho*, otorgada por

⁹⁴ Renato Galicia Miguel, "Circula su novela «Nadie me verá llorar». Mi idea es hacer más creativa a la

CONACULTA; Luis Humberto Crosthwaite, ha recibido también algunas distinciones, entre las que figura el Premio Testimonio Chihuahua por el testimonio *Lo que estará en mi corazón*, asimismo, su novela *El gran preténder*, editada en 1992 por el Fondo Editorial Tierra Adentro, ha sido publicada nuevamente, con algunas cuantas modificaciones que no alteran el argumento original de la misma, en la editorial Tusquets junto con otros dos breves relatos; finalmente, Cristina Rivera Garza ha obtenido varios premios, siendo el último y más relevantes el Premio Sor Juana, en el año 2001, por *Nadie me verá llorar*.

Así, las novelas de los tres narradores que se analizan en el siguiente capítulo han gozado de un éxito comercial que los distancia de ser considerados escritores marginales aun cuando, en el caso de Fadanelli y Crosthwaite, apoyen con sus editoriales a escritores verdaderamente marginales y colaboren de manera asidua en *fanzines* o revistas contraculturales, sin dejar de lado su participación en revistas de la alta cultura como *Letras Libres* o *Tierra Adentro*.⁹⁵ El centro, pues, también se interesa en los marginales, ya que, retomando las palabras de Amaral: “en esa búsqueda de “lo diferente”, hay un principio básico para la sobrevivencia cultural, pues es necesario nutrirse del otro para sobrevivir, para renovarse.

historia: Cristina Rivera”, entrevista a Cristina Rivera Garza, *El Financiero*, México, D.F., 17 de septiembre de 1999.

⁹⁵ Fadanelli publicó en agosto de 2002, número 44, de *Letras Libres*, un cuento que tiene como protagonista al Distrito Federal, pues dicho número, precisamente, estuvo dedicado a la capital de México. En este mismo número publicaron Mario Bellatin, Carlos Monsiváis, Sergio Sarmiento, Margo Glantz, José Emilio Pacheco, entre otros autores, algunos de ellos abiertamente posicionados en la alta cultura. Crosthwaite publicó en la misma revista en mayo de 2000, número 17 dedicado a la vida en la frontera, junto con Juan Villoro, Mario Vargas Llosa, Daniel Sada, Adolfo Castañón, Guillermo Cabrera Infante, entre otros. Rivera Garza, por su parte, publicó en la revista *Tierra Adentro*, en febrero-mayo de 2001, número 108-109, dedicado a las mujeres en el arte, junto con María Luisa Puga, Socorro Venegas, Eve Gil, Enriqueta Ochoa, entre otras autoras.

Lo contrario sería el estancamiento. De ahí la historia de la continua dependencia centro-periferia y periferia-centro.”⁹⁶

⁹⁶ Art. cit., pp. 109-110.

CAPÍTULO II

1. Guillermo J. Fadanelli

Entre los escritores mexicanos nacidos a partir de 1960 destaca Guillermo J. Fadanelli, debido a la peculiaridad de su producción literaria que se basa, principalmente, en reflejar la cotidianidad más abrumadora y la vida desencantada de las grandes ciudades. Nacido en 1960, Fadanelli ha publicado varios libros de cuento y novela entre los que destacan *El día que la vea la voy a matar* (1992); *No te enojas, Pamela* (1996); *No hacemos nada malo* (firmado bajo el pseudónimo Peggy López, 1996); *La otra cara de Rock Hudson* (1997), novela por la cual recibe el premio IMPAC-Monterrey; *Para ella todo suena a Franck Pourcel* (1998); *¿Te veré en el desayuno?* (1999); *Clarisa ya tiene un muerto* (2001). Asimismo, Fadanelli es fundador y director de la revista *Moho* y de la editorial del mismo nombre.

Guillermo J. Fadanelli retoma la ciudad de México para describir las pequeñas historias que se encuentran inscritas en los barrios y colonias marginadas de la capital. Sus personajes, la mayoría de ellos pertenecientes a la clase media baja, que se encuentra proletarizada y degradada, no participan en grandes acontecimientos sino que, por el contrario, viven sus propios conflictos en mundos ignorados e irrelevantes.

En su novela *La otra cara de Rock Hudson*, Fadanelli vuelve a retratar nuevamente el caos y la marginalidad de uno de los tantos barrios que conforman la ciudad de México. En ella continúa la línea que desde sus primeras publicaciones ha propuesto y la cual denomina “literatura basura”.

1.1. La literatura basura como propuesta

La llamada literatura basura toma su nombre de la obra cinematográfica de John Waters, quien nombra a sus películas “producción basura” debido a que privilegia el mal gusto sobre las composiciones artísticas de la alta cultura:

Hay un gusto perverso en la realización de las parodias de John Waters, una inclinación por lo sucio, por lo estúpido, no hay nada mejor que una buena película mala, no hay nada mejor que un actor malo, una recámara cubierta con una colcha de olanes y una mujer con sueños de salir en televisión. La sociedad está instalada en el delirio, ha generado tal número de aberraciones que es posible originar, a partir de nuevas composiciones, una cantidad infinita de estilos putrefactos, de monumentos al mal gusto [...].⁹⁷

Estas características, que Fadanelli señala como distintivas de la producción de Waters, las retoma para crear una literatura que tiene que ver con el gusto por lo efímero, lo no perdurable y lo artificial, sobreponiéndose la cultura basura a la utopía moderna del gran arte.⁹⁸ Así, la cultura basura no hace sino reflejar las condiciones de la sociedad postmoderna, ya que ésta, a través de los *mass media* y del mercado, ha creado objetos de fácil consumo que son desechables. Antonio José Trigo comenta que “el único objetivo del hombre actual [entendido como el hombre y la mujer de finales del siglo XX] es evocar un espacio cultural, en términos sociales de animación, de creatividad, de participación, en que sumergirse para anonadarse.”⁹⁹ De tal suerte que a la cultura se le impone el papel de distractor, “de divertir sobre lo accesorio”,¹⁰⁰ provocando como consecuencia que “la democracia que implicaba el acceso

⁹⁷ Guillermo J. Fadanelli, “John Waters. Cultura basura”, *Moho*, núm. 4.

⁹⁸ Cfr. entrevista de Mary Carmen S. Ambriz a Guillermo J. Fadanelli, “En espera del SIDA y de aparecer en *Insólito*”, *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 1992.

⁹⁹ V. “La cultura o ‘el Estado de la distracción’”, en su libro *La sociedad posmoderna*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1992, p. 199.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 200.

de todos a la cultura se define ahora por el derecho de cada cual a la cultura de su elección [...].”¹⁰¹

La literatura basura creada por Fadanelli entra en diálogo con este nuevo orden cultural, por lo que su producción narrativa no tendría por objetivo romper con la tradición literaria que la antecede y, por consiguiente, provocar el escándalo de lo nuevo tan buscado por la vanguardia; al contrario, la propuesta de Fadanelli vendría a ser el resultado de toda una serie de transformaciones no sólo a nivel artístico, sino también a nivel socio-cultural. La literatura basura, por lo tanto, puede considerarse como intrínseca a la sociedad postmoderna en tanto que forma parte de ella como uno más de sus fenómenos estilísticos al intentar convertirse en una literatura de distracción sin fines de trascendencia y, por ello mismo, fácilmente consumible. De allí que el propio Fadanelli señale que esta literatura no es como la vanguardia que “rompe ruidosamente con el pasado, para de eso modo integrarse a una tradición, sino más bien, la parodia involuntaria de esa vanguardia.”¹⁰² Sin embargo, esto no significa que Fadanelli intente escapar totalmente de la cultura oficial o que se oponga a ella de manera tajante, ya que, de la misma forma que sucede con Luis Humberto Crosthwaite, lleva a cabo una crítica de la cultura dominante desde la perspectiva de una cultura otra, no necesariamente de una subcultura, puesto que no establecen un sistema de significados distintos que proceden una cultura más general, sino que únicamente intentan establecer las diferencias con respecto a la cultura dominante.¹⁰³

¹⁰¹ Alain Finkielkraut, cit. en *loc. cit.*

¹⁰² V. art. cit.

¹⁰³ Cfr. “Cultura y subcultura”, en Ana María Zubieta, dir. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Buenos Aires, 2000 (Estudios de Comunicación, 12), pp. 34-36.

Asimismo, en la obra literaria de Fadanelli se evidencia una parodia al consumismo, a través de la crítica a la cultura *kitsch*,¹⁰⁴ en el que la sociedad de finales del siglo XX vive sumergida. La mayor parte de sus textos recrean por medio de un neocostumbrismo la falta de valores y de creencias que surcan a la sociedad actual, específicamente a la mexicana, aduciendo a aquello que Antonio José Trigo señala como propio de la sociedad postmoderna, a saber: el desarrollo de la indiferencia y el aumento del escepticismo sin consciencia.¹⁰⁵

Ahora bien, en el caso particular de la novela *La otra cara de Rock Hudson* estas características de la sociedad postmoderna se verán retratadas en los personajes y en los motivos que aparecen en ella, y que a continuación se analizan.

¹⁰⁴ Ya desde 1933 Hermann Broch afirmaba que el *kitsch* se encontraba relacionado con la cultura de masas debido a la industrialización y la reproducción masiva, lo cual acarrió el fácil acceso de las masas urbanas recientemente alfabetizadas a una experiencia cuya trascendencia sólo se garantizaba por la exclusividad de un lenguaje artístico abstracto y cerrado sobre sí mismo. Unos años después, en 1950, Clement Greenberg sostenía igualmente que la alfabetización había hecho accesible la experiencia estética a las masas insensibles e indiferentes al efecto artístico (Cfr. Celeste Olalguiaga, “Kitsch y vanguardia”, *La jornada semanal*, supl. cult. de *La Jornada*, México, D.F., 12 de abril de 1992, pp. 19). En 1965 Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*, trad. Andrés Boglar, 12ª ed., Lumen, Barcelona, 1999 (Palabra en el Tiempo, 39), p. 90), sostuvo que el *kitsch* se encuentra identificado con la cultura de masas en tanto que la industria de la cultura se ha destinado a una masa de consumidores genérica, misma que se desliga de la complejidad de la vida cultural especializada; es decir, la industria de la cultura se ha visto obligada a vender efectos ya confeccionados prescribiendo con el producto las reacciones que éste debe provocar. De igual forma, Abraham Moles, hacia 1971 (*El kitsch. El arte de la felicidad*, trad. Josefina Ludmer, Paidós, Barcelona, 1990 (Paidós Studio, 82), pp. 78-79) afirmó que el *kitsch* no puede desligarse de la sociedad de las masas, ya que al permitir a las mismas el acceso al placer y a las exigencias suplementarias que pasan de la sentimentalidad a la sensación. Moles añade que el *kitsch* sigue siendo, esencialmente, un sistema estético de comunicación masiva. En la obra de Fadanelli el *kitsch*, y por consiguiente la cultura de masas, continuamente son referidos de manera irónica en tanto único bagaje cultural que poseen los personajes, de tal suerte que su único acceso al arte se da a través de los medios masivos de comunicación (radio y televisión, principalmente).

¹⁰⁵ Cfr. *op. cit.*, p. 200. Cabe mencionar que para Antonio José Trigo uno de los factores que provocan esta falta de conciencia es el consumismo; sin embargo, según Trigo, no toda la culpa recae en éste, sino que, aunado a esta inconsciencia, se da el vacío provocado por los grandes discursos filosóficos y teóricos que han pretendido reducir al hombre y a la mujer a un mero advenimiento de la historia. De tal suerte que en este proceso se dé toda una serie de debates que no han hecho sino provocar en el ser humano una sensación de vacío al no sentirse parte fundamental del pasado, pero tampoco comprometerse con su futuro: “el presente es un vacío entre los dos” (v. p. 206) y gracias a ese vacío se ha reforzado el gusto por lo desechable.

1.2. *La otra cara de Rock Hudson*

La novela *La otra cara de Rock Hudson*, dentro de la obra de Fadanelli, inaugura el compromiso con la ciudad que el autor continuará posteriormente con *Para ella todo suena a Franck Pourcel* (1998), y *Clarisa ya tiene un muerto* (2000), publicada ésta última bajo el sello de Mondadori en España.

En todas ellas Fadanelli recrea mundos sumergidos en la marginalidad por medio de los personajes que constituyen sujetos marginados de la ciudad de México. En el caso de *La otra cara...*, estos sujetos se localizan en el centro de la ciudad, en una de las tantas colonias marcadas por la violencia, la prostitución y las drogas. La historia, conducida por varios narradores, cuenta un momento en la vida de un traficante de drogas: Johnny Ramírez, quien además es padrote de su hermana Rebeca, se ve envuelto en un asesinato entre narcotraficantes, por lo que terminará por desaparecer a manos de su jefe. Junto a esta historia se desarrolla la vida de un joven adolescente de quince años que es inducido por Johnny al mundo del narcotráfico a pequeña escala, convirtiéndose en el sustituto del primero, y, como reflejo de aquél, coadyuvando a su hermana Elena en la prostitución, tal como lo hiciera en su momento Johnny con Rebeca a través de una relación dominante. Así, los personajes de *La otra cara...* son todos sujetos socialmente marginales en

tanto que se mantienen en la periferia del orden, desafiando a la justicia y a la sociedad misma.¹⁰⁶

1.3. Los marginados y la ciudad de México

La ciudad de México, con sus cerca de veinte millones de habitantes, es considerada una de las más grandes del mundo. En ella, como en todas las ciudades sobrepobladas, conviven y se interrelacionan distintos estratos tanto sociales como culturales, provocando una conformación singular en donde las diferencias entre los distintos grupos sociales son muy marcadas.

De allí que, junto a los sectores de la población que tienen acceso al poder, a una buena educación y a la alta cultura,¹⁰⁷ se desarrolle todo un mundo alterno que, al ser incapaz de acceder a los sectores que en cierta medida dirigen y controlan el rumbo de la sociedad y la conformación de la cultura, crea sus propios códigos de acuerdo con sus ámbitos geográficos, clasistas, grupales o généricos. De estos códigos, distintos a los creados por la clase dominante, se desprenden las llamadas subculturas que “constituyen el mecanismo natural de modificación de [la cultura], y el reservorio de soluciones para adaptarse a los cambios del entorno y del propio organismo

¹⁰⁶ En el transcurso de los análisis, se señalarán los términos centro y periferia, considerando como centro el sector dominante de la sociedad y como periferia, precisamente, a los sectores sociales que son excluidos de aquél. Estos dos conceptos, son reformulados con base en la propuesta de Derrida que señala que existe siempre un desplazamiento continuo entre el centro de la significación y lo que se coloca al margen o en la periferia del mismo. Si bien no me remitiré a este problema entorno al signo y al significante/significado, sí retomo estos dos conceptos en tanto que, en el aspecto social al que me refiero en los análisis de las novelas, se da un continuo desplazamiento de los personajes entre la posición centrada, o privilegiada del sector dominante, y la periferia social que los sigue manteniendo en la marginalidad. Sobre el centro que cede su lugar a otro y su desplazamiento por los márgenes o la periferia, puede verse Jacques Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en su libro *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 384-397.

¹⁰⁷ Entiéndase en este punto en particular, el acceso a una educación en las instituciones que tienen un cierto “prestigio” por su nivel académico. Con respecto a la alta cultura, entiéndase aquella que proclama sobre todo el modernismo en tanto cultura del gran arte o de las llamadas obras maestras.

social.”¹⁰⁸ Por otro lado, los conflictos que se generan entre la cultura oficial y las subculturas pueden llegar a ser irreconciliables, de tal manera que se produce una verdadera batalla entre ellas, apareciendo las contraculturas: “una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social.”¹⁰⁹

Los sectores creadores de la contracultura son definidos entonces “como marginalidades, o no integrados o excluidos”,¹¹⁰ provocando una tensión entre los individuos de estos grupos (periferia) y los individuos de los sectores oficiales (centro); al grado que los primeros se conviertan en el *otro* y, como consecuencia, pugnen por recibir el reconocimiento del grupo dominante estableciendo incluso una solidaridad de destino con su subgrupo.¹¹¹ Los sujetos, sin embargo, pueden reaccionar de distintas formas a esta solidaridad ya que, según comenta Britto, entran en conflicto con su deseo de pasar de la periferia al centro y su rechazo por este último. Esta situación, que no es sino la búsqueda de la totalidad, puede finalizar “bien en la adhesión absoluta a la cultura marginadora, bien la total identificación con la marginada, bien en la integración armónica de ambas en una síntesis que las compendia y las rebasa.”¹¹²

Para los personajes de *La otra cara...* este conflicto se resuelve con la integración al subgrupo. Es verdad que en los personajes la motivación está dada no tanto por la solidaridad con los demás miembros del subgrupo, sino

¹⁰⁸ V. Luis Britto García, “Cultura, subcultura y contracultura”, en su libro *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, 2a. ed., Nueva Sociedad, Caracas, 1994, p.18.

¹⁰⁹ *Loc. cit.*

¹¹⁰ V. *ibid.*, p. 20.

¹¹¹ V. *ibid.*, p. 21.

¹¹² V. *ibid.*, p. 22.

por el individualismo, sin embargo, en esta lucha por sobrevivir, se entablan ciertos lazos que mantiene unido al subgrupo momentáneamente, creándose reglas o códigos que, aunque movibles, establecen posiciones jerárquicas que se respetan por determinados periodos de tiempo. A lo largo de la historia Elena y su hermano, de quien no sabemos su nombre, como sujetos que se encuentran en la periferia social, viven su marginalidad sin cuestionarse otras posibilidades, salvo con las que mantienen contacto en su vida diaria. Así tanto estos dos personajes, como Johnny Ramírez y Rebeca, comparten destinos muy similares entre sí al carecer de opciones y no lograr alcanzar una posición en el centro: los cuatro, en algún momento de sus vidas, desearon salir de la marginalidad para integrarse al mundo oficial, mas, por diversas circunstancias, terminan por integrarse al margen y se resignan sin más a este hecho.

Así, la periferia que incursiona en el centro para luego volver a su posición inicial, es uno de los motivos dentro de la novelística de Fadanelli. En el caso particular de *La otra cara...*, el hecho de que los personajes vivan en el centro de la ciudad, no les confiere la posición de sujetos centrados, al contrario, son sujetos marginados que irrumpen desde dentro del mismo centro con el propósito de marcar aún más sus diferencias con éste, a través de sus actividades delincuenciales y su moral, ya que esta última desafía los valores burgueses.¹¹³ De allí que su condición como *otro* se refuerce debido a su propia incapacidad de situarse en el centro, a pesar de vivir en él. Ahora bien,

¹¹³ Entorno a la cultura que no quiere identificarse con el orden constituido, actuando de manera activa contra él, véase Friedrich Nietzsche, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, s.t., Tusquets, Barcelona, 1977 (Marginales).

cabe señalar que el centro histórico de la ciudad de México ha carecido de atención a lo largo de muchos años por parte de las autoridades de la capital, por lo que no es de extrañar que en él se concentren sectores marginados de la ciudad (como ejemplo, el barrio de Tepito). No es de extrañar, por tanto, que en el centro histórico del Distrito Federal vivan los marginados sociales, cuya condición se mantiene en tanto que se enfatiza el hecho de que los personajes viven en un punto geográfico que lejos de posicionarlos en el centro los continúa marginando:

Siempre pensé que hubiera podido [Elena] ser actriz, tener otra vida, tal vez de no haber sido yo el más chico habría podido comprenderlo: sacarla de aquí, alejarla de Johnny, de mí mismo, de este barrio que siempre le quedó muy chico. Pero era la mayor y se jodió porque durante años crecimos con la idea de que era ella quien debía darme un poco de sombra y de que nada –aunque yo lo ordenara– podría hacerse si ella no otorgaba su consentimiento. Ahora es diferente [...] nos hemos acostumbrado a pertenecernos, a saber esperar durante el día para vernos un rato en la madrugada, cuando ella llega del Molino [...].¹¹⁴

De allí que la vida de estos cuatro personajes sirva como reflejo de lo que sucede en los grupos marginados de cualquier ciudad, y que tiene que ver con la repetición *ad infinitum* de la incursión a un mundo violento que reacciona desde diferentes flancos contra los sectores dominantes. Johnny, un falso héroe de barrio, no sólo desafía la justicia, sino el orden moral de la clase burguesa en tanto que vive con su hermana Rebeca en un cuarto de hotel de manera incestuosa, puesto que sostiene una relación muy cercana a lo sexual con ella: Johnny respalda a Rebeca como padrote, apropiándose de las ganancias de ésta como prostituta y protegiéndola de posibles delincuentes.

¹¹⁴ *La otra cara de Rock Hudson*, Plaza & Janés, México, 1997, pp. 103-104. Cito por esta edición y consigno las páginas en el cuerpo del trabajo.

Ambos hermanos, además, en ocasiones duermen juntos (sin que ello implique necesariamente tener alguna relación sexual) debido a que Johnny desea cuidar de Rebeca, remitiéndose a un estado de inocencia que se asocia con la infancia. A pesar de estas buenas intenciones, la relación que mantienen transgrede la moral pues, aun siendo hermanos, el hecho de vivir en un mismo cuarto y de acostarse ocasionalmente en la misma cama implica violentar las reglas de las llamadas “buenas costumbres”.¹¹⁵ De esta manera, Johnny y Rebeca rompen tácitamente con los sectores dominantes de la sociedad, no sólo por dedicarse a actividades que se encuentran por sí mismas al margen del orden, sino porque también desde lo privado transgreden las normas de una sociedad que se rige aún por valores burgueses, provocando con ello una reafirmación en cuanto a sujetos marginados:

-No es lo que tú piensas, Johnny. Hace mucho que no me inyecto, te lo juro – dijo ella doblando el torso para liberarse de las zapatillas.
 -No me importa, mátate si quieres.
 -¿Voy a dormir en tu cama?
 -Nada más esta noche, quiero cuidarte, que nos olvidemos de lo que somos. (p. 71)

La ruptura con los sectores oficiales debe ser total, pues de lo contrario se está condenado a la destrucción. Así, por ejemplo, en el caso de Felipe (el amigo de Elena y su hermano), la separación tajante entre la periferia y el centro no se cumple totalmente, como sí sucede con Johnny. Felipe, que se involucra con el narcotráfico, intenta situarse al mismo tiempo entre el sector

¹¹⁵ Las relaciones incestuosas es un tema que ya ha sido abordado en otras ocasiones, como por ejemplo en la novela *Pedro Parámo* de Rulfo, en la que Donis y su mujer son hermanos. La diferencia, entre esta relación y la que Fadanelli presenta, estriba en que en la primera la mujer de Donis se sabe pecadora, buscando la redención que se ajuste a su doble moral, mientras que Johnny y Rebeca ni siquiera se cuestionan su relación e incluso constituye parte de su marginalidad social. En su novela posterior, *¿Te veré en el desayuno?*, Fadanelli vuelve al tema enmarcándolo de nueva cuenta en el ambiente de los narcocontratistas.

dominante (la policía) y la marginalidad (las drogas); situación que, al final, lo lleva a una muerte violenta. La integración al subgrupo debe ser total y no parcial, ya que, aun cuando el centro se encuentre corrompido, la no identificación plena con la periferia significa no compartir la identidad total con ésta y como consecuencia estar en contra de ella. Así, o se está completamente inmerso en la marginalidad, o se integra definitivamente al centro. Felipe, pues, muere por esta falta de integración al grupo aunque, como se ha señalado anteriormente, no necesariamente por faltar a la solidaridad con la suerte del mismo, sino porque en tanto individuo ha desatendido en lo particular las reglas que los propios pandilleros establecen para no involucrarse con el sector dominante; contrario a lo que sucede con los personajes de Crosthwaite, quienes sí asumen la muerte como destino compartido por el subgrupo al que pertenecen, ya que saben de antemano que la sociedad no aceptará su transgresión. Felipe, por lo tanto, pierde en ese doble juego:

No pudimos acostumbrarnos a vivir juntos porque a los dos meses de habernos mudado mataron a Felipe. Yo lo había prevenido:

-No le compres a policías, si no te joden ellos te jode el Johnny, es mejor tener sólo una cara para que sepan bien quién eres.

Pero Felipe no pensaba con la cabeza, era demasiado impulsivo, le metieron dos tiros en el estómago y lo dejaron tirado a media calle. (p. 103)

Por su parte, Johnny cumple cabalmente con esta condición de ruptura al integrarse a la marginalidad en todos los aspectos y, por su influencia dentro del barrio, es respetado e incluso admirado por los jóvenes y delincuentes locales. El protagonista de *La otra cara...* se asemeja al El Saico en *El gran preténder*, en tanto que uno y otro fungen como líderes de sus respectivos

subgrupos y, en ambos casos, dicha función ayuda a mantener unido a los individuos que los conforman al respetar y hacer respetar las normas y códigos que el mismo subgrupo ha establecido. Entorno a sus figuras se crean historias que los dotan de un aura propia de los héroes épicos, sin embargo, a diferencia del Saico, Johnny Ramírez muy pronto desaparece de la memoria del barrio. Si bien Johnny se mantiene por algún tiempo en el recuerdo del hermano de Elena, esto no significa que el resto de los delincuentes menores lo hagan, ya que Johnny no representa por completo al antihéroe del barrio tras cuya muerte se erige la leyenda sobre su valentía y sus continuos desafíos al centro: la muerte del Saico no lo borra de la memoria de los cholos, algo que sí sucede con Johnny. Y en ese sentido la figura del Saico se convierte en épica, pues el personaje ha decidido solidarizarse con el resto de los cholos que vengan la agresión cometida contra una de las propias cholas; mientras que la figura de Johnny sirve para reafirmar el neocostumbrismo en tanto que, a través de él, se recrea la realidad particular de un sector delictuoso de la ciudad de México.¹¹⁶

Por otro lado, Johnny es conocido por sus ejecuciones bien planeadas y su instinto de supervivencia, lo cual no le impide recordar con nostalgia su pasado en un intento de querer apropiarse de los buenos tiempos en los que ni él, ni su hermana Rebeca, se encontraban involucrados directamente con las pequeñas mafias que controlaban el barrio. Este pasado melancólico enfatiza

¹¹⁶ Similar a lo que recrea Luis G. Inclán, en su novela *Astucia, el Jefe de los Hermanos de la Hoja; charros contrabandistas de la rama*, la novela de Fadanelli, *La otra cara...*, trata sobre la vida de delincuentes, en este caso de los pequeños distribuidores de droga en el barrio de Tepito; sin embargo, a diferencia de los personajes de Inclán, los de Fadanelli no se prometen lealtad ni mucho establecen lazos de hermandad que los mantienen unidos y dispuestos a sacrificarse por la vida de otro compañero. Así que, de aquí en adelante, emplearé el término neocostumbrismo para referirme a la representación de las costumbres de los delincuentes que se lleva a cabo en *La otra cara...*, y no al que alude Eve Gil con respecto a la literatura nortea que se comenta más adelante en el cuerpo del trabajo.

la imposibilidad de que Johnny o su hermana puedan reintegrarse a un centro que, desde tiempo atrás, han abandonado: “En ese momento tuvo la sensación de estar viviendo de nuevo la secuencia una escena ocurrida cuando era muy niño: recordaba el domingo soleado y las fachadas terrosas de las casas...” (p.22).

Ahora bien, esta representación de los sujetos concretos, definidos por una particularidad, es una característica del discurso contracultural que no invita a disolver al sujeto en una humanidad abstracta e impersonal, sino, por el contrario, exhorta a manifestar la diferencia que lo vuelve el *otro* al grado de enfatizarla hasta lo agresivo.¹¹⁷ De tal suerte que la novela *La otra cara...* destaca los rasgos de la diferencia en sujetos particulares y marginados, realizando con ello un rompimiento más con la cultura oficial y apuntalando, desde el plano de la estética, la periferia, ya que aborda los espacios alternativos¹¹⁸ que se alejan del historicismo moderno. De allí que la historia de Johnny, en tanto que sujeto concreto, no hará más que reflejar la inclusión de estas “pequeñas historias” que son abordadas por la postmodernidad.¹¹⁹ El sujeto de la Modernidad, que se sabe partícipe de la Historia, ha quedado atrás para dar paso a los sujetos marginados y a las historias de la vida

¹¹⁷ Cfr. Luis Britto García, “El discurso contracultural: el hombre responde”, en *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁸ Hal Foster ha mencionado que para la estética postmodernista los espacios alternativos son de suma importancia pues éste se opone a la cosificación del arte que la Modernidad ha provocado. De esta manera, el arte postmodernista busca, en lo alternativo, una vía para neutralizar el objeto de arte, alejándolo del sentido de trascendencia y de pureza, tan buscados por el arte modernista (cfr. “Re: Post”, *Criterios*, 1991, núm. 30, pp. 125-138). Estos espacios, ciertamente, no son abordados por primera vez, ya el cineasta Luis Buñuel, en su película *Los olvidados*, refiere la situación de los suburbios de la ciudad de México representando la miseria en la que viven los protagonistas de la cinta. La marginación a la que se les condena, los orilla a la delincuencia de la que, finalmente, no pueden librarse. Estos personajes, como los de Fadanelli, se encuentran destinados a la muerte.

¹¹⁹ Al respecto recuérdense las palabras de Lyotard al referirse al hecho de que ya no hay Historia que contar, sino las pequeñas historias, puesto que el pueblo ha dejado de ser el rey de las historias y lo que interesa ahora es narrar los pequeños sucesos de la vida cotidiana. Cfr. “Apostilla a los relatos”, en su libro *La posmodernidad...*, p. 26.

cotidiana que, como señalaba en el capítulo anterior, no modifican el curso de los grandes acontecimientos:

Elena me contó que a aquel hombre le decían El *Johnny* y que habitaba, desde hacía quién sabe cuánto tiempo, uno de los cuartos del hotel Orizaba, el mismo frente al que esa tarde lo habían arrestado; me advirtió también que ninguna de las historias que tarde o temprano escucharía sobre su persona eran completamente ciertas...(p. 11)

Así, la historia de Johnny, aun cuando pareciera la central porque da unidad al texto, no es la única que se desarrolla. Como ya antes había señalado, paralela a esta historia se narra en primera persona a través de un narrador intra y homodiegético un momento en la vida de Elena y su hermano, quien funge como el narrador antes mencionado. Y, junto con esta historia, se relatan los sucesos del barrio que van influyendo paulatinamente en el desenlace. Es verdad que la vida de Johnny es la que se presenta con mayor intensidad en tanto que existen diversas analepsis que van conformando la historia del personaje, dándonos los datos sobre el porqué de sus acciones; sin embargo, tal como sucede en el resto de las novelas de Fadanelli,¹²⁰ existen diversas historias alrededor de la principal que se van presentando hasta conformar un todo. En este sentido, la vida de Johnny se ve rodeada de otras que nos narran las costumbres típicas de un barrio marginado por medio de la inclusión de sus personajes prototípicos: el cantinero, el dueño del hotelucho en donde vive Johnny, Felipe, el proveedor de Johnny, y las personas que viven en una de las unidades del barrio con sus problemas de infidelidad y

¹²⁰ Las novelas *No te enojas, Pamela; Para ella todo suena a Franck Pourcel, ¿Te veré en el desayuno?*, así como la que ahora me ocupa, siguen una cierta línea estructural que las asemeja: varias historias se desarrollan al mismo tiempo, siendo una de ellas el pilar del texto y llevando el hilo conductor de las otras.

adulterio.¹²¹ Todas y cada una de ellas nos dan cuenta de la periferia por medio de fragmentos bien hilvanados que se integran en un todo lleno de sentido, que dan así una visión de conjunto sobre la cotidianeidad y, a la vez, la marginalidad.¹²² El fragmento, pues, como elemento característico de la estética postmoderna¹²³ se hace presente y, por ejemplo, se entrelaza la historia de Johnny con la de la mamá de Elena: “Quizás la había visto antes y después de hacerse adolescente, o años después de la mano de alguien, o con un niño en brazos, comprando frutas en la verdulería del Nazi, llevando los trajes de su marido a zurcir a una sastrería o adquiriendo medicamentos en una farmacia: una vecina cualquiera” (p. 63).

Aquí cabe mencionar que la mamá de Elena abre las puertas a otro rasgo de la marginalidad manejado por el autor: el desplazamiento del centro a la periferia. El personaje de la madre, quien pese a colocarse en una posición privilegiada socialmente hablando en cuanto mujer casada, se desplazará de

¹²¹ Esta representación de la periferia social la aborda Enrique Serna en 1989 en *Uno soñaba que era rey*. La diferencia entre esta novela y la de Fadanelli es que la segunda no existe ni siquiera un destello de esperanza, pues finalmente los protagonistas no logran escapar de la marginalidad. En cambio, en el texto de Serna, al finalizar la historia, el protagonista, después de haber matado a su padrastro, encuentra refugio en casa de la novia y, además, en ese instante se da cuenta que finalmente se ha convertido en hombre al poseer un vello púbico. La resurrección, como menciona Serna, se da en tanto que el cuerpo del Tunas emerge de los infiernos transformado en hombre. No es éste el caso de los personajes de Fadanelli que nunca logran acceder a sus ilusiones, teniendo que vivir en la desesperanza.

¹²² El fragmento es para Fadanelli una temática importante en tanto que no permite la conformación de un sujeto centrado y único, sino de un sujeto que fácilmente se diluye desde la periferia sin tener, como consecuencia de su misma marginalidad, cabida en la historia. El sujeto, entendido como aquel productor de historia y que goza de una posición privilegiada tanto en el discurso como en lo social, no le interesa, ya que no hay una búsqueda de la trascendencia. Cándida Elizabeth Vivero Marín, entrevista a Guillermo J. Fadanelli, Feria Internacional del Libro, Guadalajara, 30 de noviembre de 2000.

¹²³ Adolfo Sánchez Vázquez comenta que el arte postmoderno “en lugar de mostrar la unidad de sentido y totalidad que le imprimía la utopía estético-social vanguardista, apel[a] a la fragmentación y a la conjunción de retóricas heterogénicas” (“Modernidad, vanguardia y posmodernismo”, en su libro *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 282). Asimismo, la fragmentación también se presenta en la escritura de mujeres, ya que, como señala Christiane Makward, el lenguaje de la mujer se describe como abierto, no lineal, incabado, fluido, desarticulado, fragmentando y polisémico, ya que tradicionalmente lo masculino se presenta como lo hegemónico y, por ende, la mujer representa al Otro que no logra entrar en lo articulado, en el orden de un discurso didáctico, magistral u orientado. A lo largo de este trabajo, por lo tanto, se entenderá por fragmento el recurso narrativo utilizado para elaborar una trama dividida en distintas imágenes que, al final, conforman un todo coherente. Cfr.

ese centro a la periferia al contratar a Johnny para asesinar a la amante de su esposo. El hecho de que su moral no le permita divorciarse pero sí ordenar el asesinato de alguien más, nos señala dicho movimiento, que llevarán también a cabo otros personajes. La ironía se presenta ya que se aborda la hipocresía moral de la clase media-baja, puesto que se justifica el asesinato en tanto medio para mantener unida a la familia:

-Tengo dos hijos. No sé si esos le parecen suficientes motivos. Dos hijos que se van a quedar sin su padre, nada más eso. Y si yo no mato a esa pendeja con mis propias manos es también por ellos. Quiero a mi familia, señor Ramírez, y quiero conservarla. No me importa si me voy al infierno por esto, pero en esta vida nadie va a quitarme al hombre. Me casé, soy una buena esposa, una buena madre, me chingo todos los días por ellos y sólo pido una cosa: quiero llegar a vieja con mi familia completa, al menos con mi pareja... (p.64)

Como apuntaba anteriormente, el desplazamiento del centro a la periferia se marca con algunos otros personajes secundarios. Así Rogelio, el dueño del hotel, será otro de los personajes que, permaneciendo en el centro, se mueve continuamente a la periferia formando por algunos momentos parte de ella para después retomar su posición inicial. En el caso de Rogelio su condición de dueño le confiere una posición en la comunidad que lo aleja relativamente de la periferia, ya que desempeña un trabajo legal, y no uno al margen de la justicia. Sin embargo, Rogelio incursiona en el narcotráfico si bien de manera no directa, sí de forma indirecta, ayudando a los grupos de poder del barrio por medio de su silencio. Y es, precisamente este detalle, el que le confiere el movimiento, pues aun cuando es testigo visual y/o auditivo de los planes llevados a cabo por los vendedores de drogas y sus jefes, Rogelio permanece callado ante la policía, y da información sucinta, cuando la ocasión así

conviene a sus intereses, acerca de hechos o lugares. De esta manera Rogelio se convierte en el oído de prácticamente todos los distribuidores de droga del barrio, pero siempre manteniéndose lo suficiente distante para no ocasionarse problemas él mismo. Rogelio, por tanto, sale bien librado de los conflictos y continúa su actividad a pesar de las desapariciones y asesinatos que se cometen en su propio hotel, de tal suerte que no llega a perder su lugar en el centro, y que incluso anhele permanecer definitivamente en él a través del logro de proyectos futuros:

-El día menos pensado me voy a ir de aquí –dijo Rogelio esbozando una sonrisa tristona.

Ese día tenía ganas de hablar, de contarle a alguien sus proyectos, de pensar en la vida de otra manera.

-Me iré de gabacho y pondré una cafetería.

-¿Para qué quieres ser gato de gringos? –masculló Ramírez.

-Hay que tener sueños, Johnny, y pensar que uno siempre está de paso hacia algo mejor.(pp. 68-69)

De todos estos desplazamientos, sin embargo, el que efectúa el propio Johnny es el más significativo debido a su deseo de recurrir al centro, por medio del recuerdo de su infancia, como a un lugar de protección y, por ende, de seguridad. Como ya he reiterado anteriormente, a todo lo largo de la novela los recuerdos de Johnny sobre su niñez y la de su hermana son recursos recurrentes para evocar el pasado, un pasado en donde las cosas, según la visión del mismo personaje, eran mejores por permanecer ajenas a los mundos de las drogas y la prostitución. Johnny, en momentos de inestabilidad, evoca su pasado y reconstruye, fragmentariamente, su historia infantil explicándose ciertas acciones de su presente y las circunstancias que

provocaron su desplazamiento. De allí que Johnny intente, en cierta medida, dar respuesta a su situación de marginalidad en la que se encuentra y se planteen una suerte de inevitabilidad de su propio destino: Johnny y su hermana, como miembros de una comunidad marginada, no logran escapar a final de cuentas del barrio y terminan aceptando y desempeñando los roles que el mismo barrio de antemano les había predestinado. Los sueños para Johnny, a diferencia de Rogelio, son sólo eso y acepta, casi de forma natural, el no poder escapar ya de la marginalidad:

Cuando era niño solía, durante las mañanas, una vez fuera de la cama, sentarse en una silla del comedor a terminar de despertarse, mantenía los ojos cerrados y la mente en blanco hasta que su madre entraba a la habitación para recordarle la hora y la cotidiana obligación de, una vez saliendo de la escuela, caminar las cinco cuadras que lo separaban de la secundaria, recoger a su hermana y volver a casa nunca más allá de las dos de la tarde. (p. 16)

Finalmente, Elena y su hermano (que constituye una de las voces dentro de la novela),¹²⁴ entran de igual forma en el vaivén entre el centro y la periferia. Como antes había señalado, esta pareja de hermanos es el reflejo de Johnny y Rebeca, y, tal como sucediera con estos últimos, transitan de una posición

¹²⁴ Dentro de la novela existe un cierto dialogismo, que se hace también evidente en otras novelas de Fadanelli, debido a que encontramos no sólo el discurso directo, tanto a través del diálogo mismo sostenido entre los personajes, como del estilo directo retórico (“Tenía el escándalo de los golpes metidos en la cabeza. ¿Desde hacia cuántas horas, cuántos días, ese sonido constante, armónico como el badajo de una campana, estaba talandrándole el cráneo?”, p. 15); sino también por medio del discurso indirecto que tiene que ver con la fisonomía subjetiva y estilística del enunciado del otro en cuanto expresión, comúnmente puesto entre comillas (“El agua fría salió tímidamente del grifo, “Al menos hay agua”, vio su rostro en el espejo...”, p.61); con la reificación de la palabra ajena por medio de la ironía, que permite percibir la actitud autorial (“No mataba si no se convencía de estar realizando algún tipo de bien, “De todos modos se van a morir, mejor que sea de una vez y así dejan de estar chingando la madre a los vivos”. Sólo mataba cuando estaba seguro de que Dios lo había perdonado...”, p.51); y con la reproducción de las vivencias y pensamientos del personaje, modalidad que recibe el nombre de *impresionista* (“Camina como vieja embarazada, pensó Ramírez. Nunca le costó trabajo reconocer entre la gente a aquellos en quienes podía confiar, pero sólo si eran hombres, en el caso de una mujer no era lo mismo...”, p. 21). Respecto al dialogismo y las modalidades del discurso directo e indirecto, véanse Valentín Nikóalievich Voloshinov, “Discurso indirecto, discurso directo y sus modalidades”, en su libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 166-185; y Mijail M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

centrada (otorgada por la familia y la escuela) a una marginada en cuanto que ambos se desligan por completo del núcleo familiar para integrarse al mundo del prostíbulo y la droga, respectivamente. Ahora bien, a diferencia de Johnny y Rebeca, tanto Elena como su hermano se alejan del centro no a consecuencia de una desintegración de la familia, como comúnmente se concibe, sino por la corrupción moral de la madre que, en aras de no perder su matrimonio, contrata a Johnny para que asesine a la amante de su marido.¹²⁵ Así, lo que el acto de la madre hace evidente es la falsa conciencia sobre lo que la familia significa: ella cree firmemente que su amor por el esposo y su entrega total a él, son suficientes para mantener a su lado a los hijos. Sin embargo, el que los padres no se separen no significa que la familia funcione realmente como un centro. En este caso, por lo tanto, el núcleo familiar pierde su razón de ser y Elena y su hermano salen de él, puesto que, al final de cuentas, se sienten marginados dentro de la propia familia, terminando por compartir el mismo destino que Johnny y Rebeca:

-Tú hablabas más con ella, como eres mujer te tenía más confianza, ¿no?

-De nada, él era su hombre y nosotros sólo los hijos que tuvo con ese hombre, éramos como algo secundario. Y cuando hablábamos, siempre estaba con “tu padre esto, tu padre lo otro”, pero nada, era como si hablara con un espejo, igual podía hablar con la pared o con el perro. Nada más se la pasaba pensando en él, eso no era vida. (p. 106)

¹²⁵ Para Johnny y Rebeca el desplazamiento hacia la periferia se suscita cuando el primero mata a un amigo de la familia por querer abusar de su hermana. A esas alturas tanto la figura materna como la paterna han perdido su representatividad para los dos hermanos y ellos, tratando de recobrar la estabilidad emocional que proporciona el núcleo familiar, deciden cuidarse mutuamente, formando una especie de familia en donde ambos fungen a la vez como padres, hermanos y pareja: “Rebeca dejó caer el llavero en el mostrador, ahora debía volver por esos mismos escalones y entrar a la habitación de Johnny, esperarlo ignorando el conteo del reloj, unas horas o quizás varios días, aguardarlo en su misma cama...” (p. 42).

Los personajes que conforman la novela *La otra cara de Rock Hudson* son, pues, marginados que viven en la periferia no sólo social, sino también moral, e incluso familiar. Todos, de alguna u otra forma, terminan por aceptarse como parte de una comunidad marginada, abandonando todo intento por separarse de ella. Así, los personajes reproducirán los mismos valores que el barrio ha creado puesto que, como señala Britto, al reconocer el individuo su condición de marginado, acepta de manera inconsciente los valores de su grupo.¹²⁶ La novela de Fadanelli logra entonces reflejar esta condición en donde los personajes son incapaces de liberarse del ciclo de vida que los rodea, y que los conduce a un mismo destino: la muerte violenta al transgredir el orden.

2. Luis Humberto Crosthwaite

Luis Humberto Crosthwaite es uno más de los escritores mexicanos, nacidos a partir de 1960, que han destacado tanto por su producción literaria como por su labor editorial. Nacido en Tijuana, Baja California Norte, en 1962, Crosthwaite funda y dirige la editorial *Yoremito* con el objetivo de difundir la obra de los jóvenes escritores residentes en el norte de México. Su obra ha sido publicada en diversas antologías tanto de México como de Estados Unidos y el Reino Unido. Considerado como uno de los promotores más activos en la divulgación de la cultura de la frontera, Crosthwaite ha publicado en periódicos de México y de Estados Unidos.

¹²⁶ Luis Britto García, “Cultura, contracultura y marginalidad”, en *op. cit.*, p. 21. Este último punto es tratado por Crosthwaite de una manera distinta, ya que en *El gran Pretender*, el protagonista acepta ser el líder de los cholos porque los códigos del barrio así se lo marcan, es decir, asume ser un sujeto marginal.

Entre sus novelas y relatos destacan *Marcela y el rey al fin juntos* (1988), *El gran preténder* (1992) y *La luna siempre será un amor difícil* (1994). En su último libro, *Estrella de la calle sexta* (2000), Crosthwaite recopila dos relatos breves y reedita su novela *El gran preténder*.

2.1. La literatura de la frontera

El tema de la frontera es un aspecto importante dentro del discurso de la postmodernidad, puesto que esta última ha puesto especial énfasis en las relaciones que se establecen entre los sujetos que se encuentran en una posición privilegiada (en el centro) y aquellos que no pueden acceder a ésta y que, por lo tanto, se sitúan como sujetos marginales (en la periferia).¹²⁷ Así pues la frontera, viene a cobrar importancia ya, como apunta Laura Hernández, lo que antes considerábamos marginal por desterritorializado, “es ahora el germen de una nueva manera de ver el mundo, que es más afín con nuestra circunstancia actual de disolución de los límites y las fronteras.”¹²⁸ Asimismo, la frontera marca la delgada línea que intenta separar a los unos de los otros; línea que, por otro lado, se encuentra en un dinamismo constante ya que la frontera no se forma de manera espontánea o gratuita, sino que “resulta de la interacción de grupos al interior de cada nación dependiendo de la fuerza de su interacción y de la cohesión comunitaria que en términos de raza,

¹²⁷ Este punto también ya ha sido abordado a grandes rasgos en *supra* p. 40.

¹²⁸ V. “Lenguaje y Tiempo en Estrella de la calle sexta de Luis Humberto Crosthwaite”, IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana: “El problema de los géneros al filo del nuevo siglo”, UAM-Rectoría General, México, D.F., del 30 de septiembre al 4 de octubre de 2002.

tradicción, costumbre, religión e interés económico hayan adquirido en el transcurso.”¹²⁹

De lo anterior se desprende que la frontera, al resultar de la interacción de diversos grupos, implica una tensión entre los miembros involucrados, de tal suerte que la frontera se convierte en un terreno conflictivo que “invita a transitar hacia lo valorado o volver sobre los pasos de lo revalorado,”¹³⁰ es decir, la frontera es vista como “símbolo de toda una circunstancia vivencial colectiva en tránsito”¹³¹ y, por ende, tanto límite de lo transgresor o ilegal, como escisión. Dentro del discurso postmoderno este límite debe ser eliminado, puesto que, como señala Perry Anderson, el universo posmoderno “no es un universo de delimitaciones sino de mezcolanzas, que celebra los entrecruzamientos, lo híbrido y el batiburrillo.”¹³²

La frontera para la postmodernidad debe desaparecer, ya que, en la visión postmoderna, el mundo está conformado por una multiplicidad de realidades diferentes que no pueden reducirse ni pueden enmarcarse en un único denominador común; lo cual trae consigo la necesidad de admitir que ese todo que es el mundo está conformado por un conglomerado de diferentes realidades que así como se pueden dejar de lado, así mismo se pueden superponer unas sobre otras o incluso imponer.¹³³ De allí que, para la postmodernidad, uno de sus motivos más importantes sea abrir la totalidad y

¹²⁹ Alejandro Mungaray Lagarda, “La formación de la frontera norte como objeto de investigación histórica”, *Tintas*, 1989, núm. 1, p. 15.

¹³⁰ Véase Estela María Saint-André, “El motivo de la frontera y la narrativa hispanoamericana”, en *Literatura sin fronteras*, comps. Ramón Alvarado, Laura Cázares, et al., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, p. 386.

¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² “Efectos posteriores”, en su libro *Los orígenes de la posmodernidad*, trad. Luis Andrés Bredlow, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 128.

¹³³ Cfr. Wolfgang Welsch, “Topoi de la posmodernidad”, en *El final de los grandes proyectos*, trad. Javier Legris, comps. H.R. Fischer, A. Retzer et al., Gedisa, Barcelona, 1997, pp. 51-52.

darle paso a la alteridad, a la pluralidad: “lo que intenta es comprometerse con la multiplicidad, la dispersión y la imprecisión.”¹³⁴

De esta manera, la frontera estará ligada a toda una serie de términos empleados por el discurso postmoderno, tales como límite y margen, con los cuales se hace hincapié, una vez más, en la necesidad de abolir aquellas prácticas totalizantes por medio de las que se homogeneiza la cultura al establecerse el par centro-periferia. Así, lo que se pretende es diluir “la relación de dominio para abrirse a todas las posibilidades de cada cultura y de cada individuo sin ningún límite. De súbito nos descubre que existen “los otros”, que tienen su propia voz y deben ser escuchados y que ese *otro* puede ser cualquiera.”¹³⁵ Y, precisamente, en esa búsqueda de lo diferente, de lo otro, subsiste el principio básico para la sobrevivencia cultural, pues el otro deviene necesario para renovarse o de lo contrario se caería en el estancamiento; por lo tanto, la sobrevivencia misma de las culturas depende en gran medida de la búsqueda de contaminación o articulación con el *otro*.¹³⁶ De allí que al sostenerse esa diferencia se reivindica una nueva definición del espacio común en donde la comunidad se integra por los diferentes que, en resumidas cuentas, se sitúan en una tierra sin propietario ni límites, es decir, se reivindica “una nueva determinación del espacio del encuentro.”¹³⁷

¹³⁴ *Ibid.*, p. 49. En lo sucesivo, el término frontera será considerado tanto el punto geográfico (entre México y Estado Unidos de América), como el punto socio-cultural que separa a los subgrupos entre sí, al señalar las diferencias existentes entre unos y otros impidiéndoles el acercamiento y la convivencia pacífica.

¹³⁵ Véase Óscar Olea, “Un modelo relativista de gravitación cultural”, en *Encuentros y desencuentros en las artes*, ed. Pablo Escalante Gonzalbo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 139.

¹³⁶ Con respecto a esta necesidad del otro para la sobrevivencia cultural, véase Aracy Amaral, “¿Qué centro? ¿Cuál centro?”, en *ibid.*, pp. 109-110 y 112.

¹³⁷ Cfr. Pietro Barcellona, “Pensar la alteridad”, en su libro *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, trad. Héctor Claudio Silveira Gorski, 2a. ed., Trotta, Valladolid, 1996, p. 119.

Ahora bien, en el caso de México, y en particular de la literatura del norte del país, el tema de la frontera y, sobre todo, sus manifestaciones culturales han cobrado gran importancia en los últimos años. El movimiento literario, conformado por escritores que residen en la frontera de México con Estados Unidos, se ha convertido en punto de referencia para entender uno de los fenómenos más significativos que se gesta actualmente en la nueva narrativa mexicana y que tiene que ver con un nuevo regionalismo tendiente a mostrar la cultura y los problemas propios de la frontera norte. Juan Villoro comenta que esta inclinación que la narrativa mexicana de fin de siglo privilegia, se debe, principalmente, al hecho que la frontera en tanto espacio que despierta el deseo de transgresión, se convierte en el territorio perfecto para discutir la influencia de una cultura que siempre llega tarde como la construcción de una nueva identidad.¹³⁸ Así, por ejemplo, “la nueva literatura neolonesa se está caracterizando por un realismo que, más bien, termina siendo una suerte de neocostumbrismo”,¹³⁹ característica que se hace extensiva no sólo a ésta, sino también a la literatura bajacaliforniana, tamaulipeca y sinaloense, ya que tanto Luis Humberto Crosthwaite como Cristina Rivera Garza y Elmer Mendoza, por mencionar sólo a algunos, intentan trasladar a sus novelas no sólo el habla típica de sus regiones, sino también sus costumbres. De tal suerte que:

¹³⁸ Cfr. “La frontera de los ilegales”, en Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet *et al.*, comps., *Primer Congreso Internacional de Literatura. Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1997 (Cultura Universitaria, Ensayo, 67), p. 67.

¹³⁹ Eve Gil, “Nueva narrativa nortea”, *Tierra Adentro*, núm. 104, p. 74.

Tenemos, pues, que la nueva literatura noroesteña empieza a explorar nuevas vertientes (lo histórico, lo policíaco, lo cibernético, lo humanista), que empieza a ganar terreno más allá de lo meramente antropológico y que, en su plausible afán por universalizarse, acapara cada vez más lectores interesados en conocer el más kafkiano de los submundos: la frontera.¹⁴⁰

Y este interés por la frontera se ve reflejado en el acercamiento de la crítica hacia la literatura del norte, pues, como comenta Luis Humberto Crosthwaite, la frontera norte “tiene la novedad de estar[] gestando, desde hace unos años, una nueva realidad social, y esta realidad se está manifestando en las artes y aparece también en la literatura [...]. Hay un boom cultural en la frontera, en el norte de México, que es digno de atención.”¹⁴¹ Realidad que, por otro lado, ha estado reclamando desde tiempo atrás enfoques globales “que no rehuyan la indagación regional,”¹⁴² pues, como señala Sergio Gómez Montero, en la frontera norte se gesta un sentimiento de identidad regional que propicia la renovación en el interés tanto por la historia como por la cultura locales desde perspectivas críticas.¹⁴³

Asimismo, las manifestaciones artísticas y culturales han singularizado a la frontera norte, dando como resultado la conformación de una identidad propia que puede observarse en la novela *El gran preténder* de Crosthwaite, ya que refleja parte de la cultura de los individuos que, de una u otra forma, se encuentran tanto en la frontera del país como en la frontera social.

2.2. *El gran preténder*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.76.

¹⁴¹ *Id.*, entrevista a Luis Humberto Crosthwaite, “En México pocos se arriesgan con la literatura de ruptura”, *Voces del desierto*, Hermosillo, Sonora, del 22 al 29 de octubre de 2000.

¹⁴² Alejandro Mungaray Lagarda, art. cit., p. 15.

¹⁴³ “Descentralización y literatura en Baja California”, en *Tintas*, México, 1989, núm. 1, p. 4.

Publicada en 1992, la novela *El gran preténder* se ha convertido casi en una referencia obligada para tratar de comprender de mejor manera la nueva narrativa mexicana. Catalogada como uno de los textos más representativos de la nueva narrativa del país, la novela de Crosthwaite viene a constituir una especie de icono sobre la cultura de la frontera norte al ser considerada representativa de una sociedad que ha creado formas particulares de identidad cultural. Así, la novela de Crosthwaite ha tenido desde su publicación una recepción crítica muy favorable al grado de ser considerada como una de las mejores novelas que representa el mundo de la frontera: “impresionante, rico, valioso pese a su apariencia desordenada y caótica. En “El gran preténder” ese universo desfila a plenitud [...]”¹⁴⁴

La novela de Crosthwaite, por lo tanto, es vista como un clásico de la literatura fronteriza que,¹⁴⁵ como el resto de la nueva narrativa del norte, tiene la característica de querer dar testimonio no sólo del lenguaje sino también de las costumbres de Tijuana, y en este caso particular de un sector determinado: los “cholos”, grupo marginado de aquella ciudad. Y esa suerte de neocostumbrismo es lo que sin duda llama la atención, pues Crosthwaite logra conjuntar la búsqueda estética con el testimonio: “Hay un tiempo presente que es la Tijuana de hoy en día y hay otro tiempo que son los

¹⁴⁴ Ignacio Trejo Fuentes, “Luis Humberto Crosthwaite. Paseos tijuanaenses”, *Siempre*, México, D.F., 16 de noviembre de 2000.

¹⁴⁵ Para Fernando Islas (“Narrativa. Dos visitas al Norte”, *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 4 de agosto de 2001), la novela *El gran preténder* constituye la radiografía exacta de los grupos marginados de Tijuana debido a que en ella se reconoce el límite con la frontera por medio de la apropiación de un lenguaje propio que no tiene que ver con el *spanGLISH*, sino con el dialecto de los cholos de la ciudad. Por su parte, Armando Oviedo señala que esta novela logra recrear el ambiente fronterizo, caracterizado por la fusión de lo rural y lo urbano, lo mágico y lo cotidiano, lo mexicano y lo *gringo*, lo masivo y lo culto, lo norteño de México y lo sureño de Estados Unidos, todo lo cual conlleva a un estado mutable y en constante vaivén. Cfr. “Narrativa. Tijuaz-Baja-Califaz”, *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 4 de noviembre de 2000.

tiempos del Saico, en donde él hace una reflexión de las cosas como eran todavía antes...”¹⁴⁶

Tijuana, pues, se nos presenta a través de la memoria y del presente de uno de sus personajes típicos, pero sobre todo se presenta con sus rupturas entre el centro y la periferia, que constituye grupos muy bien delimitados, con características definidas y con códigos de conducta establecidos por sus mismos integrantes. Los barrios bajos de la ciudad hablan casi con su propio lenguaje: “un lenguaje que refleja la hibridez de una ciudad: Tijuana. Esa mirada a veces irónica, a veces cruda, pero nunca irreal de lo que sucede en el límite entre dos países: México y Estados Unidos.”¹⁴⁷ De esta manera, los cholos de Tijuana, en cuanto subgrupo cultural, poseen códigos que los diferencian del sector dominante de la ciudad. Ellos, similar a lo que sucediera con los protagonistas de la novela de Fadanelli pero añadiendo la solidaridad, se guiarán por estos principios, manteniendo una cohesión y un orden al interior del subgrupo. Por lo tanto, quien transgrede sus propias normas será rechazado, impidiéndosele nuevamente su incorporación al mismo.

2.2.1. La cultura de la frontera

Como señalaba anteriormente, la frontera norte de México ha creado sus propias características culturales que la diferencian del resto del país. Tijuana, en específico, se ha convertido en una ciudad de paso y ello conlleva a una suerte de conflictos que tienen que ver no sólo con drogas y prostitución, sino

¹⁴⁶ Luis Humberto Crosthwaite, cit. por Eve Gil en entrevista citada.

también con la conformación de ciertos subgrupos que establecen sus propias reglas en aras de consolidarse.¹⁴⁸ En la novela *El gran preténder*, dichas reglas se van vislumbrando a lo largo de la historia, siendo significativo el hecho de que el texto comience y termine con un párrafo que nos indicará de antemano esta solidaridad entre los individuos que conforman el barrio. Así, al comenzar la lectura, el barrio se presenta como el eje central de la novela, como una suerte de personaje cuya importancia no se cuestiona y alrededor del cual todo lo demás debe girar. El barrio se presenta como el lugar hacia donde todo debe converger y desde el cual todo emerge. Así pues, el barrio se convierte en un cronotopo, ya que no sólo representa un espacio geográfico, sino que organiza los principales acontecimientos argumentales de la novela; sirve, por lo tanto, de punto principal para el desarrollo de las escenas.¹⁴⁹

Para el cholo, pues, el barrio es el sitio no sólo en el que vive sino la marca que lo separa del centro, que lo hace ser el *otro* debido a su marginalidad. El barrio representa, por lo tanto, un lugar que se debe respetar y aun defender de las incursiones de extraños, de aquellos que no comparten la condición de cholos y que por ello mismo no pueden ser parte de él: se es o no se es cholo: “El Barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta. El que no lo respeta hasta

¹⁴⁷ Sandra Licona, entrevista a Luis Humberto Croshtwaite, “El lenguaje, la pistola con la que disparas”, *La Crónica de Hoy*, México, D.F., 10 de octubre de 2000.

¹⁴⁸ Recuérdese lo que señala al respecto Luis Britto García al comentar que los individuos de los grupos marginales guardan entre sí ciertos lazos que los llevan a compartir el destino del subgrupo al cual pertenecen. En el caso particular de la novela *El gran preténder*, el grupo marginal representado es de los cholos quienes, siguiendo con lo que Britto apunta, crean sus propios lazos de unión para conformar una ética grupal que los identifica y, por ende, diferencia de los grupos dominantes de Tijuana. A cerca de los grupos marginados véase “Cultura, contracultura y marginalidad”, en su libro *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, 2a. ed., Nueva sociedad, Caracas, 1994, pp. 20-23.

¹⁴⁹ Cfr. Mijail Bajtín, “El Cronotopo”, en Enric Sullà, ed., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996 (Nuevos Instrumentos Universitarios), pp. 63, 67-68.

ahí llegó: si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo.”¹⁵⁰

De allí que el barrio determine e incluso predisponga al individuo a la marginalidad social, pues la única manera de no pertenecer más al barrio es separándose por completo del mismo. Ahora bien, como consecuencia de esta influencia del barrio, el cholo crea sus propios códigos que lo distinguen como tal: los tatuajes, las cadenas en los bolsillos de los pantalones holgados, su manera de hablar, todas características que el centro rechaza y que el cholo refuerza para diferenciarse de aquél. De esta manera, estos rasgos que distinguen al cholo no son otra cosa sino símbolos de identidad y de protesta que el individuo asume para diferenciarse aún más del sector dominante que lo excluye.¹⁵¹ De allí que el cholo no sólo desee enfatizar su oposición con respecto al centro, sino que también dé testimonio de la condición de opresión de la frontera al ironizar, por medio de su vestimenta, los trabajos en Estados Unidos. El cholo, consecuentemente, marca de manera intencional sus diferencias, adoptando una forma de vida que, pese a todo, le permite desplazarse hacia el centro para después retornar a su posición de sujeto marginal que se asume como tal:

En su brazo derecho, desde hace tres años, está tatuada una Virgen de Guadalupe bien pirata, bien mal hecha, que le hicieron al Saico antes de que conociera al Floyd.

¹⁵⁰ Luis Humberto Crosthwaite, “El gran preténder”, en su libro *Estrella de la calle sexta*, Tusquets, México, 2000, p 81. La novela apareció publicada en el Fondo Editorial Tierra Adentro en 1992, y con respecto a esta nueva edición presenta ciertos cambios que no llegan a afectar el sentido general de la misma. Por ello cito bajo la edición de Tusquets y consigno las páginas en el cuerpo del trabajo.

¹⁵¹ Cfr. Luis Britto García, “Supuestos de las contraculturas”, en *op. cit.*, p. 47.

Esa virgencita ya lo tiene hasta la madre y recientemente ha pensado quitársela con una lijadora eléctrica. (p. 111)¹⁵²

Sin embargo esta flexibilidad del barrio para permitir a sus miembros desplazarse hacia el centro no es completa. Como señalaba al principio, el barrio se convierte a su vez en una suerte de sujeto que controla el destino de los individuos, por lo que el cholo puede tener un trabajo honrado, siempre y cuando no se desligue de los suyos, o de lo contrario, se verá obligado a terminar su relación con ellos. Para el cholo, la unión con la raza es definitiva. La raza, al igual que el barrio, marcan al cholo al grado de adquirir con ambos un compromiso: se debe participar activamente con ellos. Y esta forma de interrelacionarse, de formar un frente común, evidencia una vez más la oposición que existe entre la periferia y el centro ya que, como señala Bourdieu: “dominantes y subalternos no son sujetos colectivos ya constituidos, o propiedades intrínsecas, sino modos de conflicto que vinculan discursos y prácticas.”¹⁵³ De tal suerte que los cholos conforman su propio código, sus propias leyes no escritas pero que les otorgan una cierta “hegemonía” o, como apuntan Rowe y Schelling, una “contrahegemonía” que no es otra cosa sino una estructura alternativa de poder al no ser posible su absorción plena por parte de las estructuras dominantes.¹⁵⁴ El cholo, por lo

¹⁵² La imagen de la Virgen de Guadalupe es el símbolo materno-protector por excelencia de los mexicanos. Adoptada por los grupos marginados, en este caso por los cholos, adquiere un significado particular: consuelo de los pobres, escudo de los débiles, amparo de los oprimidos. Es decir, “es la Madre de los huérfanos. Todos los hombres nacimos desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto para los indios, [para los cholos], y los pobres de México. El culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres sino una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material.” Así, los cholos adoptan como símbolo a la Virgen que los cobija y consuela del rechazo del que son víctimas por parte del sector dominante. Cfr. Octavio Paz, “Los hijos de la Malinche”, en su libro *El laberinto de la soledad*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (Colección Popular, 107), pp. 76-77.

¹⁵³ Pierre Bourdieu cit. por William Rowe y Vivian Schelling, “Introducción”, en su libro *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, trad. Hélène Lévesque Dion, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1993, p. 25.

¹⁵⁴ Cfr. *ibid.*, p. 26.

tanto, se convierte en el *otro* y comparte con su grupo la condición de marginal:

Ahí estamos con el Saico y esta vez somos más, está la clica completa. Hasta los rucos están ahí. Hasta los mandilones, los que no salen porque andan con sus viejas. Hasta ellos.

Pasa una patrulla, los mira desde el otro lado de la calle. Ahí se queda un rato, tanteando. Los chotas miran el fuego, el calor, las chispas. A ver: que se bajen, que salgan de la patrulla si son tan chingones, que se acerquen: a ver. Ellos saben cuándo quedarse quietos. Pasan unos momentos y la patrulla se larga. Pinches chotas. (pp. 106-107)

Otra manera de diferenciarse de ese centro que los relega es por medio de la música. Para los cholos, las llamadas tardeadas (fiestas organizadas en algún bar del barrio durante las tardes), son una forma de reafirmarse como grupo, ya que estas reuniones les permiten tanto unirse con los cholos de otros barrios y conocerlos, como arreglar sus diferencias sin intervención directa de la policía. De allí que, como comenta Fernando Ainsa, el baile en este caso sirva de referencia identitaria, por medio de la cual se expresa la hermandad con los otros miembros, siendo utilizado además un tipo de discurso que desde la marginalidad reivindica al otro: “un discurso que ha convertido simbólicamente centrales a figuras socialmente periféricas”:¹⁵⁵

Y es que el Nichte-Ha es el lugar. No hay otro donde un cholo pueda estar a gusto con su jaina y su música. A gusto. Con la clica. Nomás cotorreando. A gusto. Las tardeadas son los sábados y ahí están los cholos y las cholas de todos los barrios.

Y si tienes compitas en otras colonias pues ahí es cuando los saludas.

Y si tienes alguna bronca con un güey de otro barrio, pues ahí es donde lo resuelves. (p. 122)

¹⁵⁵ Cfr. “Los desafíos de la posmodernidad y la globalización: ¿Identidad múltiple o identidad fragmentada”, *Escritos*, 1996, núms. 13-14, p. 25.

De esta manera los cholos se identifican y se unen como grupo para defenderse de los continuos ataques que reciben del centro, constituyéndose a su vez en un centro de cohesión. El Nichte-Ha representa, por lo tanto, el punto de reunión en donde el barrio y la raza conviven, el espacio donde el individuo se encuentra con los suyos, donde se reafirma su solidaridad hacia ambos que, para él, son lo mismo y por los cuales vive. Sólo así, y en este espacio que remite al primer mestizaje que se dio en México,¹⁵⁶ se reafirma el cholo, producto a su vez de una hibridación que marca a las juventudes fronterizas: “hijos de la grieta que se abre entre el “primer” y el “tercer” mundos, se convierten en los herederos indiscutibles de un nuevo mestizaje.”¹⁵⁷ El cholo, pues, se mantiene en la marginalidad porque allí logra alcanzar la diferencia que tanto anhela, identificándose, como en su momento lo hiciera Gonzalo Guerrero, con sus hermanos de raza, pues “tener identidad ha supuesto tradicionalmente pertenecer a un país, a una ciudad o un pueblo y hasta un barrio, donde se comparte con otros una “mismisidad” intercambiable [que permite] establecer diferencias [...] con todos aquellos que no encarnan ni manejan los mismos códigos.”¹⁵⁸ El cholo marca así su territorio y lo defiende, negándose a formar parte del centro.

2.2.2. Los marginales en el Norte

¹⁵⁶ Gonzalo Guerrero es considerado el verdadero padre del mestizaje mexicano, pues antes de la llegada de Cortes contrajo matrimonio con la hija de un cacique maya, procreando tres hijos con ella. Si bien, no se sabe con exactitud el nombre de aquella joven indígena, algunos especulan que pudo llamarse Zacil, mientras que otros la nombran Nichte-Ha, siendo pariente del cacique Nachan Caan. Cfr. Velio Vivas Valdés, “Gonzalo Guerrero: Soldado en dos mundos y padre del mestizaje mexicano, apuntes para una biografía”, en www.rim.uqroo.mx.

¹⁵⁷ Guillermo Gómez Peña, cit. por Laura Hernández, en art. cit., p. 2.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

Ya he comentado anteriormente que los cholos crean sus propios códigos con el objetivo de conformarse e identificarse como grupo marginal que trata de conservar su condición en tanto que se mantiene alejado de los sectores dominantes. En *El gran preténder*, el cholo personifica la alteridad, sintiéndose incluso orgulloso al saberse temido por el centro. De allí que, como también lo he señalado, tiene que compartir el destino de su subgrupo si verdaderamente desea ser considerado cholo. En este punto cabe hacer mención que los cholos, que viven en México, se diferencian de los chicanos, y por consiguiente la literatura de la frontera de la literatura chicana, en tanto que los primeros buscan una identidad propia que reafirma su mexicanidad, mientras que los chicanos pretenden asimilarse a una cultura diferente que reconozca y respete su diferencia cultural. Los cholos han establecido un código de lenguaje sólidamente mexicano; los chicanos, por su parte, han enriquecido el suyo con el inglés. Los tijuateros, como apunta Crosthwaite, no hablan chicano y los chicanos no hablan cholo. Así que, pese a compartir la frontera, uno y otro grupo se distancian, pues los primeros mantienen una identidad de grupo que los arraiga a México, y los segundos, a través de su herencia mexicana, tratan de conquistar espacios en un país con tradiciones, historia y lenguaje distintos a los suyos¹⁵⁹

En el caso de *El gran preténder*, el destino que los cholos comparten, en tanto marginales, es la muerte que puede ser o no física. Para el cholo, la muerte es una condición de su propia vida y no le teme, aunque tampoco la busca o desafía, sino que simplemente forma parte de su cotidianidad. De tal suerte que, en el caso particular de El Saico, la muerte sea anticipada de

manera natural. El Saico vive en medio de los conflictos del barrio, es, en cierta medida, el héroe del barrio y como tal participa en las peleas que involucran a la comunidad. El Saico tiene un poder callado y una autoridad que lo conduce a tomar decisiones que afectan a los demás cholos. No le teme a nada y sabe que tarde o temprano tendrá que pagar el atrevimiento de desafiar el poder establecido. El personaje acepta de antemano su destino y su papel como líder, se asume, a diferencia del personaje de *La otra cara...*, como guerrero: “En el Barrio no hay jefes. En el Barrio somos carnales, homeboys, raza de acá. Pero el Saico es el más felón y esto se sabe. No se comenta, simplemente se sabe.” (p. 106)

Ahora bien, este liderazgo de El Saico no es gratuito, ya que ha debido ganarse con anterioridad su reputación de líder para ser aceptado no únicamente como cholo, sino también como autoridad. En este punto deseo señalar que, tal como sucediera con la novela de Fadanelli, *La otra cara de Rock Hudson*, el héroe de *El gran preténder* aparece en la historia con toda una carga de responsabilidades que le han sido otorgadas por la misma periferia, pero que implican de antemano una serie de desprendimientos y, sobre todo, de tributos que ha debido pagar con anterioridad. Los héroes de ambas novelas, tal como lo apunta Rosa Beltrán, sólo son capaces de responder a mandatos dados desde fuera: “los héroes y las heroínas modernas no persiguen el bien sino la sobrevivencia. Y sobrevivir hoy es transformarse, es adaptarse de modo cada vez más vertiginoso a una circunstancia cada vez menos estable.”¹⁶⁰ Sin embargo, como también lo he reiterado anteriormente,

¹⁵⁹ Cfr. Ernesto Herrera, “Tijuana para los «tijuaneos»”, entrevista a Luis Humberto Crosthwaite, *Crónica*, México, D.F., 15 de octubre de 2000.

¹⁶⁰ V. “La moral del héroe contemporáneo”, *La jornada semanal*, supl. cult. de *La jornada*, 17 de octubre de 1999.

lo que diferencia a El Saico de Johnny es el hecho de que el primero asume su marginalidad de manera activa, mientras que el segundo tiene que aceptarla porque su actividad ilícita lo convierte en un marginado social. Ciertamente ambos sobreviven, pero El Saico lo hace dentro de los límites de la legalidad; mientras que Johnny no asume libremente la marginalidad, pues ésta se encuentra implícita en las actividades delictivas que realiza.

Para El Saico, por lo tanto, la condición de líder le significa la separación con las figuras de autoridad de manera consciente, pues únicamente así logra consolidarse como cholo y ser aceptado en el barrio. Como ya anteriormente había comentado, la periferia demanda de los individuos un total desprendimiento con respecto al centro; y, en el caso de El Saico, dicha separación se da principalmente con la familia, ya que no puede estar ligado a un núcleo familiar debido a su obligación hacia con el barrio. De tal suerte que la familia, aun cuando sea central en sus vidas, debe ser sacrificada en aras de que se produzca una integración al subgrupo, teniendo que desprenderse de aquélla para que, ahora como miembro del subgrupo, crear lazos de hermandad con el resto de los cholos:

El Saico no era nadie y se llamaba José Arnulfo. Todos los días llegaba de la escuela y salía al mercado por el mandado de su mamá. Estaba morro [...] Entonces el Millas se metió con José Arnulfo, se lo quiso chingar, darle carrilla, tratarlo de pendejo. Lo empujó, le dijo puto, le dijo güey [...] Y hasta la fecha el Jeremías anda de baboso, de menso, tartamudo, sin conseguir jale, perdido en las esquinas del Barrio. Y de ahí que José Arnulfo es el Saico y que nadie le diga otro nombre porque ya sabrá lo que le pasa. (pp. 93-94)

Por otro lado, el centro puede irrumpir en la periferia, no para apropiarse de ella, sino sólo con la intención de hacer sentir su dominio. De allí que, en el caso de Cristina (una chola que no está conforme con su condición de

marginal e intenta posicionarse en el centro), la irrupción violenta del centro se hace evidente. Cristina, que no desea compartir el destino de los cholos y cholas del barrio, “juega” a ser parte de la marginalidad pero siempre con el objetivo de desplazarse hacia el centro. Así que Cristina invita a amigos de clase media y pasea con ellos sin ningún recato. Al final, uno de ellos la golpea y la viola, dando paso a otra serie de sucesos que más adelante comento. De esta manera, Cristina, como sujeto marginal, es rechazada violentamente del centro, ya que es vista como el “otro” que invade el territorio del sector dominante, el cual mantiene las reglas y valores propios hasta con la fuera si es necesario, relegando a las minorías en la marginalidad.¹⁶¹ Cristina, por lo tanto, ha invadido un territorio que le es ajeno, padeciendo como consecuencia un retorno violento hacia la periferia:

Dice que es un gandalla de otro barrio, un bato muy calote, ése, dice que es un cabrón. Quería con ella pero el bato está muy pirata, me cae. Entonces él la subió a su ranfla y ahí mismo se la chingó. Luego la tiró en su cantona, la dejó tirada pa que sus papás la encontrarán.

Y resulta que el bato no era cholo.

[...] Un bato crema, ése, muy de escuelita, yúnior, tú sabes. De tacuche, muy perfumadito, ranfla del año, tú sabes. (pp. 96-97)

La violación de Cristina implica, pues, la violación que el centro continuamente realiza hacia la periferia. Esta irrupción continua del centro hacía la periferia también se da en la praxis social, ya que, en tanto mujer, Cristina sufre la violencia tanto física como emocional y psicológica por parte de los hombres y, aún más, por parte de las mujeres (las cholas que la rechazan por ser “fresa”). Así, la violencia contra Cristina se ejerce desde los

¹⁶¹ Sobre esta “amenaza” ha dicho Fernando Ainsa que se debe a un discurso identitario por medio del cual los unos protegen lo que ellos consideran su territorio contra los otros, que desde el discurso de la marginalidad reviven su condición periférica. Al respecto cfr. art. cit., pp. 24-25.

dos sectores: el dominante y el subalterno, aunque de manera distinta, ya que, como apunta Chantal Akerman, “la violencia se manifiesta de una manera diferente que en los hombres. La violencia de las mujeres no es comercial, está más allá de toda descripción.”¹⁶² Cristina, entonces, es doblemente marginal, pues genéricamente representa al otro y, dentro de su subgrupo de las mujeres del barrio, a la chola renegada. Su doble marginalidad acentúa su condición periférica dentro de la periferia.

Así pues, como marginales, los cholos son víctimas de abusos de poder por parte del sistema, que los ve como una amenaza. El centro puede irrumpir cuando lo desee en la marginalidad. Sin embargo, esta intromisión violenta conlleva una reacción por parte del subgrupo, ya que, identificados con éste, los cholos dentro de sus responsabilidades hacia con el barrio tienen la obligación de “limpiar” el honor de cualquiera de sus miembros, aun cuando estos hayan deseado separarse de la raza. Cristina, pese a sus actitudes, sigue siendo considerada una chola y, por lo mismo, la ofensa tiene que ser liquidada, ya que “el barrio y la banda representan la unidad contra los de afuera, contra los “otros” y convivencia entre los socios, los homies”¹⁶³

Ahora bien, a lo largo de la novela se nos dice que las cholas deben “reportarse” para tener derecho a ser ayudadas, sin embargo, en el caso de Cristina, esa condición no se aplica pues ha sido víctima no de un cholo del barrio, sino de un “yúnior”, de un individuo que no se rige por las mismas reglas que los cholos y que, por ende, debe restituirle a la periferia el agravio cometido, pues, comenta Nelly Richard: “la periferia tom[a] conciencia de sí

¹⁶² Cit. por Silvia Bovenschen, “¿Existe una estética feminista?”, en Gisela Ecker, ant., *Estética feminista*, trad. Paloma Villegas, Icaria, Barcelona, 1986, p. 37. Remítase también sobre este punto al desgaste del proyecto emancipatorio señalado en el primer capítulo, puesto que dicho proyecto no se da manera uniforme, sino que se aplica sólo al sector masculino; véase, por lo tanto, *supra* pp. 38-39.

misma al rebelarse contra la ofensiva de un centro [que] manifestaba su control normativo mediante un discurso autoritario de imposición y dominio”:¹⁶⁴

Golpes sobre Johnny. Patadas. Cadenazos encendidos. Las fileras zumban. El calor, el calor de la sangre. ¿Está muerto? Me vale. Patadas. Golpes. Calor. ¿Se mueve? Patadas que son cadenas. Golpes que son fileras. Golpes que son certeros y fuertes y el calor que envuelve la noche por encima de todo. Ya es hora de irse. Raza, ya es hora de irse. ¿Lo dice el Saico? Sirenas. Sirenas en la distancia, aullando. Simón, el Saico dice que ya es hora de irse. Raza, raza, ya es hora. (p.140)

Si bien la periferia venga su ofensa, eso no implica que el centro desista de la represión, pues al final de cuentas los cholos se atreven a cruzar el margen para desafiar al poder, a las clases dominantes que una vez más los reprimen con violencia. Por unos momentos la periferia invade directamente el territorio que no les pertenece y regresan al margen sabiendo que tarde o temprano ese mismo centro volverá para recuperar su posición privilegiada, haciéndoles saber que no pueden ocupar un lugar que les es negado. Los cholos, como otro, se encuentran irremediamente separados del uno por la línea divisoria que no es posible disolver, de tal manera que, como apunta Richard, esta línea “segrega lo Otro fuera del sistema de identidad, y lo mantiene cautivo en sus márgenes de silenciamiento e invalidez.”¹⁶⁵ Los cholos se han atrevido a levantarse y a hacerse presentes, pero su condición como centro no puede darse, ya que representan, por su “brutalidad”, lo

¹⁶³ José Manuel Valenzuela, cit. por Laura Hernández, en art. cit., p. 6.

¹⁶⁴ Véase “Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro”, en Pablo Escalante Gonzalbo, ed., *Encuentros y desencuentros en las artes*, p. 336.

¹⁶⁵ En *ibid.*, p. 332

prerracional, lo retrasado, lo bruto de la civilización:¹⁶⁶ los cholos se convierten así en la naturaleza que no ha podido ser controlada y a la que debe domeñarse en aras de conservar la estabilidad social: “Fue demasiado argüende por un yúnior. Resulta que era un morro pesado, hijo de no sé quién, sobrino de un político, de un ruco gruexo. A partir de esa noche y durante seis meses, cada noche pasaban por el Barrio cinco carros nuevos, sin placas, patrullando.” (p.143)

Por último, la represión que sufre la periferia por parte del centro se verá reflejada en la nueva generación de cholos que ya no son capaces de desafiar a la autoridad, como antaño lo hicieron El Saico y sus amigos. El barrio sigue siendo el barrio, y el compromiso con la raza no disminuye, sin embargo, tras la redada llevada a cabo por la policía y la desaparición de muchos de los cholos “viejos”, los jóvenes continúan sus vidas sin desear saber qué les pasó exactamente a los cholos que nunca volvieron. Los cholos viejos que jamás regresan se asemejan a los desaparecidos de las luchas políticas, sobre todo durante los años 70, época que viven los personajes de la novela; puesto que se reprimen violentamente las acciones de los grupos “disidentes” que ponen en riesgo la estabilidad del Sistema. El Saico y sus amigos, tal como sucediera con los líderes estudiantiles y políticos, simplemente son llevados a lugares desconocidos y nunca se vuelve a saber nada de ellos. Dicha práctica, tan común durante esta década, es sufrida también por los cholos de Tijuana.¹⁶⁷ De esta manera, los jóvenes cholos ni siquiera se atreven a

¹⁶⁶ Cfr. *ibid.*, p. 334. Aquí también puede verse el desgaste del metarrelato de la razón señalado en *supra* p. 39.

¹⁶⁷ Esta falta de líderes, sentida por las generaciones posteriores, creará en los jóvenes un impasse que, como ya también se ha mencionado en el primer capítulo, provoca que las generaciones nacidas a partir de 1960 no se sientan motivadas por ideales sociales tal como sucediera con sus antecesores. Sobre este punto remítase a *supra* p. 30.

preguntar el destino de los desaparecidos, conformándose con recordar lo que vieron o, bien, con retransmitir lo que otros comentan sobre esos hechos. Y aquí, nuevamente, la diferencia entre los cholos jóvenes y los delincuentes novatos de *La otra cara...*, pues mientras que los primeros hacen de la vida de El Saico una leyenda viva, los segundos borran muy pronto el recuerdo de Johnny de las calles, pues finalmente otro asume la función y, por ende, la posición de Johnny: el líder, en *La otra cara...*, es reemplazable, mientras que en *El gran preténder* es mito: “Del Saico, del Chemo y de otros, ya no se volvió a saber. Han pasado veinticinco años desde entonces.” (p. 143).

El barrio, la raza, han sido finalmente acallados por el centro, aunque eso no significa necesariamente que se ha eliminado a la marginalidad, sino que ahora únicamente convive con el centro sin crear problemas. Los cholos, al ser dominados, pueden ser tolerados pues su calidad de otro, como señala Richard, es “hasta deseable, como prueba exótica de la tan celebrada diversidad multicultural, mientras no busque autonomizarse como sujeto del discurso; mientras no decida hablar por sí mismo y violentar así las reglas de actuación/figuración discursiva.”¹⁶⁸ Los cholos, pues, se encuentran ahí, en silencio:

La lumbre hipnotiza. A veces no hay nada qué decirse y la lumbre es la única que habla, que recuerda. Los colores naranjas y amarillos consumen las llantas. La noche se prolonga, no parece acabarse.

Alguien sugiere que ya es hora de partir. Simón, ya es hora, dicen todos. Pero se quedan un rato más esperando que las llantas se mueran. Después el frío arrecia, no respeta, y es mejor irse a rolar: mañana es día de trabajo.

Las despedidas son breves. (p. 149)

¹⁶⁸ Véase Nelly Richard, art. cit., p. 336.

De esta manera los cholos continúan en los márgenes, sin desear ya una reivindicación o buscar siquiera una compensación por el maltrato que el centro les ha venido infringiendo. Los cholos, como sujetos marginales, no pretenden incursionar más en el centro y Cristina, a quien los cholos nunca reclaman, llora amargamente su destino, pues sabe que al haber sido defendida por el barrio no podrá escapar de éste y tendrá que resignarse a ser parte de él hasta la muerte. Pese a la resistencia, el destino del subgrupo termina por ser compartido por todos los miembros del barrio, y su condición como marginales continúa, ya que no pueden escapar de él al no darse una movilidad social. El Saico, entonces, al desaparecer se erige como figura épica pues representa “un guerrero caído con sus seguidores en la batalla, y del que se cuenta su leyenda”,¹⁶⁹ contrario a lo que sucediera con Johnny Ramírez, olvidado por los jóvenes delincuentes que toman el control del barrio.

3. Cristina Rivera Garza

Una de las líneas narrativas desarrolladas por los escritores mexicanos nacidos a partir de 1960 es la novela histórica, siendo una de sus representantes la escritora tamaulipeca Cristina Rivera Garza con *Nadie me verá llorar*, publicada en 1997.¹⁷⁰ Ciertamente esta línea no es nueva, ejemplos de ella abundan en la literatura mexicana: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso o *Setenta veces siete*, de Ricardo Elizondo, por mencionar algunos ejemplos; por lo que los escritores nacidos a partir de 1960 no hacen sino continuar con esta

¹⁶⁹ V. Laura Hernández, art. cit., p. 6.

tradición, sin embargo, considero que el valor de la novela de Rivera Garza radica en el hecho de narrar parte de la historia desde el punto de vista de una marginada social que transgrede en distintos momentos y maneras el orden social durante el régimen de Porfirio Díaz.

Así, nacida en Matamoros en 1964, Rivera Garza tiene publicados el libro de poesía *La más mía* (1998) y el de cuentos *La guerra no importa* (1991), con el cual ganó el Premio Nacional de Cuento. Historiadora de profesión, Rivera Garza reside actualmente en San Diego, desempeñándose como docente en la Universidad de aquella ciudad, además de impartir un taller de narrativa en el Centro Cultural Tijuana.

Con *Nadie me verá llorar*, Rivera Garza aborda la problemática de una mujer llegada a la capital de México a principios del siglo XX, enmarcando la narración con datos acerca de las revueltas obreras prerrevolucionarias. Su estructura, basada en la inclusión de distintas voces, puede leerse desde la teoría del ruso Mijail Bajtín, por lo que la palabra ajena se hace presente a través de los distintos discursos que tienden a la polifonía.¹⁷¹ Es así como el texto da cabida a un dialogismo que se abre a los marginales, a los seres socialmente rechazados y, por ende, incapaces de colocarse en el sector dominante que representa al centro.

3.1. El otro y la mujer

¹⁷⁰ La novela ha recibido hasta la fecha tres premios: el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero, el Premio IMPAC-Conarte-ITESM y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz.

¹⁷¹ Sobre este punto ha señalado Myrta Sessarego que la novela de Rivera Garza, al abrirse a la pluralidad de voces, logra constituir una búsqueda de sentido de la aventura humana a través de la palabra. Cfr. "Rompe esquemas. Novela ganadora del Sor Juana", en *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 29 de noviembre de 2001.

Como he establecido en la segunda parte del primer capítulo de este trabajo, la modernidad, tomando como base principalmente para su construcción discursiva la Ilustración, sostuvo que sólo mediante la Razón se lograba llegar a la verdad,¹⁷² siendo el sujeto cartesiano el depositario de ésta. Sin embargo, como ya se ha señalado, tras la ruptura de la noción de la existencia de una razón absoluta y única, y la consecuente inclusión de la pluralidad, el sujeto otro, aquel que hasta ese momento se había mantenido en la periferia no solamente del ámbito del discurso sino también del social, se hizo presente y se volvió la atención sobre él. El otro, que durante décadas fue considerado una amenaza para el yo,¹⁷³ se presentó como necesario para su existencia y su reafirmación, eliminándose las fronteras infranqueables entre ambos al reconocerse que en todo momento se da un desplazamiento continuo que permite que la periferia incursione en el centro y viceversa.¹⁷⁴ De tal manera que a partir de la segunda mitad del siglo XX el discurso de Occidente coloca un mayor énfasis en el otro -la mujer, lo latinoamericano, el negro, el homosexual, el indígena, y todos los demás sujetos que hasta ese momento se habían considerado socialmente marginados-, trayendo como consecuencia que esas voces anteriormente calladas comenzaran a escucharse en diversos ámbitos culturales y sociales y también en el discurso literario.

¹⁷² La grafía corresponde al sentido totalizante dado a la razón dentro del discurso de la Modernidad. Sobre este aspecto remítase a *supra* p. 39.

¹⁷³ Para Levinas la presencia del otro ha constituido para el yo una amenaza, pues aquel cuestiona la conciencia de éste por medio de su rostro, de su huella, ya que pone en cuestión la conciencia del Yo: "Frente a la exigencia del Otro [*Autrui*], el Yo es expulsado de este reposo y no es la conciencia, que ya se vanagloria, de este exilio." Véase *La huella del otro*, trads. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero, Taurus, México, 2000, pp. 61, 62.

¹⁷⁴ Sobre este punto ya me he referido en ocasiones anteriores, y sólo recapitulo aquello que considero marca la ruptura entre la Modernidad y la Postmodernidad que dio paso a la incursión del otro en el discurso, basándome principalmente en la propuesta de Jacques Derrida que considera que no existen binomios inamovibles debido a que el significado siempre se desplaza.

Con respecto a la mujer, cabe mencionar que recupera y accede a los sitios que le habían sido vedados, sobre todo durante el siglo XIX: la igualdad proclamada por la Ilustración, dentro de la cual quedaba establecida no sólo la libertad material sino también la libertad formal, queda relegada en la sociedad burguesa del siglo XIX, trayendo como consecuencia una vuelta a la sumisión de los marginados, que fueron vistos como provocación pues se contraponían a las formas nobles y dignas de ser vividas. Así, hacia mediados del siglo XIX se instaura una Contrailustración que cambia el término de fraternidad por el de justicia.¹⁷⁵ Obviamente, este proceso de recuperación de espacios se fue gestando desde tiempo atrás, sin embargo, para los efectos que me ocupan, durante las primeras décadas del siglo XX las condiciones sociales, económicas, culturales y educativas de las mujeres, con respecto a las de los varones, estaban en desventaja pues: “la opresión social de la mujer está enraizada en su dependencia económica. Su ocupación doméstica está sólo aparentemente equiparada al trabajo lucrativo del varón, pues éste gana el sustento de la familia. Con ello la mujer se convierte en propiedad suya. El varón dispone de su capacidad de trabajo y de su cuerpo.”¹⁷⁶ Y esta situación de dependencia absoluta hacia el varón seguirá durante años en la mente de muchas jóvenes, pues se les continuará educando e inculcando que su emancipación constituiría el debilitamiento de la sociedad burguesa, perdiendo por consiguiente ciertos privilegios a los cuales se le ha acostumbrado, ya que como señala Simone de Beauvoir:

¹⁷⁵ Sobre este aspecto cfr. Hans Mayer, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, trad. Juan de Churruca, Taurus, Madrid, 1999, pp. 11-29.

¹⁷⁶ V. Mechthild Merfeld, “August Bebel: La mujer y el socialismo. Crítica a la familia patricarcal y a la moral sexual burguesa”, en *El movimiento feminista alemán. El papel social de la mujer en el siglo XIX y el*

La burguesía sigue exactamente ese programa; las mujeres quedan esclavizadas en la cocina, en la casa, se vigila celosamente sus costumbres; se les encierra en los ritos de un saber vivir que traba toda tentativa de independencia. En compensación, se les rinden honores, se las rodea de las más exquisitas cortesías [...] Se espera que, así burladas y seducidas por la comodidad de su posición, acepten el papel de madres y amas de casa al que se las quiere reducir.¹⁷⁷

En México durante el periodo prerrevolucionario, y en general en toda América Latina, se planteó el problema de la identidad de las mujeres, ya que a pesar de la aparente liberación que el cambio de régimen proclamaba, y de los posteriores planes democratizadores de Vasconcelos,¹⁷⁸ en el orden simbólico la mujer seguía representando al Otro imaginario.¹⁷⁹ De tal suerte que en el nuevo régimen la imagen de la mujer idealizada, la figura maternal y heroica, se materializará en las maestras rurales que serán enviadas cual misioneras a alfabetizar a las poblaciones más alejadas. El mito de la mujer casta y pura cuya única razón de ser era el matrimonio se mantendrá vigente durante décadas gracias a que, en gran medida y según señala Jean Franco, figuras tan relevantes como Gabriela Mistral coadyuvarán a la transmisión de esta ideología al incluir en los libros de enseñanza textos que “no desmentían la opinión de que los hombres estaban destinados a ser los apóstoles del nuevo orden mundial.”¹⁸⁰ La mujer mexicana, por lo tanto, en el periodo

movimiento emancipatorio en Alemania, Ingeborg Drewitz, ed., trad. Luis Martínez, Hohwacht, Bonn, 1983, p. 48.

¹⁷⁷ “Historia”, en su libro *El segundo sexo* [1949], trad. Juan García Puente, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 102-103.

¹⁷⁸ Por planes democratizadores me refiero a los mecanismos educativos que pretenden emancipar al ser humano, tal como lo plantea Néstor García Canclini en su libro *Culturas Híbridas...*, y el cual abordo en *supra* p. 42; igualmente, sobre los planes educativos de Vasconcelos, remítase a *supra* p. 10.

¹⁷⁹ Cfr. Jean Franco, “Cuerpo y Alma: Las mujeres y el mesianismo posrevolucionario”, en su libro *Las Conspiradoras. La representación de la mujer en México*, trad. Mercedes Córdoba, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 143-144.

¹⁸⁰ Véase *ibid.*, p. 141.

prerrevolucionario, y aún después de la gesta armada, continuará teniendo como meta última de su realización el matrimonio.¹⁸¹

3.2. *Nadie me verá llorar*

Retomando las consideraciones anteriores, la condición de la mujer, en tanto sujeto otro, se ve reflejada en la novela de Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*. En ella se narra la vida de una mujer, Matilda Burgos, que llega a la ciudad de México en 1900 procedente de Papantla, para ser educada por su tío Marcos tras enloquecer su padre. Matilda contaba entonces con quince años de edad sin haber tenido una instrucción formal hasta ese momento. Por tal motivo, Matilda debe ser educada y “reformada”, debe aprender a comportarse y hablar de acuerdo con lo que acepta la pequeña burguesía de la capital. El tío, que ejerce la profesión médica, ha trabajado duramente primero para subsistir y estudiar y después para ganar una posición social privilegiada, por lo cual él se cree la persona indicada para aleccionar a Matilda, instruyéndola en la higiene y, sobre todo, en las actividades que toda joven decente debe realizar:

Una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres tiene que empezar por aprender los nombres exactos de las horas. Está la hora de levantarse, a las cinco de la mañana. La hora de asearse y tender la cama. La hora de preparar el desayuno. La hora de sentarse a la mesa y esperar a que tío Marcos consuma el jugo de naranja [...] La hora de recoger la mesa [...] La hora de preparar la comida [...] La hora de bordar manteles o remendar faldas al lado de su tía en silencio. La hora de escuchar lecciones de urbanidad e higiene. La

¹⁸¹ Para Jean Franco las figuras de Frida Kahlo y Antonieta Rivas Mercado ejemplifican la contradicción de esta nueva época que proclamaba el cambio debido a que, por un lado, se habla de la emancipación de la mujer y, por el otro lado, se espera que anhele el papel de madre que por naturaleza le corresponde. Esto provoca, según Franco, una escisión entre la vida y la obra de ambas artistas, dando como resultado una división de sus personalidades y evidenciando la violencia ejercida contra la mujer desde distintos ámbitos. Cfr. *ibid.*, pp. 143-145.

hora de aprender las vocales. La hora de preparar la cena. La hora de rezar. La hora de dormir.¹⁸²

Matilda se inserta de esta manera en el centro, entra a formar parte de la clase social dominante. Este primer desplazamiento se efectúa sin mayores problemas, pues resulta natural que la madre de Matilda, al no poder hacerse cargo de ella por la enfermedad mental de su marido, la envíe con quien ella considera puede educarla de mejor manera. En este primer momento, por lo tanto, Matilda cruza la frontera y es aceptada de inmediato: ella sólo viene a ocupar un sitio en la posición que el tío previamente ha logrado conseguir tras una serie de pruebas. Sin embargo, para poder mantenerse en ese centro, Matilda debe cumplir ciertas obligaciones y, sobre todo, tiene que desterrar de su naturaleza los instintos primitivos que la gobiernan. Para el tío, la idea de progreso y civilización está ligada a la higiene, pues sólo a través de ella se logra que el individuo se sobreponga a su carga genética para convertirse en un buen ciudadano y no en una amenaza. La higiene, además, borra la mancha del origen, limpia de las impurezas que se traen para poder ingresar al centro. Solamente a través de esta suerte de iniciación Matilda, y el resto de los marginales, puede borrar las huellas de su pasado y acceder a una posición privilegiada.¹⁸³

Como Marcos, Julio Guerrero creía que una serie de atavismos culturales propios de las clases bajas estaban entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación [...] Más que producto de la evolución, cuya teoría general había desarrollado admirablemente Charles Darwin, ellos constituían la prueba más fehaciente de la involución [...] Todos ellos eran salvajes, primitivos obtusos y tercos a medias disfrazados cuyos instintos criminales ponían en peligro a sus semejantes y, por ende, a la nación entera. (p.107)

¹⁸² Cristina Rivera Garza. *Nadie me verá llorar*, Tusquets/CONACULTA/INBA, México, 1999, p. 100. Cito bajo esta edición y consigno las páginas en el cuerpo del trabajo.

¹⁸³ Sobre la idea de la selección natural y la función de la burguesía como guiadora de los sectores populares durante el Porfiriato, véase *supra* p. 24.

Sin embargo, Matilda lleva consigo una tara genética que ni la educación ni el orden impuesto conseguirán contrarrestar, de tal suerte que Matilda se rebelará posteriormente.¹⁸⁴ Cabe mencionar que esta suerte de naturalismo, ya presente en novelas mexicanas del siglo XIX como *Santa*, se encuentra más bien parodiado, pues en realidad Matilda, ya dentro de la marginalidad en tanto prostituta, se burla abiertamente de la novela del escritor Federico Gamboa, por lo que no es de extrañar que esta determinación genética, que la confina hacia el final de la novela al manicomio, cuestione los presupuestos tradicionales sobre la locura y la razón.¹⁸⁵

Antes que este desplazamiento suceda, Matilda se subordina a la figura protectora de su tío, gozando de ciertas comodidades e incluso de una cierta independencia económica, aun cuando ésta sea muy limitada. El tío Marcos, al observar que Matilda ha aprendido lo necesario para desenvolverse en sociedad, la traslada a casa de una colega suya, Columba, una de las dos médicas con las que contaba la ciudad de México a principios del siglo XX, y la coloca bajo la custodia de ésta para que le enseñe los rudimentos básicos de la enfermería y del cuidado completo de un hogar, completando así su educación en aras de convertirse en una buena ama de casa. Y en este punto vemos nuevamente que la mujer profesionista no sólo tiene que competir con sus colegas varones, sino que además se le exige el sacrificio de mantenerse soltera en aras de conservar su profesión. Existe, pues, un doble rechazo hacia la mujer que trabaja ya no como empleada, sino dentro de una profesión

¹⁸⁴ Más adelante abordaré estas rupturas, por el momento sólo señalo la fisura que llevará al personaje a desplazarse nuevamente del centro a la periferia.

¹⁸⁵ Sobre este punto véase *supra* p. 43.

considerada varonil, puesto que, por un lado, compite económicamente con el varón al no depender de éste en un área pública; y, por el otro lado, su soltería simboliza la libertad que sobre su cuerpo ejerce la mujer al no subordinarse a su papel madre, pues como señala Merfeld, únicamente por medio del matrimonio “garantiza su sustento material, permite su actividad sexual y posibilita ocupaciones en consonancia con su predisposición subjetiva.”¹⁸⁶ En este caso, Matilda completa su instrucción en manos de una mujer que ha transgredido en cierta medida la condición natural a la que está llamada y si su tío permite que tenga contacto con ella es simplemente por el hecho de que sabe que con Columba la castidad y las buenas costumbres están garantizadas, además de considerar que el trabajo es un auxiliar más para consumir el acto civilizador de Matilda:

El tío Marcos estaba convencido de que, además de la higiene, el trabajo era un agente civilizador y que recibir un salario a cambio de los servicios prestados, por más simbólico que éste fuera, fomentaba la responsabilidad en los individuos. El tío Marcos también creía que mandar a las mujeres a la escuela era una pérdida de tiempo y una mala inversión; pero esto, por respeto a Columba no lo dijo. La educación no sólo amedentraba el innato sentido de abnegación y sacrificio, las mejores virtudes femeninas, sino que también producía legiones de mujeres arrogantes e inútiles que, naturalmente, nunca conseguían marido.(p. 111)

Es así que Matilda, durante algunos años, se mantendrá y aceptará el papel que le ha sido asignado prácticamente sin cuestionamiento, pues no ha cobrado conciencia de su condición de subalterna frente al sistema patriarcal que le ha impuesto los límites dentro de los cuales debe desarrollarse. Su despertar se iniciará cuando, de forma abrupta, entre en su habitación un joven obrero y revolucionario, Cástulo, que lucha activamente por los derechos del proletariado y por la igualdad de oportunidades en aras de

mejorar su nivel de vida. Matilda, al acercarse al mundo de los explotados, cobra conciencia de clase y de sí misma, ya que se identifica con las personas que, al igual que ella, se encuentran subordinados a una clase que desea mantener su autoridad sobre ellos. La emancipación de Matilda se ha venido gestando en silencio a través del trabajo que desempeña en la casa de Columba, pero no será sino hasta su contacto con el movimiento obrero que Matilda reaccione ante la censura y la falta de libertad que la burguesía, mediante la figura de su tío Marcos, le ha coartado. Cuestionada sobre este último punto, Matilda reconoce en cierta medida que su tío Marcos no es sino un marginado que, al ganarse duramente los privilegios del centro, se niega a abandonar su nueva posición y, una vez identificado plenamente con éste, ayuda al proyecto de la clase dominante sin desentender, aunque de manera discreta, el llamado de clase que aún lo inclina a favorecer a los necesitados:

Ella lo ha visto trabajar de sol a sol y abrir las puertas de su casa durante la noche para atender a los niños enfermos. Ella ha estado presente cuando desinfecta heridas y compone huesos con todo cuidado. Ella había vivido en su casa donde aprendió a leer, a escribir, a escuchar música y a comportarse como toda una señorita.

-¿Y tu libertad? –le preguntan.

-Mi libertad son ustedes –su respuesta arranca vítores y aplausos. Diamantina está ya tocando el piano de nuevo. (pp. 125-126)

Otro proceso más que lleva a Matilda a desplazarse nuevamente del centro a la periferia tiene que ver con Diamantina, personaje que milita activamente en la causa obrera junto con Cástulo y quien muestra a Matilda su condición de burguesa. Diamantina, profesora también de piano, apoya económicamente a la causa enseñando música a las hijas de las señoras acaudaladas de la capital. Si bien detesta la clase a la cual se encuentra subordinada, no puede dejar de

¹⁸⁶ Véase art. cit., p. 48.

reconocer que la causa sólo puede subsistir gracias al dinero que, irónicamente, es utilizado en contra de sus propios jefes. Diamantina, pues, ha cobrado desde tiempo atrás una conciencia feminista y ha pasado por el proceso de oponerse a su clase, ya que ella es una burguesa venida a menos. Este cambio, que en la novela ya está dado, intentará extenderlo a Matilda, debido a que reconoce que ésta ha comenzado a emanciparse y que la incipiente guía que pueda brindarle le será de ayuda en su desarrollo. Matilda se convierte en la discípula de Diamantina en cierto sentido y comienza a ejercer la libertad de su cuerpo y su mente en un principio de manera silenciosa y, después, de manera abierta y pública: “-No tienes que hacer todo esto, lo sabes, ¿verdad? El cuarto que debes limpiar está detrás de tus ojos, dentro de tu cabeza. Las mujeres deben entrar al cielo con libros, con música, no con escobas y trapos viejos, damita. Ponte lista.” (p.129)

Matilda finalmente se libera de los lazos que la unen con su tío Marcos y escapa una noche de su casa. La huida se produce sin que el tío intuya siquiera que Matilda ha decidido unirse a la clase que él tanto desprecia. La decisión de Matilda se produce nuevamente en silencio, tras enterarse de las muertes ocurridas en Cananea y escuchar al tío estar a favor de las medidas drásticas que Díaz llevara a cabo para suprimir las huelgas. Matilda se va sin decir palabra, pero en su lugar deja la huella de lo que ha sido hasta entonces: las dos trenzas que con tanto afán todos los días peinaba y arreglaba. Ese signo de desprendimiento, de borrar un pasado que ya no se desea llevar consigo, es dejado frente al espejo, frente a un objeto que refleja el rostro y que, por ende, nos devuelve la imagen de lo que somos. En el caso de Matilda la imagen que le devuelve el espejo es aquella del patriarcado, es decir, lo que

la protagonista ve en primera instancia es su imagen burguesa, amoldada a los lineamientos que el sistema patriarcal le ha impuesto: la subordinación económica, cultural, social y política al poder del tío Marcos que, al mismo tiempo, reprime su sexualidad, reduciendo sus funciones a las de la madre. En el sistema patriarcal, donde Matilda se desenvuelve, la constitución biológica desempeña un rol social, impidiendo que la mujer pueda diferenciar su naturaleza primaria de la secundaria, y “dado que [ha] sido creada y [debe] vivir en un mundo patriarcal [...] su verdadera existencia debe desarrollarse en contra de [la posibilidad de la competencia y los logros compulsivos]”. La mansedad será el reflejo que Matilda cuestione, recuperando su condición de otro.¹⁸⁷ Levinas, respecto a este reconocimiento del yo ante la desnudez del rostro del otro, menciona que “la presencia del rostro significa, así, una orden irrefutable –un mandamiento– que detiene la disponibilidad de la conciencia. La conciencia es puesta en cuestión por el rostro”,¹⁸⁸ y la conciencia de Matilda es cuestionada frente a su propia imagen que le devuelve su otredad. Sólo ante su condición de otro, Matilda se da cuenta que su identidad no se la otorga el yo, sino la huella de su pasado que no ha dejado de ser signo de revolución,¹⁸⁹ por tal motivo lo único que se lleva de aquella casa son las tres vainas de vainilla que le regresan su condición periférica y deja en su lugar las trenzas que, por otro lado, le recuerdan al tío, por un lado, su origen geográfico y familiar, y, por otro lado, su presencia como otro que se mantiene como amenaza al no haber sido dominado. Las vainas de vainilla

¹⁸⁷ Sobre el sistema patriarcal véanse Aralia López González, “«Cabecita Blanca»: ¿Una especie en extinción?”, en Aralia López González, coord., *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995, p. 198; y Silvia Bovensche, “¿Existe una estética feminista”, en *op. cit.*, pp. 36, 38.

¹⁸⁸ Véase *op. cit.*, p. 62.

¹⁸⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 70-71.

representarían, asimismo, el ciclo natural de la muerte y resurrección, ya que, por un lado, el papá de Matilda ha enloquecido (muriendo para el mundo racional), embriagado por el olor de la vainilla que cultivara a su vez el padre de él; para el papá de Matilda, por lo tanto, el cultivo de la vainilla significó la muerte, pues sin sus tierras Santiago Burgos perdió su vida: “Sus ambiciones se centraban en producir la cosecha más cercana a la perfección de Dios. Pero para eso necesitaba las tierras de su padre y los conocimientos ancestrales de María de la Luz. Cuando logró rescatar sus cuerpos del lodo y la sangre de los montes no lloró [...] Lo que Matilda conservó de su padre [fue] la amargura con la que vendió sus tierras” (p. 61). Por otro lado, las vainas de vainilla representan para Matilda la resurrección a una nueva vida, ya que, como parte de su pasado, le restituyen su condición periférica esta vez en la ciudad, cobrando una conciencia tanto de clase como de su propio cuerpo y, por ende, de su sexualidad: las vainas, finalmente, dejan de aprisionarla, pues se han quedado sin olor.

Ahora bien, con respecto a la violencia que el Yo ejerce sobre el Otro, comenta Levinas que se produce en el momento en el que primero desea subordinar la libertad del Otro a la suya, pues sólo concibe ésta como fuerza, como salvaje, y que por ende, al oponerse a la libertad del Yo, se resiste a ser sometida ya que se vuelve hacia mí. La violencia entonces tiende en última instancia a negar toda individualidad y,¹⁹⁰ en el caso de Matilda, el tío Marcos ha ejercido la violencia sobre ella al negarle esa individualidad e intentar moldearla de acuerdo con su propio canon. Matilda sin embargo, al recuperar la huella de lo que era, logra desprenderse y, una vez reafirmada como ese

¹⁹⁰ Cfr. Emmanuel Levinas, *op. cit.*, pp. 84-86.

otro, retoma el control sobre su propia vida. Obviamente, para el tío Marcos, el fracaso se presenta como inevitable, ya que no ha podido doblegar la voluntad de Matilda que, en cierta forma, representa por extensión la suya. Las trenzas dejadas por aquella son, por lo tanto, la respuesta del otro, simbolizan al otro que se niega a subordinarse al yo y, por ende, señalan la imposibilidad de matar a ese otro, al rostro de aquel que me es conocido:¹⁹¹

Frente al espejo de su cuarto, Matilda cortó sus trenzas en dos. Luego, sin despedirse, abandonó la casa. Lo único que se llevó consigo fueron sus tres vainas de vainilla ya secas, sin olor. El sustantivo que Marcos utilizó para describir las acciones de su sobrina fue el de la ingratitud pero, sabiendo que ésa era su derrota personal, nunca lo hizo en público. (pp. 131-132)

Las fronteras entre el centro y la periferia vuelven a traspasarse y Matilda Burgos pierde sus privilegios para convertirse en una obrera-amante que apoya a Cástulo, pero sabe de antemano que entre ambos no puede establecerse una relación tradicionalmente burguesa, pues éste se opone al matrimonio al considerarlo una atadura que le impediría continuar con sus labores en pro de la lucha obrera. Matilda acepta esta nueva imposición masculina en nombre de la lucha ante el progreso y la civilización, dando inicio a la primera de sus subsecuentes marginaciones sociales.

3.2.1. La mujer amante

¹⁹¹ Cfr. *ibid.*, pp. 89, 90.

La sociedad burguesa a principios del siglo XX continuó poniendo especial interés en el patrimonio económico y, por consiguiente, en la transmisión del mismo únicamente a los herederos legítimos, desarrollando en torno a la sexualidad femenina toda una serie de preceptos que le garantizaran esta transmisión. Por tal razón, las mujeres eran educadas bajo los principios de castidad y sumisión, repudiando a aquellas que, en ejercicio pleno de su libertad, sostuvieran relaciones sexuales prematrimoniales y/o extramatrimoniales. Sólo a través de la observancia de estos preceptos sociales la mujer se garantizaba para sí y los suyos seguridad económica y reputación social; así como en la transmisión de la propiedad.¹⁹²

La idea de una sociedad socialista, propuesta por Bebel, Marx y Engels, en donde las mujeres, por medio del trabajo remunerado, podrían lograr la independencia económica y la liberación de las faenas domésticas a través de la superación de la tradicional división social del trabajo, en aras de alcanzar junto con la clase obrera la emancipación,¹⁹³ no desechó las relaciones sexuales duraderas por encima de cualquier otro tipo de relaciones, ya que sólo éstas podían satisfacer normalmente los instintos naturales y sanos, evitando los vicios y los libertinajes. Y si bien es cierto que en esta nueva sociedad el matrimonio se concibe como un asunto privado entre los participantes, permitiéndose la disolución del mismo, no por ello deja de otorgarle el valor moral que la sociedad burguesa le atribuía, de tal suerte que la mujer seguirá siendo señalada, criticada y, todavía más, despreciada en

¹⁹² Cfr. Mechthild Merfeld, art. cit., p. 48. Friedrich Engels señala que la cuarta y última etapa de la familia, la monogámica, se funda en el poder del hombre “con el fin formal de procrear hijos de una paternidad cierta; y esta paternidad se exige, porque esos hijos, en calidad de herederos directos, han de entrar un día en posesión de la fortuna paterna”. V. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, s.t., Cinar, México, 1995, p. 70.

caso de no sujetarse a esta norma. En el caso que me ocupa, la sociedad burguesa, tal como apunta Merfeld, “no consiente que nadie infrinja la doble moral que protege a la superioridad económicamente fundamentada de los varones [por lo que] es despreciada –como «chica deshonrada» y prostituida– la que se pone al margen de estas normas.”¹⁹⁴

En la novela, Matilda infrinje esta moral primero al entablar con Cástulo una relación prematrimonial y, posteriormente, continuar con él una unión libre no admitida por la sociedad. Al momento de su partida Matilda no sólo renuncia a las comodidades y privilegios de la clase dominante, sino que también rechaza la moral de ésta y lo que antes realizaba clandestinamente, ahora lo lleva a cabo de forma libre y abierta. Matilda renuncia con este acto a toda posibilidad de regresar al centro, pues al saberse su vida sexual, cierra las puertas a posibles propuestas matrimoniales que la volverían a situar en el centro. Claro está que esto no interesa ya a Matilda pues se ha asumido como otro y ha rechazado cualquier puente que la ligue con la burguesía. Matilda se adueña en este tránsito no sólo de su vida, sino también de su cuerpo, y por consiguiente de su destino. Matilda lleva a cabo la afirmación sobre su cuerpo gracias a que logra la conciencia de clase, y esto se debe en gran medida a que, como señala Michel Foucault, “para que el proletariado apareciera dotado de un cuerpo y una sexualidad [...] se necesitaron conflictos [...] la erección de toda una tecnología de control que permitiese mantener bajo

¹⁹³ Sobre este aspecto véanse Mechtild Merfeld, art. cit., pp. 50-51 y Simone de Beauvoir, *op. cit.*, pp. 109, 110. También sobre la emancipación que no se da para todos los sectores, véase *supra* p. 43.

¹⁹⁴ Véase art. cit., p. 48. Durante los primeros años del siglo XX, casi por iniciar la Primera Guerra Mundial, se suscitaron una serie de cuestionamientos entorno a la sexualidad extramatrimonial. Algunas feministas sostuvieron tesis que, para la época, se consideraron radicales pues se promovían la emancipación de la mujer en todos los terrenos, incluyendo el sexual. Así, la rusa Alexandra Kollontai atacó radicalmente, junto con otras feministas de la época, la doble moral de la sociedad que por un lado reprimía la sexualidad y, por otro, legalizaba la prostitución. Cfr. Gisela Brinker-Gabler, “El movimiento

vigilancia ese cuerpo y esa sexualidad que al fin se le reconocía. [...] De allí, sin duda, las reticencias del proletariado a aceptar ese dispositivo; de allí su tendencia a decir que toda esa sexualidad es un asunto burgués que no le concierne.”¹⁹⁵ Matilda, por lo tanto, se enfrenta con ese dispositivo al que ha sido sometida y su liberación no sólo consiste en el reconocimiento que ella misma hace sobre su condición periférica, sino también en la reafirmación de su cuerpo sobre el cual ejercerá control absoluto. De allí que, el horizonte posible de la protagonista, en la transición, es su incorporación al proletariado que, en ese momento, se abría a la mano de obra femenina por resultar más barata; así, Cástulo le sugiere su adhesión al proletariado, misma que le brindará una conciencia de clase: “Lo último que se le ocurrió recomendarle fue que buscara trabajo en las textileras o en la cigarrera de la Ciudadela. Matilda le prometió que así lo haría y, antes de despedirse de él, también le aseguró que iba a sobrevivir.” (p. 138)

Cabe señalar que la transición definitiva de Matilda, pese al no enfrentamiento con su tío Marcos y a la voluntad de ella para hacerlo, se efectúa en medio de una ausencia temporal de Matilda de la realidad. Una vez dejada la casa del tío, Matilda deambula durante algunos días por la ciudad sin rumbo fijo y sin ninguna idea clara. Vive por un corto tiempo en un estado de disociación con la realidad, refugiándose finalmente frente al piano de Diamantina que ha sido asesinada en la revuelta de Cananea. Este desprendimiento le ocasiona a Matilda una fisura que, más adelante, se concretará en locura e, igual que su pasado que nunca la abandona, la llevarán

feminista en el Reich alemán del Kaiser-La Revolución expulsa a sus hijos”, en Ingeborg Drewitz, ed., *El movimiento feminista alemán...*, p. 73.

¹⁹⁵ V. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, 24ª ed., trad. Ulises Guiñazú, Siglo XXI, México, 1996, pp. 153-154.

a desplazarse a una tercera marginación social que más adelante se aborda.¹⁹⁶ Baste señalar en este punto que la carencia de una guía, de una presencia que oriente en esta nueva etapa los pasos de Matilda, suscitará un enfrentamiento con la realidad de tal manera que, al no encontrarse preparada para asumir del todo las consecuencias de ese acto, provoquen en Matilda la aparición de los primeros síntomas de esquizofrenia:

La algarabía de su voz la hacía volver la cabeza de improviso en las esquinas. Apenas comprobaba que no había nadie se echaba a correr hasta que la falta de aire y el cansancio le doblaban las rodillas. Durmió en plazas, bajo los pórticos de las iglesias. Nadie la vio llorar. La ciudad que había sido un animal vigoroso, de repente perdió todo su brío. Matilda guardó silencio. Cástulo la encontró una mañana sentada frente al piano de Diamantina, inmóvil, con la mirada perdida. (p. 136)

Cástulo se convertirá en su protector por breve tiempo, pues éste debe regresar a la causa y no puede responsabilizarse de Matilda que se ha negado a unirse abiertamente al movimiento obrero. La relación entre ambos termina sin mayores problemas y Matilda se une al campo laboral como operaria en una cigarrera, viviendo por un tiempo con Esther, compañera de trabajo que le alquila un catre en su vivienda de la vecindad. Sin embargo, dentro de su nueva posición social, Matilda no logra romper los esquemas impuestos por el tío Marcos, y continúa la rutina de higiene personal. Asimismo, con sus escasos conocimientos de medicina, Matilda se gana cierta admiración y respeto de la gente, quienes la nombran “la doctorcita”. Hasta aquí, Matilda parece haberse desplazado hacia un nuevo centro dentro de la marginalidad social, pues su trabajo en la cigarrera y sus consultas esporádicas entre los

¹⁹⁶ La primera marginación social es, ciertamente, su tránsito de burguesa a obrera; la segunda se da en el paso de obrera a prostituta, y dentro de ésta se desprende una marginación menor la cual tiene que ver con

vecinos la colocan en una posición privilegiada con respecto al resto de las obreras. Pero este nuevo reposicionamiento también será roto tras la enfermedad y posterior muerte de Esther: Matilda tiene que cuidar tanto de aquella en el hospital como hacerse cargo de sus dos hijos, situación que la obliga a abandonar por algunos días su trabajo y, como consecuencia es despedida. Ante la falta de empleo y ante las carencias económicas cada vez más penosas, Matilda encuentra en la prostitución la única forma de subsistencia. Con este nuevo desplazamiento, Matilda rompe definitivamente con la moral burguesa y, aun cuando los vecinos no la rechazan, no por ello dejan de compadecerla pues saben que Matilda no podrá recuperar el lugar que se había ganado: “Los hijos de Esther se abstuvieron de hacerle preguntas y los vecinos, al tanto de sus obvias correrías, la miraban con tristeza y comprensión.” (p.142)

Esta nueva vida iniciada por Matilda, si bien es censurada y señalada, no por ello deja de ser aceptada en una doble moral dentro de la sociedad burguesa, ya que en ella la mujer casada es consagrada a una castidad que le impide al varón satisfacer sus deseos sexuales más desenfrenados, por lo que, pese a representar lo negativo, la prostituta será aceptada como un mal necesario en aras de salvaguardar la honestidad y el buen nombre de las mujeres decentes. Así, se sacrifica a una parte de las mujeres para conservar pura a la otra parte.¹⁹⁷ El repudio hacia la prostituta se da en tanto que ésta no respeta contrato alguno y puede alquilar su cuerpo a cualquiera, mientras que

su tendencia lésbica; la tercera marginación y última se suscita con el paso de un estado mental sano hacia la locura.

¹⁹⁷ Cfr. Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 544.

la mujer casada asegura la descendencia legítima al someterse a un solo hombre. La primera sufre como consecuencia un rechazo social, la segunda goza del prestigio de esposa. Ahora bien, sobre el hombre recae una suerte de culpabilidad ante sus satisfacciones carnales con otra mujer a quien tiene que pagar sus servicios, por lo que él se sentirá menos responsable de su doble moral si cree que lejos de perjudicar a la mujer la ayuda para solventar sus problemas económicos. Es así como el hombre se libera de una carga moral al saber que lo que en realidad hace es un acto de caridad. Matilda se da cuenta de esto y entra al juego del chantaje, exagerando su propia historia y añadiendo ciertos detalles para darle mayor dramatismo, remitiendo de forma paródica a la novela *Santa*, de Federico Gamboa. Matilda, pues, se incorpora rápidamente al mundo del burdel y aprende sin problema alguno no sólo a cumplir los caprichos de sus clientes, sino también las artimañas propias del oficio para obtener un poco más de dinero: “A los hombres que les pagaban por sus servicios se les ablandaba el corazón y la cartera. La historia, además, los dejaba convencidos de que fornicar había sido en realidad una obra de caridad. Así tanto los hombres como sus ramerías salvaban, por partes iguales, la moral.” (p. 142) Cabe hacer mención que a partir de la incursión de Matilda en la vida del burdel, se aludirá de manera abierta y continua a la novela del escritor Federico Gamboa, *Santa*, no sólo como referencia intertextual sino también como base para la crítica de esa moral burguesa que, según en palabras de la misma Matilda, no hizo sino adornar la realidad de la prostituta. Incluso se llevará a cabo dentro de la novela una parodia a dicho

texto en donde la imagen de la pueblerina inocente es transformada en una suerte de mujer fatal con alas de dragón.

El nombre del burdel en donde trabaja Matilda hace alusión directa al discurso que el Porfiriato había hecho propio: la Modernidad.¹⁹⁸ Convencido de que el desarrollo económico del país se basaba en el progreso, el régimen de Díaz no sólo hizo hincapié en la inversión extranjera, sino que trató de ordenar todos los aspectos de la vida del país. Así, las mismas prostitutas tenían que sujetarse a una revisión médica periódicamente y tenían que contar con la cartilla de sanidad que el gobierno les otorgaba. En la Modernidad no sólo se cumplía con estas regulaciones, sino que además se ofrecía a los clientes todo un atractivo de luces y de espectáculos propios de los nuevos tiempos. El burdel representa entonces todo ese afán epocal de ajustarse a los cambios del mundo: se había entrado al siglo XX con las esperanzas puestas en la ciencia y en la tecnología, teniendo que ajustarse a los avances que vertiginosamente se suscitaban. Aunque, la exuberancia y el exceso en ciertos lujos reflejan la decadencia de la misma burguesía que se aferra a sus riquezas y se niega a perder los privilegios que el sistema le otorga. La Modernidad es, pues, un lugar de contrastes, de esperanzas y desilusiones de un régimen que se precipita a la desaparición:

Los bocetos de los cristos andróginos de Ángel Zárraga colgaban sobre las paredes de las escaleras. También había una copia en mármol de la Malgré-tout, la escultura con la que Jesús Contreras había ganado un premio mayor en la Feria Mundial celebrada en París en 1900. No faltaban, sin embargo, penachos con plumas de pavorreal, estatuillas de sospechosa ascendencia maya y bajorrelieves con la figura de Cuauhtémoc que, combinados con las luces del lugar, daban a la atmósfera un exotismo muy de moda. (p. 150).

¹⁹⁸ Sobre este aspecto remítase a *supra* pp. 23-25.

A ese lugar es a donde llega Matilda, convertida poco tiempo atrás en “la Diabla”, junto con su amante “la Diamantina” con quien lleva a cabo la parodia de *Santa*. Ahora bien, esta relación lésbica se suscita después de que Matilda ha defendido a la segunda de una agresión por parte de uno de los clientes. Simone de Beauvoir señala al respecto que algunas de las prostitutas establecen relaciones con otra mujer debido a que, siendo su trato con los hombres algo meramente comercial, se sienten desprotegidas e intentan constituir un contrauniverso en el que reencuentren su dignidad humana, convirtiéndose así en la confidente y testigo privilegiada de la amiga.¹⁹⁹ Matilda y La Diamantina establecen una relación de pareja que dentro del burdel se conoce y se acepta, ambas asumen su sexualidad abiertamente situación que les permite, además, satisfacer las fantasías de aquellos clientes que desean observarlas en actos sexuales. Esta especie de marginación menor que Matilda vive lejos de perjudicarla la beneficia, pues tanto ella como su amante saben aprovechar su condición lésbica y se granjean un lugar tanto entre sus colegas como entre aquellos clientes que buscan experimentar junto con sus parejas placeres rechazados por la moral burguesa: “Matilda y Ligia desde el inicio llamaron la atención de las parejas. Algunas pagaban por presenciar un cuadro lésbico y otras, las menos, acudían para participar en una orgía casi íntima, familiar.” (p. 152)

La novela, si bien aborda la relación lésbica entre ambas prostitutas, no se preocupa por profundizar en los conflictos personales o sociales que pudieran padecer las lesbianas, pues sólo se limita a presentar una situación que,

¹⁹⁹ Cfr. *op. cit.*, p. 554.

comenta Beauvoir, no es ajena a las prostitutas. En la literatura mexicana existen, sin embargo, novelas que sí tratan esta problemática aunque, como señala el investigador Luis Martín Ulloa, no han tenido la repercusión que el texto de Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, alcanzara tras su publicación en 1979.²⁰⁰ Entre los ejemplos de la literatura de tema exclusivamente lésbico que podemos encontrar están: *Amora*, de Rosamaría Roffiel, y *Dos mujeres*, de Sara Levi Calderón; ambas novelas se limitan a presentar la problemática personal de las lesbianas a través de una denuncia abierta a la discriminación y a la marginación de la que son objeto. En el caso de *Nadie me verá llorar*, como se señalaba anteriormente, Matilda lleva a cabo una reafirmación de su cuerpo y, por ende, de su sexualidad, por lo que el conflicto interno sobre sus preferencias sexuales no se presenta, pues este control le viene dado gracias a su propia conciencia de clase.

Así, pese a que Matilda vive una marginación dentro de la misma marginalidad, no padece nunca rechazo o desprecio por parte de quienes la rodean; al contrario, goza hasta cierto punto de una posición privilegiada pues no sólo logra satisfacer las fantasías de cierto grupo de clientes, sino que además tanto ella como su pareja se han convertido en bailarinas y actrices al montar coreografías de distinta índole dentro del burdel. Matilda no sufre por su bisexualidad en tanto individuo social, sino más bien por la separación de La Diamantina que prefiere, finalmente, aceptar la propuesta de matrimonio de uno de sus clientes y salir de la prostitución. Matilda llora por este desprendimiento, pero termina aceptando el matrimonio de su pareja pues sabe que ésta es la única vía de recuperar una posición en el centro. Como ya

he señalado, sólo la mujer casada será respetada y Matilda, igual que La Diamantina, terminará siguiendo el mismo camino, viviendo con un estadounidense de ascendencia húngara y, si bien no se casa con él, esto no impide que Matilda regrese nuevamente al centro aun cuando lo haga por breve tiempo: “Su nombre es Paul Kamàck. Su afición son las causas perdidas. Matilda lo sabe de inmediato al verle los ojos pequeños, hundidos, azules.” (p.157)

Un nuevo desplazamiento, una nueva transición de la periferia al centro, aun cuando éste se sitúe geográficamente distante de las grandes urbes, se produce, igual que su primera incursión al sector dominante, sin mayores problemas, casi como un acto natural, un hecho que parece ya estar inscrito desde tiempo atrás: cuando se volvió una moda salvar de la vida de perdición a las pobres e inocentes prostitutas abandonadas a su suerte. Esta imagen estereotipada, de la cual se burlarán Matilda y sus compañeras, las predestina a aceptar al redentor que se presenta para la protagonista con un nombre vacío que poco a poco se va llenando de significado al ir creciendo su afecto hacia él. La imagen idealizada en torno a la prostituta, desarrollada sobre todo durante el romanticismo, le facilita a Matilda su retorno al centro y, sin cuestionarse demasiado, asume nuevamente el papel de pequeña burguesa que la dota de cierta reputación al presentarse ante la sociedad al cobijo de un hombre:

Su cara está dorada por el sol del valle de Matehuala, por el temor de estar presenciando un milagro. Matilda vuelve el rostro y le dice, lo dice sólo por decirlo:

-Aquí es donde voy a vivir yo contigo, ¿verdad?

²⁰⁰ V. *La obra de Luis Zapata y la narrativa mexicana contemporánea de tema homosexual*, tesis, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Guadalajara (México), 1999.

El abrazo que precede al amor, en el que el amor culmina, es tibio como una brisa, oscuro como una mina. Una fotografía.
-No sigas. (pp. 167-168)

3.2.2. El silencio de la locura

El tercer y gran momento de transición entre el centro y la periferia se produce cuando Matilda finalmente enloquece después de la muerte de Paul. Como ya se ha apuntado, aparecen dentro de la novela algunos primeros síntomas de su esquizofrenia, los cuales dan indicios de una fisura que se ha gestado silenciosamente entre la razón y la locura. Dentro de esos indicios se encuentran también los antecedentes hereditarios de Matilda que determinan su suerte y la condenan a pasar los últimos 38 años de su vida en el manicomio La Castañeda, donde vuelve a encontrarse con el fotógrafo Joaquín Buitrago que, al principio, no la recuerda.²⁰¹ Así, desde la primera página de la novela sabemos que Matilda se encuentra recluida en el hospital psiquiátrico y a través de la voz de Joaquín se narra la historia familiar y clínica de Matilda; añadiéndose una vez más a su condición periférica la carga del enfermo mental que, como apunta Michel Foucault, es temido y rechazado por la sociedad debido a que “ahí aparecen, ramificados en todas direcciones, los temas de un mal, tanto físico como moral, que revela en su gran ambigüedad los poderes mezclados de corrosión y de horror.”²⁰² Al vivir

²⁰¹ Joaquín Buitrago también ha sufrido un desplazamiento hacia la periferia al convertirse no solamente en fotógrafo de locos, sino también por haber roto con la vida burguesa que su familia le aseguraba a través de la herencia tanto económica como inmobiliaria que, si bien no aprovecha, tampoco rechaza del todo. Joaquín, a diferencia de Matilda, intentará regresar al centro y permanecer en él, aun cuando Matilda lo rechaza. Así, hacia el final de la novela, Matilda regresa a la periferia convertida en un sujeto triplemente marginal, mientras que Joaquín, pese al sufrimiento que le produce la separación, recobra su situación centrada y la acepta porque, en el fondo, nunca deseó verdaderamente desprenderse de ella: “Ahora, después de la partida, Joaquín Buitrago manda traer muebles y se deshace de las cortinas. «Ser feliz». Quiere luz y aire, las imágenes de una vida normal. Quiere otra oportunidad, encontrar otro lugar en el mundo. Una nueva era [...] Todavía no hay nada que pueda hacer con la alegría.” (p. 200)

²⁰² Cfr. “The Great Fear”, en su libro *Madness & Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, trad. al inglés Richard Howard, Vintage Books, New York, 1998, p. 203. La traducción libre al español es mía.

en un sueño del cual nunca despierta, el enfermo mental se opone al principio cartesiano y, por ende dentro del discurso de la razón, no puede sino compartir la suerte de las bestias. Es así como se le recluye en instituciones que, en un principio, lo deshumanizan al exhibir su cuerpo desnudo.²⁰³

El enfermo mental al no poder inscribirse en el discurso de la razón será marginado y confinado, recibiendo además un trato inhumano. A esto se añade su delirio que será asociado a las pasiones que lo gobiernan y, como consecuencia, lo separan de la moral burguesa ya que su insania no es sino el reflejo de la perversión del alma. Así, surgirán los asilos que lo apartan de la sociedad, librando a ésta de contagiarse de un mal corruptor.²⁰⁴

En el caso de *Nadie me verá llorar*, encontramos que el discurso de la Modernidad se inscribe en el Porfiriato al dar cabida al metarrelato de la Razón, ya que, como se ha comentado en capítulos anteriores, el progreso no puede darse sin el desarrollo científico y tecnológico, sustentados en la razón.²⁰⁵ Asimismo, el Estado puso especial interés en el orden social que garantizara la paz en aras de fomentar las inversiones. En la novela, esta idea de orden como fundamento básico para la estabilidad, se ve reflejada en los métodos psiquiátricos implementados en La Castañeda, pues con ellos se intenta encaminar el desorden mental que se apodera de los enfermos con el fin de aminorar la transgresión que estos llevan a cabo al no sujetarse más a las normas sociales.

La Castañeda viene a simbolizar la reclusión total y real de la irracionalidad, ya en la novela se nos proporcionan los datos históricos

²⁰³ Sobre el sujeto escindido y la locura, remítase a *supra* p. 43.

²⁰⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 88-97.

respecto a su apertura que vino a reemplazar a los hospitales de San Hipólito (para mujeres) y del Divino Salvador (para hombres), que se localizaron hasta 1910 en el centro de la ciudad de México. En esta parte de la novela se narra el traslado de los enfermos al nuevo manicomio, mismo que se habilita en Mixcoac a las afueras de la ciudad, debido a que los enfermos se convirtieron en una presencia desagradable para los vecinos del lugar ya que aquellos podían deambular libremente por los alrededores, dándoles la libertad de regresar al hospital cuando ellos quisieran. La reclusión, hasta ese momento, no era total ni real, pues formaban parte del mismo centro: ambos, sanos e insanos, cohabitaban un espacio determinado y si bien su locura los diferenciaba del resto, convivían con los demás de forma pacífica. La rehabilitación de la ex hacienda de Mixcoac, viene a señalar el desplazamiento del que son objeto ya que pasan de la ciudad a la periferia de ésta, marginándolos y recluyéndolos ahora sí definitivamente del mundo racional que los ha expulsado. La Castañeda se convierte entonces en un instrumento de moral uniformadora, pues en él se hará hincapié en restituirle al demente su condición de ser racional, penalizando, juzgando y sancionando a quienes infrinjan dentro de ese pequeño universo las reglas y la moral que lo gobiernan. Estas reglas y esta moral no son, pues, sino el reflejo de aquellas establecidas en la sociedad burguesa que los ha relegado.²⁰⁶

Quando los ochocientos cuarenta y ocho dementes cruzaron los confines de la ciudad y entraron por primera vez a los edificios construidos en la ex hacienda de Mixcoac, la posibilidad de visitar el exterior se volvió remota. La reclusión, esta vez, era real.

²⁰⁵ Este punto, sobre el progreso, ha sido abordado también en *supra* p. 38.

²⁰⁶ Sobre el nacimiento del asilo como herramienta de poder, cfr. Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 241-261.

Adentro. Sus gritos y lamentos, sus cartas, sus extravagancias y su suciedad dejaron de asolar los días normales del nuevo siglo y sólo perturbaron de cuando en cuando la paz de los enfermeros, la disciplina de los comisarios y la racionalidad a toda prueba de los médicos internistas.(p. 80)

Esta pequeña sociedad estará a cargo de los médicos psiquiatras, mismos que, como señala Foucault, se convertirán en los jueces que juzguen continuamente al demente y lo observen, de tal suerte que se da una desmitificación de la locura, ejerciéndose sobre el enfermo una coacción permanente si se atreve a romper las normas sociales y morales que rigen en el asilo. Asimismo, continúa Foucault, el loco será tratado como una minoría, como marginado, debido a la infantilidad de la que es víctima al no tener derecho a la autonomía, pues se encuentra como injertado al mundo de la razón: son vistos como niños que poseen una sobreabundancia de fuerza que no pueden controlar, por tal motivo, se les debe vigilar castigándolos si infringen las reglas.²⁰⁷

Ahora bien, el lenguaje del loco no es un lenguaje bien estructurado, sino que, por el contrario, el desorden, las incoherencias y los silencios son algunas de las características de su lenguaje. La locura tiene su propio discurso, mismo que se deriva del delirio, por lo que su lenguaje está constituido de un silencio trascendental: del silencio de los otros que convierten el diálogo del delirio en un monólogo que es reemplazado por la indiferencia.²⁰⁸ Los locos tienen, pues, un lenguaje propio que no es compartido por los demás puesto que éstos no desean comprenderlo. El rechazo hacia este lenguaje otro se debe, según comenta Foucault, al hecho de que la razón no puede convivir con la locura. El lenguaje del delirio puede ser

²⁰⁷ Cfr. *ibid.*, p. 252.

²⁰⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 99, 261.

contestado por una ausencia de lenguaje, ya que el delirio no es un fragmento del diálogo con la conciencia, sino que no es lenguaje alguno; se refiere, en un silencio fundamental de la conciencia, a la transgresión. Sólo mediante el reconocimiento de la culpabilidad se puede entablar el diálogo, pues la conciencia debe estar ligada al compromiso con el otro y no a la vergüenza de ser idéntico a ese otro.²⁰⁹ La transgresión que lleva a cabo el demente se da por ese silencio y mientras el psiquiatra no reconozca su compromiso con él intentará imponerle su propio discurso de manera coercitiva. El demente se encontrará condenado, por lo tanto, a vivir en la periferia pues nunca se romperá la frontera que lo separa de la razón: “un grupo misterioso de médicos se reunía al margen de los grandes foros públicos para poner en orden el lenguaje de la psiquiatría.” (pp. 86-87)

En el caso de Matilda, pese a los esfuerzos del médico Eduardo –que vive dentro de ese orden de palabras y lo traslada a su vida personal-, no entra al mundo de las palabras ordenadas, pues ella rehusa formar parte del lenguaje racional. Matilda se mantiene en ese sentido, al igual que el resto de los enfermos mentales, en la huella de las palabras, en el desplazamiento continuo del significado que, como consecuencia, ha perdido todo origen y todo fin. Matilda está llena de silencio, y en ese silencio intenta convertir ese *yo soy* por un *yo soy presente*; es decir, por la ausencia que representa ese silenciamiento,²¹⁰ Matilda denota la presencia en general, el ser como presencia. Y ahí vuelve, nuevamente, a posicionarse como marginada en tanto

²⁰⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 262, 265.

²¹⁰ Sobre este punto cfr. Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, 2ª ed., trad. Patricio Peñalver, Pre-textos, Valencia, 1995, pp. 104-105.

sujeto *otro*, ya que ahora además de haber sido prostituta está loca. El método psicoanalítico empleado por el médico Eduardo intenta que, por medio de la palabra ordenada, Matilda recupere el lenguaje, pero no uno propio, sino aquel del sujeto que se encuentra en el centro del discurso que homogeneiza a los demás discursos a través de la uniformidad de criterios. El lenguaje es una herramienta más de poder que ejerce el centro sobre la periferia que ha transgredido el orden impuesto por ella. Así Matilda, que ha tomado anteriormente control sobre su sexualidad y su cuerpo, ahora tomará control sobre su silencio en contraposición con Eduardo que se resiste a vivir en un mundo de palabras equívocas, del lenguaje erróneo que lo tortura al presentarle la irracionalidad que cohabita en su mente: “Todo es lenguaje. Los maestros con los que empezó a explorar el laberinto de la mente hablan de un idioma, y los enfermos recluidos dentro de los muros de La Castañeda, otro diferente. Su tarea es traducirlos, para encontrar los puentes invisibles que van de uno a otro y cruzarlos. El proceso además de lento es también peligroso.” (p. 87)

El loco representa, pues, una amenaza, no únicamente por transmitir el mal, sino por lo que éste representa: la fragmentación del cuerpo y del alma que se integran en una unidad absurda por irreal.²¹¹ Matilda contagia esa fragmentación que niega a escucharse, pues sabe que por medio de la voz se llega a la conciencia, a aquella que no da cabida a lo irracional. En su lugar, Matilda calla, significa a través de los gestos y gracias a esto se mantiene como un ente independiente, como un ente transgresor, ya que resiste a la orden del centro que intenta actuar sobre su voluntad. Matilda se confirma

²¹¹ Cfr. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 93.

como sujeto marginal al negarse a padecer la acción del centro;²¹² ella no encuentra en la orden de éste la suya propia, y, por consiguiente, se niega a desplazarse hacia aquél, asumiendo su condición. Matilda significa más en su silencio, en la voz de los marginados que atormentan a Eduardo al contagiarlo de su ausencia. La locura de Matilda es definitiva, y a la vez una forma de liberación, por lo que no volverá al sector dominante, pese a vivir un tiempo con el fotógrafo Joaquín Buitrago en una relación de pareja que escapa una vez más a la moral burguesa: Matilda decide finalmente quedarse en la huella en tanto sujeto marginado y marginal:

-Ya no tengo ganas de hablar, Joaquín –le dice.
 -Así es como uno se vuelve loco, ¿no es cierto?
 -Tal vez. Cada quien encuentra su modo –concluye.

La mirada de Joaquín lo sabe antes que su cabeza: Matilda se irá. Alrededor de su cuerpo hay una distancia transparente que no podrá cruzar jamás. La separación no está hecha de temor, sino de altivez, fuerza [...] Matilda sigue estando en su lugar, poniendo banderas negras en los límites de su territorio, abriendo y cerrando puertas con toda conciencia, sin resignación. (p. 198)

En conclusión, en la novela de Rivera Garza se hace presente la marginalidad que, si bien ya ha sido abordado anteriormente por Luis Zapata y Enrique Serna entre otros,²¹³ se diferencia de aquél manejado por Fadanelli y Crosthwaite en tanto que se refiere a un personaje femenino que sufre una serie de desplazamientos tanto en su condición de mujer como en su salud mental, situación que no sucede con los personajes de Fadanelli y Crosthwaite, ya que en las novelas de ambos, los protagonistas se encuentran ya en la periferia de la sociedad y sus contactos con el centro se realizan de

²¹² Cambio el término yo, empleado por Emmanuel Levinas, por el de centro para darle continuidad a mi discurso dentro del trabajo. Cfr. *op. cit.*, p. 78.

²¹³ Enrique Serna aborda tanto en *Uno soñaba que era rey*, como en *El miedo a los animales*, a sujetos socialmente marginados que se enfrentan al sistema denunciando la corrupción del mismo, sobre todo en la

forma violenta al transgredir por momentos el orden. Por el contrario, Matilda logra establecerse por períodos relativamente prolongados en el centro, conviviendo con los miembros del sector dominante sin mayores problemas. Por otro lado, la primera coincidencia entre los protagonistas de las tres novelas tiene que ver con el hecho de que los tres terminan en la marginalidad, y, ya que la sociedad no permite la transgresión, encuentran la muerte al negarse a incursionar definitivamente al centro, pues en los tres casos los personajes se saben *otro*. La muerte, para los tres protagonistas, es inevitable en tanto que la sociedad no permite, en ninguno de los tres casos, la transgresión; habiendo muerto Matilda dos veces, a diferencia de Johnny y El Saico: la primera muerte que sufre la protagonista es cuando se le confina definitivamente en el manicomio (muerte social) y, la segunda, la muerte física.

Ahora bien, el reconocimiento de sí como otro, es compartido por los tres protagonistas; sin embargo, se evidencia de manera mayor en *Nadie me verá llorar*, ya que Matilda pasa por un proceso de desprendimiento y de autoafirmación debido a la convivencia con el centro, mientras que Johnny no tiene otra alternativa por ser delincuente y El Saico se asume como tal al identificarse con el subgrupo del cual forma parte. Finalmente, la segunda coincidencia entre los tres personajes se da en su silencio: tanto unos como otros se mantienen como amenazas para el centro al responder, desde su mudez, al discurso del sector dominante; aunque en las novelas de Fadanelli y Crosthwaite se añade a esta transgresión el recuerdo, pues a través de la memoria del barrio se mantiene viva la imagen de los dos protagonistas,

aunque, como se ha señalado ya anteriormente, Johnny pronto será borrado de la colectividad en tanto que El Saico se erige como mito. Los tres protagonistas, por lo tanto, comparten de distinta manera la suerte de su subgrupo, reaccionando contra un discurso burgués que se presenta desgastado en el mundo representado en las tres novelas.

CONCLUSIONES

Hacia la segunda mitad del siglo XX, Occidente sufrió una serie de transformaciones que llevaron al discurso teórico y artístico a replantearse el éxito o fracaso de los metarrelatos de la Modernidad. Las fracturas sufridas por estos grandes relatos dio origen a una nueva época histórica y cultural que se denominó Postmodernidad.

En la cancelación de la existencia del sujeto unificado y cartesiano, o mejor dicho, en la puesta en evidencia de su fragmentación, estribó, a mi parecer, la gran diferencia entre la Modernidad y la Postmodernidad; puesto que para la primera el sujeto es indivisible y tiene una posición privilegiada, mientras que para la segunda, el sujeto es fragmentario y se encuentra descentrado. Asimismo, el sujeto para la Postmodernidad no representa ya una presencia que marque el discurso, sino una función que, como tal, permite que los sujetos marginales, en tanto función también, ocupen el centro.

Esta discusión sobre el sujeto marginal abarcó, sin embargo, no sólo el orden teórico, sino también el social, de tal suerte que se cobró conciencia sobre la importancia del mismo. Los sujetos marginales cobraron conciencia de su importancia en el terreno social, oponiéndose al control normativo de las instituciones (Estado Iglesia y Familia, principalmente), que rigieron a la sociedad desde el Renacimiento. Asimismo, se cuestionó la Razón en tanto que ésta se convirtió en la vía de conocimiento por excelencia, relegando la subjetividad y las singularidades. Con ello, se subordinaron las características particulares de los sujetos a la universalidad. Al cuestionarse este segundo metarrelato, y cancelar la idea de una única razón rectora, se transformó la

idea de Todo-Uno para dar paso a lo Múltiple y a la pluralidad, y por consecuencia a la incursión de la marginalidad en el discurso.

El progreso, entendido como el desarrollo sustentable y sostenido, fracasó al poner de manifiesto que la ciencia y la tecnología podían igualmente provocar un retroceso, ya que tras la bomba atómica se puso al descubierto la barbarie que tan afanosamente se había intentado eliminar. Por lo tanto, el proyecto emancipador no se concretó puesto que la Humanidad continuaba regida por las fuerzas naturales, pese a su comprensión del mundo y a la liberación de la tutela religiosa que se había propuesto desde la Ilustración. Consecuentemente, el proyecto democratizador se cancelaba, debido a que se hizo presente el estado primitivo no sólo del sector dominante, sino también de ciertas clases sociales y sujetos (entre ellos la mujer), a las cuales se les ha negado acercarse al conocimiento. Relegados de la educación secularizada, la pretendida emancipación no se concreta, propiciando a su vez la marginación. La falta de una distribución equitativa del conocimiento provoca desiguales apropiaciones del capital cultural, dando paso a un culto de lo popular que contagia a la cultura y al arte. Así, otra de las grandes diferencias entre la Modernidad y la Postmodernidad tiene que ver con la incorporación de la cultura “pop” y la importancia del *kitsch* en la sociedad actual, pues el gusto por lo efímero y lo fácilmente digerible ha suscitado que las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas se desdibujen cada vez más como consecuencia de un mercado que fabrica productos culturales para las clases sociales que no pueden acceder a la alta cultura. Los grupos contraculturales de las ciudades crean entonces sus propios códigos estéticos y el barrio se presenta como espacio paradigmático donde se desarrollan los sectores

populares; de tal suerte que, por ejemplo, los escritores mexicanos Armando Ramírez y Emiliano Pérez Cruz toman por escenario el barrio para su producción narrativa durante la década de 1980, desarrollando una línea más de la novela urbana inaugurada en 1958 con *La región más transparente* de Carlos Fuentes.

En este contexto, los narradores mexicanos nacidos a partir de la década de 1960, se diferencian de sus antecesores en tanto que, para la mayoría de ellos, la fe en los metarrelatos de la Modernidad dejó de existir y, nacidos en medio de la crisis, vivieron el derrumbe de los ideales por los cuales la generación precedente se había esforzado. Asimismo, atrapados por la comercialización, se transformaron en la generación del *impasse* al carecer de figuras a las cuales imitar, teniendo que enfrentarse a una languidez que terminó extinguiendo los movimientos estudiantiles iniciados por la generación precedente. Los escritores que nacieron durante 1960 adoptaron dos posiciones en su producción artística: la primera, que tiene como tema central a México; y, la segunda, que elimina por completo la presencia del país. De estas dos vertientes la que se extiende cada vez más entre dicha generación es la segunda, pues ya no existe en su literatura un afán de universalidad, como sucediera anteriormente, sino el fenómeno que no se relaciona directamente con lo literario: la globalización. Herederos del desencanto, los narradores de este período se concentraron básicamente en dos grupos: 1) en la llamada generación del *Crack*, Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Vicente F. Herrasti; y, 2) en el grupo de quienes manifiestan abiertamente su crítica hacia una modernidad nunca alcanzada, Luis

Humberto Crosthwaite, Guillermo Fadanelli y Cristina Rivera Garza, entre otros.

Tanto Fadanelli como Crosthwaite, privilegian el presente sobre el pasado o el futuro. Esto no quiere decir que el ahora sea la base de toda la narrativa de su generación, pero sí constituye uno de los elementos más importantes que la diferencia de la narrativa anterior. Por su parte, Rivera Garza, si bien contextualiza su novela a principios del siglo XX, esto no significa que se encuentre desligada del presente, al contrario, considero que la novela al retomar el pasado explica el presente de un país que basó sus esperanzas en la Modernidad. Así, los tres autores manejan mundos y lenguajes particulares, generalmente desde la marginalidad, centrándose en la exposición (no ya en la denuncia o crítica abierta) de los problemas de las grandes urbes.

De allí que los personajes que conforman la novela *La otra cara de Rock Hudson* son marginados en tanto que viven en la periferia no sólo social, sino también moral, e incluso familiar. Todos, de alguna u otra forma, tienen que aceptarse como parte de una comunidad marginada, con características contraculturales específicas, abandonando todo intento por separarse de ella, ya que sus actividades ilícitas nos les permiten incursionar en el sector dominante. El reconocimiento que hacen de su condición de marginados no se da de manera libre, sino que se ven obligados a aceptar los valores del subgrupo del cual han decidido formar parte e, incapaces de liberarse del ciclo de vida que los rodea, terminan conduciendo sus acciones hacia un mismo destino: la muerte violenta.

Por su parte, en la novela *El gran preténder*, los cholos continúan en la marginalidad social, sin desear ya una reivindicación o buscar siquiera una

compensación por el maltrato que el centro les ha venido infringiendo. Los cholos no pretenden incursionar más en el centro pues son miembros de un subgrupo claramente diferenciado que ha creado sus propios códigos y ha establecido sus propias reglas. Si bien, como sucede en la novela de Fadanelli, el destino del subgrupo termina siendo compartido por todos los miembros del barrio, al igual que su condición de marginales, la diferencia entre los personajes de *El gran preténder* y los de *La otra cara...*, estriba en el hecho de que los cholos, finalmente, comparten el valor de la solidaridad con los demás miembros del barrio por lo que, aun cuando tengan la oportunidad de acceder al sector dominante, asumen de manera libre y consciente su condición, manteniéndose en la marginalidad; mientras que los personajes de Fadanelli, al ser delincuentes, no tiene alternativa alguna, por lo que no pueden escapar de la marginalidad al estarles negada la posibilidad de una movilidad social.

Finalmente, en la novela *Nadie me verá llorar*, la marginalidad se hace presente de manera diferente a aquél manejado por Fadanelli y Crosthwaite, en tanto que se refiere a un personaje femenino que sufre una serie de desplazamientos como mujer y como sujeto mentalmente estable. En las novelas de Fadanelli y Crosthwaite los protagonistas se encuentran posicionados, desde un principio, en la periferia de la sociedad y en el margen, respectivamente, y sus contactos con el centro se realizan de forma violenta, al transgredir el orden. Por el contrario, la protagonista de Rivera Garza logra establecerse por períodos relativamente prolongados en el centro, en parte gracias a su condición de mujer, conviviendo con los miembros del sector dominante sin mayores problemas. Sin embargo, lo que une finalmente

a los protagonistas de las tres novelas es el hecho de que éstos terminan en la marginalidad, negándose a incursionar definitivamente en centro, pues en los tres casos los personajes se saben *otro*. Este rasgo compartido, se evidencia mejor en *Nadie me verá llorar*, ya que la protagonista sufre un doble proceso: el desprendimiento del centro, y la autoafirmación como marginal. Por último, la segunda coincidencia entre los tres personajes se da en su silencio: tanto unos como otros se mantienen como amenaza para el centro al responder, desde su mudez, al discurso del sector dominante: los delincuentes, en *La otra cara...*, guardan silencio en un acto de autoprotección, pues de lo contrario se delatarían, perdiendo, consecuentemente, su libertad; los cholos, *En el gran preténder*, incursionan en silencio al sector dominante de Tijuana para vengar la ofensa que éste les ha inferido; Matilda, en *Nadie me verá llorar*, calla pues no desea someterse de nuevo al lenguaje racional que la somete a un orden al que ha renunciado. A esta respuesta se añade, en el caso de las novelas de Fadanelli y Crosthwaite, el recuerdo, ya que a través de éste, la memoria del barrio mantiene viva la imagen de los protagonistas, aunque Johnny sólo será recordado por breve tiempo ya que, contrario a El Saico, no se convierte en figura épica. Matilda, por su parte, es completamente borrada y, salvo por su ficha psiquiátrica, nadie la recuerda. Los tres protagonistas, por lo tanto, comparten la suerte de su subgrupo de manera distinta, reaccionando igualmente de diferente forma al discurso burgúes que se presenta desgastado en el mundo representado en las tres novelas.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

Crosthwaite, Luis Humberto, "El gran preténder", en su libro *Estrella de la calle sexta*, Tusquets, México, 2000, pp. 81-150.

_____. *Idos de la mente. La increíble y (a veces)*

triste historia de Ramón y Cornelio, Joaquín Mortiz, México, 2001.

_____. *Lo que estará en mi corazón* (testimonio), EDAMEX/INBA, México, 1994.

_____. *La luna siempre será un amor difícil*, Corunda, México, 1994.

_____. *No quiero escribir, no quiero*, Ayuntamiento de Toluca, Toluca, 1993.

_____. *El gran preténder*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1992.

_____. *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1990.

_____. *Marcela y el Rey al fin juntos*, Joan Boldó i Climent/Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 1988.

_____. *Adiós a la luna*, UNAM/INBA/ISSTE, México, 1986.

Fadanelli, Guillermo J. *La otra cara de Rock Hudson*, Plaza & Janés, México, 1997.

_____. *Más alemán que Hitler*, Cal y arena, México, 2001.

_____. *Clarisa ya tiene un muerto*, Mondadori, Barcelona, 2000

_____. *¿Te veré en el desayuno?*, Plaza & Janés, México, 1999.

_____. *Regimiento Lolita*, Times, México, 1998.

- _____. *Para ella todo suena a Franck Pourcel*, Moho, México, 1998.
- _____. *Barracuda*, Moho, México, 1997.
- _____. *No hacemos nada malo*, pseudónimo Peggy López, Moho, México, 1996.
- _____. *Terlenka*, Moho, México, 1995.
- _____. *No te enojés, Pamela*, Daimond, s.l. [España], 1995.
- _____. *El día que la vea la voy a matar*, Grijalbo, México, 1992.
- _____. *Cuentos mejicanos*, Ediciones Cerebristas, 1991.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*, Tusquets/CONACULTA/INBA, México, 1999.
- _____. *La cresta de Ilión*, Tusquets, México, 2002.
- _____. *La más mía*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1998.
- _____. *La guerra no importa*, Joaquín Mortiz/INBA/CONACULTA, México, 1991.
-

Obras consultadas:

Abrams, M.H. *El Romanticismo: tradición y revolución*, trad. Tomás Segovia, Visor, Madrid, 1992.

Adorno, Theodor W. *Educación para la emancipación*, trad. Jacobo Muñoz,

Morata, S.L., Madrid, 1998.

Amaral, Aracy, “¿Qué centro? ¿Cuál centro?”, en *Encuentros y desencuentros en las artes*, Pablo Escalante Gonzalbo, ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 109-118.

Anderson, Perry. “Modernidad y Revolución”, en Nicolás Casullo, comp., *El debate modernidad posmodernidad*, 5a. ed., El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, pp. 92-116.

_____. *Los orígenes de la posmodernidad*, trad. Luis Andrés Bredlow, Anagrama, Barcelona, 2000.

Aquino, Santo Tomás de. *De los principios de la naturaleza*, trads. José Antonio Miguez, Manuel Fuentes Benot y Angel J. Cappelletti, Sarpe, s.l., 1983 (Grandes pensadores, 15).

Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

_____. “El cronotopo”, en Enrick Sullà, ed., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996 (Nuevos Instrumentos Universitarios), pp. 63-68.

Ballent, Anahí. “El arte de saber vivir. Modernización del habitar doméstico y cambio urbano, 1940-1970”, en Néstor García Canclini, coord., *Cultura y comunicación en la ciudad de México: Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo*, vol. 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Grijalbo, México, 1995, pp. 65-131

Barcellona, Pietro, *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, trad. Héctor Claudio Silveira Gorski, 2a. ed., Trotta, Valladolid, 1996.

Barthes, Roland. “La muerte del autor”, en su libro *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65-72.

Beauvoir, Simone de, “Historia”, en su libro *El segundo sexo*, [1949] trad.

Juan García Puente, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 61-135.

Belaval, Yvon. “El siglo de las luces”, en Belaval Yvon, coord., *Racionalismo, Empirismo, Ilustración*, trads. Isidro Gómez Romero, Joaquín Sanz Guijarro y Pablo Velasco Martínez, 11a. ed., Siglo XXI, México, 1992, pp. 195-203.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, trad. Andrea Morales Vidal, 10a ed., Siglo XXI, México, 1998.

Bhabha, Homik. “The postcolonial and the postmodern. The question of agency”, en *The location of culture*, Routledge, Londres, 1994, pp. 171-197

Bovenschen, Silvia. “¿Existe una estética feminista?”, en Gisela Ecker, ant., *Estética Feminista*, trad. Paloma Villegas, Icaria Antrazyt, Barcelona, 1986, pp. 21-58.

Bowler, Peter J. “Darwinism: Religious and Moral Problems”, en su libro *Evolution. The History of an Idea*, University of California Press, Los Angeles, 1989, pp. 218-245.

Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. Soledad Loaeza Grave, Era, México, 1973.

Brinker-Gabler, Gisela. “El movimiento feminista en el Reich alemán del Kaiser-La Revolución expulsa a sus hijos”, en Ingeborg Drewitz, ed., *El movimiento feminista alemán. El papel social de la mujer en el siglo XIX y el movimiento emancipatorio en Alemania*, trad. Luis Martínez, Hohwacht, Bonn, 1983, pp. 53-84.

Britto García, Luis. “Cultura, subcultura y contracultura” y “Cultura, contracultura y marginalidad”, en su libro *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, 2a. ed., Nueva Sociedad, Caracas, 1994, pp. 16-33.

Brushwood, J.S. *México en su novela*, trad. Francisco González Aramburo, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (Breviarios, 230).

Castro Martínez, Pedro, coord. *La modernidad inconclusa: visiones desde*

el presente mexicano, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1996.

Casullo, Nicolás. “Modernidad, biografía del ensueño y crisis (introducción a un tema)”, en Nicolás Casullo, comp., *El debate modernidad posmodernidad*, 5a. ed., El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, pp. 11-63

Comte, Auguste. “The First System. Cours de Philosophie Positive (1830-1842)”, en *Auguste Comte and Positivism. The Essential Writings*, s.t., San Francisco, Harper Torchbooks, 1975, pp. 71-86.

Chevalier, Jacques. “Santo Tomás de Aquino y su época”, en su libro *Historia del pensamiento*, trad. José Antonio Miguez, 2a. ed., Aguilar, Madrid, 1967, pp. 270-280.

Darwin, Charles. *Teoría de la evolución*, trads. Jaume Fuster y María Antonia Oliver, 2a. ed., Península, Barcelona, s.a.

Derrida, Jacques. “La mitología blanca”, en su libro *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 247-312.

_____. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en su libro *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 383-401.

_____. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, 2a ed., trad. Patricio Peñalver, Pretextos, Valencia, 1995.

Descartes, René. “Para dirigir adecuadamente la razón e indagar la verdad en las ciencias”, en su libro *Discurso del método*, trad. Guillermo Quintás Alonso, 2a. ed., Alfaguara, Madrid, 1986, pp. 3-55.

Domenella, Ana Rosa, coord. *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, Universidad Autónoma Metropolitana/Casa Juan Pablos Centro Cultural, México, 2001.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, trad. Andrés Boglar, 12a. ed., Lumen, Barcelona, 1999.

Elizondo Elizondo, Ricardo. *Setenta veces siete*, Ediciones Castillo, México, 2000.

Engels, Friedrich. “La familia”, en su libro *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, s.t., Cinar Editores, México, 1995, pp. 33-95.

Fe, Marina, coord. *Otramente: lectura y escritura feministas*, Programa Universitario de Estudios de Género-Facultad de Filosofía y Letras/ Fondo de Cultura Económica, 1999.

Febvre, Lucien Paul Victor. *Combates por la historia*, trads. Francisco J. Fernández Brey y Enrique Argullol, 3a. ed., Ariel, Barcelona, 1974.

Ferenc, Fehér. “La condición de la modernidad” y “Música y racionalidad”, en Àgnes Heller y Ferenc Fehér, *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, trad. Monserrat Gurguí, Península, Barcelona, 1998 (Historia, ciencia, sociedad, 273), pp. 24-51 y 101-146.

Fernández Moreno, César, coord. *América Latina en su literatura*, 15a ed., Siglo XXI, México, 1996.

Fischer, Hans Rudi. “Sobre el final de los grandes proyectos”, en Hans Rudi Fischer *et al.*, comps., *El final de los grandes proyectos*, trad. Javier Legris, Gedisa, Barcelona, 1997, pp. 11-35.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, 26a. ed., Siglo XXI, México, 1998.

_____. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada clínica*, trad. Francisca Perujo, 18a. ed., Siglo XXI, México, 1999.

_____. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, 24a ed., trad. Ulises Guñazú, Siglo XXI, México, 1996.

_____. *Madness & Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, trad. Richard Howard, Vintage Books, New York, 1998.

- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, trad. Mercedes Córdoba, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas I*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1989, pp. 343-720.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, México, 1990.
- Gimate Welsh, Adrián S. “La ciencia lingüística”, en su libro *Introducción a la lingüística. Modelos y reflexiones actuales*, 2a. ed., Universidad Autónoma de Puebla/Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 12-29.
- Gutiérrez, Leandor y Luis Alberto Romero, “Barrio, sujetos e historia”, en Ana María Zubietta, dir., *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 219-223.
- Habermas, Jürgen. *Pensamientos postmetafísico*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Taurus, México, 1990.
- Hazard, Paul. “La Enciclopedia”, en su libro *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, trad. Julián Marías, Alianza Universidad, Madrid, 1985, pp. 180-192.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. “La vinculación de la autoconciencia con lo universal” y “El curso del mundo, como la realidad de lo universal en lo individual”, en su libro *Fenomenología del Espíritu*, trads. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 224-225, 226-228.
- Heller, Agnes. “Individualidad, conocimiento antropológico, autoconocimiento y autobiografía”, en su libro *El hombre del Renacimiento*, trads. José-Francisco Ivars y Antonio Prometeo Moya, Península, Barcelona, 1980, pp. 204-252.

Henríquez, Juan Carlos. “Posmodernismo y neoliberalismo. ¿Filialidad o parasitación?”, en Humberto Orozco Barba, coord., *Postmodernidad en el mundo contemporáneo*, ITESO, Tlaquepaque, 1995, pp. 131-144.

Inclán, Luis G. *Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja; charros contrabandistas de la rama*, 7ª ed., Porrúa, México, 1987 (Sepan Cuántos, 63).

Jameson, Fredric. “Teorías de lo posmoderno” y “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en su libro *Teoría de la posmodernidad*, trads. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, 2a. ed., Trotta, Valladolid, 1998, pp. 85-96, 23-72.

Jandra, Leonardo da y Roberto Max, comps. *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, Joaquín Mortiz, México, 1997.

Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral, comp., *Estética de la recepción*, trad. Adelino Álvarez, Arco/Libros, Madrid, pp. 59-85.

José Agustín. “Jipitecas”, en su libro *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Grijalbo Mondadori, México, 1996 (Mitos bolsillo), pp. 73-98.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*, trad. J. Rovira Armengol, 3a. ed., Losada, Buenos Aires, 1973.

Leal Carretero, Fernando. “Entre la ironía y la autofagia: reflexiones”, en Humberto Orozco Barba, coord., *Postmodernidad en el mundo contemporáneo*, ITESO, Tlaquepaque, 1995, pp. 27-79.

Levi Calderón, Sara. *Dos mujeres*, Diana, México, 1991.

Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*, trads. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero, Taurus, México, 2000.

López González, Aralia. “«Cabecita blanca»: ¿Una especie en extinción?”, en Aralia López González, coord., *Sin imágenes falsas. Sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995, pp. 195-216.

Lyotard, Jean-François. “Apostilla a los relatos”, en su libro *La posmodernidad (explicada a los niños)*, trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1987, pp. 27-32.

_____. *La condición posmoderna*, trad. Mariano Antolín Rato, 6a. ed., Cátedra, Madrid, 1998.

_____. “Un extraño compañero” y “Criptas”, en su libro *Moralidades posmodernas*, trad. Agustín Izquierdo, 2a. ed., Tecnos, Madrid, 1998, pp. 89-104, 127-170.

Martínez Rentería, Carlos, comp. *Generaciones perdidas*, Times Editores/Delegación Benito Juárez, México, 1999.

_____. *Cultura contra Cultura*, Plaza & Janés, México, 2000.

Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, trad. Juan de Churruga, Taurus, México, 1999.

Merfeld, Mechthild. “August Bebe: La mujer y el socialismo. Crítica a la familia patriarcal y a la moral sexual burguesa”, en *El movimiento feminista alemán. El papel social de la mujer en el siglo XIX y el movimiento emancipatorio en Alemania*, ed. Ingeborg Drewitz, trad. Luis Martínez, Hohwacht, Bonn, 1983.

Miklos, David, comp. *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, Tusquets, México, 1999.

Moles, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*, trad. Josefina Ludmer, Paidós, Barcelona, 1990 (Paidós Studio, 82).

Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, vol. 2, 4ª ed., El Colegio de México, México, 1994, pp. 1377-1548.

_____. “De las versiones de lo popular”, en su libro *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona,

2000.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trads. Luis Valdes y Teresa Orduna, Tecnos, Madrid, 1990.

_____. “Des principes et des fins”, en su libro *Humain trop humain I*, trad. Robert Rovini, Gallimard, s.l., 1991, pp. 31-59.

_____. *Así habló Zaratrustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, México, 1989.

_____. *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, s.t., Tusquets, Barcelona, 1977 (Marginales).

Nikólaievich Voloshinov, Valentín. “Discurso indirecto, discurso directo y sus modalidades”, en su libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 166-185.

Olea, Óscar, “Un modelo relativista de gravitación cultural”, en *Encuentros y desencuentros en las artes*, ed. Pablo Escalante Gonzalbo, Universidad nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 127-144.

Ortega, Julio, comp. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las Horas y las Hordas*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 2001.

Padilla, Ignacio. *Amphitryon*, Espasa Calpe, s.l. [España], 2000.

_____. *La catedral de los ahogados*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1995.

Padilla, Ignacio, Jorge Volpi y Eloy Urroz. *Tres bosquejos del mal*, Muchnik Editores, México, 2000.

Palou, Pedro Ángel. *El último campeonato mundial*, Aldus, México, 1997.

Paso, Fernando del. *Noticias del Imperio*, 2ª ed., Diana, México, 1993.

- Paz, Octavio. "Los hijos del Limo" y "La otra voz. Poesía y fin de siglo", en *Obras completas. Edición del autor; tomo I, La casa de la presencia. Poesía e Historia*, 2a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 325-484, 489-592.
- _____. "Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte", en *Obras completas; tomo VI, Los privilegios de la vista II. Arte moderno universal*, 2a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 43-55.
- _____. "Los hijos de la Malinche", en su libro *El laberinto de la soledad*, 3a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 59-80.
- Pizarro, Ana. "Introducción", en su libro *La literatura latinoamericana como proceso*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.
- Rella, Franco. "La arqueología de lo inmediato", en Nicolás Casullo, comp., *El debate modernidad posmodernidad*, 5a. ed., El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, pp. 239-258.
- Richard, Nelly. "Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro", en Pablo Escalante Gonzalbo, ed., *Encuentros y desencuentros en las artes*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones estéticas, México, 1994, pp. 329-337.
- Roffiel, Rosamaría. *Amora*, Planeta, México, 1989.
- Rowe, William y Vivian Schelling. "Introducción", en su libro *Memoria y Modernidad. Cultura popular en América Latina*, trad. Hélène Lévesque Dion, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1993, pp. 13-18.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, 6a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (Popular, 58).
- Saint-André, Estela María. "El motivo de la frontera y la narrativa hispanoamericana", en *Literatura sin fronteras*, comps. Ramón Alvarado, Laura Cázares et al., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, pp. 386-392.
- Sánchez Susarrey, Jaime. "¿Del colapso del socialismo real al fin de la historia?", en Humberto Orozco Barba, coord., *Postmodernidad en el mundo*

contemporáneo, ITESO, Tlaquepaque, 1995, pp. 98-113.

Sánchez Vázquez, Adolfo, “Modernidad, vanguardia y posmodernismo”, en su libro *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 271-286.

Santajuliana, Celso y Ricardo Chávez Castañeda, comps., *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio (escritores nacidos en la década de los sesenta)*, Nueva Imagen, México, 2000.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, trad. Mauro Armiño, 12a. ed., Fontamara, México, 1998.

Serna, Enrique. *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 1999.

_____. *Uno soñaba que era rey*, Planeta, México, 2000.

Soboul, Albert. “La revolución francesa en la historia del mundo contemporáneo”, en su libro *Comprender la Revolución francesa*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 324-361.

Spota, Luis. *Casi el paraíso*, Grijalbo, México, 1982.

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia I*, vol. 3, Guadarrama, Madrid, 1971.

Torres Septién, Valentina. “La lectura, 1940-1960”, en *Historia de la lectura en México. Seminario de Historia de la Educación en México*, 2a ed., El Colegio de México, México, 200, pp. 295-337.

Trigo, Antonio José. “La cultura o `el Estado de la distracción” y “La condición posmoderna: El vacío como salida”, en su libro *La sociedad posmoderna*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1992, pp. 195-210.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 3a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Villoro, Juan. “La frontera de los ilegales”, en Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet *et al.*, *Primer Congreso Internacional. Medio Siglo de Literatura Latinoamericana, 1945-1995*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997 (Cultura Univeritaria, Ensayo, 67).

Vinogradov, V.V. “Sobre la tarea de la estilística”, en Tzvetan Todorov, ant., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, 8a. ed., Siglo XXI, México, 1997, pp. 81-84.

Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*, Seix Barral, s.l. [España], 1999.

_____. *A pesar del oscuro silencio*, Joaquín Mortiz, México, 1992.

Wellmer, Albrecht. “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”, en Nicolás Casullo, comp., *El debate modernidad posmodernidad*, 5a. ed., El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, pp. 319-356.

Welsh, Wolfgang, “Topoi de la posmodernidad”, en Hans Rudi Fischer *et al.*, comps., *El final de los grandes proyectos*, trad. Javier Legris, Gedisa, Barcelona, 1997, pp. 36-56.

Yapp, Nick. *The Hulton Getty Picture Collection 1960s. Decades of the 20th Century*, trad. Carmen Gómez Aragón, Könemann, Milan, 2000.

Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*, Grijalbo, México, 1996.

Zea, Leopoldo. *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Zubieta, Ana María, dir., “Barrio, sujetos e historia”, en *Cultura popular y Cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 219-223.

Hemerografía

Ainsa, Fernando, “Los desafíos de la posmodernidad y la globalización: ¿Identidad múltiple o identidad fragmentada?”, *Escritos*, México, 1996, núms. 13-14, pp. 21-44.

- Ambriz, Mary Carmen S. "En espera del SIDA y de aparecer en *Insólito*", entrevista a Guillermo J. Fadanelli, *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 1992.
- Bartra, Roger. "Salvajismo posmoderno. ¿Hacia una nueva edad de oro?", *La jornada semanal*, supl. cult. de *La jornada*, México, D.F., 16 de julio de 1989.
- Beltrán, Rosa y Sergio Pitol, "La moral del héroe contemporáneo", *La jornada semanal*, supl. cult. de *La jornada*, México, D.F., 17 de octubre de 1999.
- Carrera, Mauricio. "Ausencia y presencia de México en la nueva novela mexicana", *Tierra Adentro*, México, núm. 104, pp. 29-35.
- Echavarría, Salvador. "Escándalo y significado de la pintura contemporánea", *Ábside. Revista de cultura mejicana*, México, 2 (1965), pp. 139-167.
- Fadanelli, Guillermo J. "John Waters. Cultura basura", *Moho*, México, núm. 4.
- Foster, Hal. "Re: Post", *Criterios*, México, 1991, núm. 30, pp. 125-138.
- Galicia Miguel, Renato. "Circula su novela «Nadie me verá llorar». Mi idea es hacer más creativa a la historia: Cristina Rivera", entrevista a Cristina Rivera Garza, *El Financiero*, México, D.F., 17 de septiembre de 1999.
- Gil, Eve, "Nueva narrativa norteña", *Tierra Adentro*, México, núm. 104, pp. 73-76.
- _____, "En México pocos se arriesgan con la literatura de ruptura", entrevista a Luis Humberto Crosthwaite, *Voces del desierto*, Hermosillo, Sonora, del 22 al 29 de octubre de 2000.
- Godoy, Emma. "Pintura moderna", *Ábside...*, 3 (1966), pp. 283-290.
- Gómez Mayorga, Mauricio. "Notas polémicas", *Artes de México. Arqui-*

tectura moderna en México, México, 1961, núm. 36, pp. 1-13.

Gómez Montero, Sergio, “Descentralización y literatura en Baja California”, *Tintas*, México, 1989, núm. 1, pp. 2-5.

Hernández Martínez, Laura. “Lenguaje y tiempo en *Estrella de la calle sexta* de Luis Humberto Crosthwaite, ponencia, IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana: “El problema de los géneros al filo del nuevo siglo”, UAM-Rectoría General, México, D.F., del 30 de septiembre al 4 de octubre de 2002.

Herrera, Ernesto. “Tijuana para los «tijuaneños»”, entrevista a Luis Humberto Crosthwaite, *Crónica*, México, D.F., 15 de octubre de 2000.

Islas, Fernando. “Narrativa. Dos visitas al Norte”, *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 4 de agosto de 2001.

Licona, Sandra, “El lenguaje, la pistola con la que disparas”, entrevista a Luis Humberto Crosthwaite, *La crónica de hoy*, México, D.F., 10 de octubre de 2000.

Marín, Carlos. “La cultura nacional entre la modernidad y la posmodernidad. Entrevista a Roger Bartra”, *Topodrilo*, México, 1988, núm. 2, pp. 16-19.

Martínez, José Luis. “Los caciques culturales”, *Letras Libres*, México, núm. 7, 1999, pp. 28-29.

Mungaray Lagarda, Alejandro, “La formación de la frontera norte como objeto de investigación histórica”, *Tintas*, México, 1989, núm. 1, pp. 14-15.

Neuvillate, Alfonso de. “Pintura actual: México 1966”, *Artes...*, número especial, pp. 9-20.

Oresme, Nicolás de. “El pensamiento condicionado”, *Ábside...*, 4 (1964) pp. 375-391.

Oviedo, Armando. “Narrativa. Tijuaz-Baja-Califaz”, *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 4 de noviembre de 2000.

Palacios, Beatriz. “La recepción crítica de la nueva narrativa. Entre lo local y lo cosmopolita. Algunas consideraciones”, *Tierra Adentro*, México, núm. 104, pp. 69-72.

Posadas, Claudia. “El escepticismo de Guillermo Fadanelli”, entrevista a Guillermo Fadanelli, *Arena*, supl. cult. de *Excélsior*, México, D.F., 18 de junio de 2000.

Ramírez M. Sotomayor, Jorge. “Comentarios sobre la arquitectura contemporánea en Jalisco”, *Artes de México. Guadalajara*, México, 1967, núm. 94-95, pp. 154-158.

Sessarego, Myrta, “Rompe esquemas. Novela ganadora del Sor Juana”, en *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 29 de noviembre de 2001.

Trejo Fuentes, Ignacio, “Luis Humberto Crosthwaite. Paseos tijuanaenses”, *Siempre*, México, D.F., 16 de noviembre de 2000.

Ulloa, Luis Martín. *La obra de Luis Zapata y la narrativa mexicana contemporánea de tema homosexual*, Guadalajara, 1999, Tesis, U. de G., Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Guadalajara, 1999.

Velázquez Yebra, Patricia. “Tijuana empieza a tener su propia leyenda”, entrevista a Luis Humberto Crosthwaite, *El Universal*, México, D.F., 10 de octubre de 2000.

Vivas Valdés, Velio. “Gonzalo Guerrero: Soldado en dos mundos y padre del mestizaje mexicano. Apuntes para una biografía”, en www.rim.uqroo.mx.

Vivero Marín, Cándida Elizabeth. Entrevista a Guillermo J. Fadanelli, Feria Internacional del Libro, Guadalajara, 30 de noviembre de 2000.