



Andamios. Revista de Investigación Social

ISSN: 1870-0063

revistaandamios@uacm.edu.mx

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
México

Rodríguez Ortiz, Roxana

DISIDENCIA LITERARIA EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 5, núm. 9, diciembre, 2008, pp. 113-137

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62811466006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DISIDENCIA LITERARIA EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Roxana Rodríguez Ortiz*

RESUMEN. Establecer las diferencias que existen entre la escritura chicana y la escritura fronteriza, tomando como elementos de análisis la performatividad discursiva y el fenómeno urbano, respectivamente, con la intención de promover el trabajo literario que se desarrolla en la frontera México-Estados Unidos.

PALABRAS CLAVE: Escritura chicana, escritura fronteriza, performatividad discursiva, fenómeno urbano, análisis comparativo.

El arte es entonces un redoblamiento de vida, una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia y la impide adormecerse.

GASTÓN BACHELARD

En la frontera México-Estados Unidos, confluyen distintas manifestaciones culturales, inherentes a los procesos históricos de la región, que se traducen en una multiplicidad de referentes simbólicos representados, en la mayoría de los casos, de forma alegórica, debido a que la *Frontera* está conformada por fenómenos sociales disímiles, derivados de un constante intercambio cultural y económico dentro de un marco geográfico particular, que son reproducidos por el imaginario colectivo mediante determinadas expresiones artísticas que dan fe de su movilidad y vulnerabilidad. Dichas expresiones comprenden un conjunto de valores socioculturales (costumbres, tradiciones, ideologías) que los habitantes fronterizos comparten y representan con la intención de conformar cierta identidad grupal, así como de establecer vínculos de pertenencia con una región cambiante constituida, en su

* Candidata a doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Correo electrónico: roxrodri@yahoo.com.mx

mayoría, por migrantes de otras latitudes que han llegado a la frontera México-Estados Unidos en busca de mejores oportunidades de desarrollo.

La dramaturgia, la literatura, el cine, la fotografía, las artes plásticas y, recientemente, el arte multimedia, el *performance* y la instalación son algunas de las disciplinas artísticas que han sobresalido en la frontera México-Estados Unidos. Todas son igualmente ricas en contenidos conceptuales, ideológicos, estilísticos y temáticos. Lo que las hace más asequibles es el alcance y la recepción que se tenga de ellas en distintos ámbitos, que pueden ir de lo académico a lo cotidiano; de lo artístico a lo político; de lo regional a lo global; de lo individual a lo colectivo. En este sentido, intentar abarcar más de una sería imposible en tiempo y forma, por lo que limitaré los alcances de la presente investigación a elaborar un *análisis comparativo intercultural* de dos escrituras colindantes: *la escritura chicana y la escritura fronteriza*.

Recurso a los estudios interculturales debido a que éstos se fundamentan en las complejas relaciones que se establecen entre diferentes culturas que interactúan entre sí con la intención de fundar interrelaciones equitativas entre comunidades e individuos que han sido excluidos por diferentes factores, principalmente por asimetrías sociales y económicas, como las que se observan en los estados fronterizos y en la conformación de las comunidades chicanas, mientras que la intención de elaborar una análisis comparativo consiste en puntualizar las diferencias que existen entre la poética de uno y otro lado de la frontera, pues, en el mejor de los casos, algunas personas asumen que son similares debido a que desconocen el marco histórico en que se configuró la frontera México-Estados Unidos como actualmente la conocemos. Esto último no es un aspecto menor, pues involucra factores económicos, políticos, sociales y culturales que sirvieron para constituir diferentes tipos de comunidades, con distintas necesidades y problemáticas.

De tal forma, resulta necesario elaborar una distinción intercultural entre ambas literaturas liminales y posmodernas para: 1) definir las variables estilísticas y lingüísticas que me permitirán realizar el análisis comparativo, tomando como eje el espacio en que se inscriben los textos, pues en la *escritura chicana* predomina el espacio ideológico,

mientras que en la *escritura fronteriza*, el espacio urbano; 2) afirmar que no se puede hablar de *literatura fronteriza* en general, como algunos críticos lo han hecho, pues eso implicaría desmerecer, o invalidar, la labor de alguna de las partes.

Las variables que consideraré para analizar la *escritura chicana* son aquellas que se relacionan con la construcción del sujeto chicano y con los procesos psicosociales y lingüísticos que repercuten en la forma como se representan ante el otro. Una representación que incluso llega a ser teatral, pues el sujeto chicano tiene la particularidad de ser concebido a través del insulto, de la violencia, de la opresión y de la dominación cultural,¹ mientras que el sujeto transfronterizo (el sujeto que habita el norte de México y constantemente transita entre uno y otro país, ya sea para trabajar, estudiar, ir de compras, entre otras actividades) no incurre en procesos de formación identitaria tan complejos, por lo que las variables que deben analizarse en la *escritura fronteriza* se refieren principalmente al fenómeno urbano, a las características del espacio liminal, a la reconfiguración social de la mujer y a la materialidad de su cuerpo como agente activo de la economía.

PERFORMATIVIDAD DISCURSIVA EN LA LITERATURA CHICANA

La literatura chicana de los estados fronterizos de Estados Unidos se conoce como *border literature or border writing*, según afirma Socorro

¹ En este punto, aplico la teoría de la performatividad discursiva a la que se refiere Judith Butler (1997) cuando afirma que con la locución se violenta e insulta a un tercero, ya sean mujeres, homosexuales o transexuales, pero es precisamente esa locución la que permite que dichos sujetos se hagan presentes y se puedan representar en el interior de la comunidad que los excluye: “el habla puede ser ‘devuelta’ al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos” (Butler: 1997: 35). En este sentido, aplico la misma metodología de Butler a la comunidad chicana, pues observo dicha performatividad en acto tomando en consideración la evolución del término “chicano” y sus repercusiones sociohistóricas en la conformación de la frontera. Otros teóricos que también hablan de la locución como forma de violencia son Derrida y Levinas (Derrida, 1989). Elaboro un análisis más exhaustivo de este tema en mi tesis doctoral, titulada: *Alegoría de la frontera México-Estados Unidos: Análisis comparativo de dos escrituras colindantes*.

Tabuenca, debido a que “la mayoría de las veces se refiere más a conceptos que a una región geográfica” (Tabuenca, 1997: 87). Es una literatura producida, principalmente, por escritores y críticos chicanos, que ha provocado cambios sustanciales en la articulación social de sus comunidades dentro de la sociedad estadounidense, gracias a un esfuerzo por preservar sus orígenes, a una necesidad por denunciar las actitudes xenófobas de las que son víctimas, y para forjar un espacio de igualdad y de respeto en su comunidad. Esta situación ha provocado un resquebrajamiento “en el discurso monolítico de la *American Literature*” (Tabuenca, 2003: 393), pues la literatura chicana tiene la particularidad de distinguirse del resto de lo que se hace en el sistema literario estadounidense, ya que sus raíces culturales delimitan su unicidad, así como los temas que la definen como tal.

La literatura chicana es propia de un grupo minoritario de los Estados Unidos que utiliza una estrategia de representación conocida como *performatividad* para personificarse como sujetos mediante una imagen construida en el imaginario colectivo liminal.² El poder performativo chico combina una serie de estrategias mediáticas y artísticas que contrarrestan el abuso de poder estadounidense, pues hace plausible la vulnerabilidad de su comunidad —color de piel, idioma, tradiciones— a través de acciones teatrales que enfatizan los rasgos raciales por los que son sometidos y subyugados. Este acto de simulación casi mimético e incluso teatral denominado *performance* tiene una relación directa con el ritual, sobre todo en los artistas fronterizos, pues reproducen eventos pasados, mientras que los futuros son velados por el acto mismo. Es decir, toman elementos indígenas, religiosos e incluso de la cultura consumista estadounidense para realizar una crítica performativa —en la que, desde una perspectiva posmoderna, confluyen disciplinas artísticas complementarias, como el video, la instalación, la fotografía, el cuerpo mismo—, mediante la cual transforman su entorno, rompen con los contextos previos e inauguran la posibilidad

² Entiendo el término performatividad como lo define Butler: “un acto singular” que “no es primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad” (Butler, 2002: 34).

de generar contextos futuros. La performatividad, entonces, “tiene su propia temporalidad social dentro de la cual sigue siendo efectiva gracias a los contextos con los que rompe” (Butler, 1997: 71).

Los/as chicanos/as han aprovechado el acto performativo para incorporarse a la comunidad estadounidense, gracias a un refinado sentido para reproducir actitudes y conductas. Esta reproducción —o imitación— les ha permitido pertenecer a ambos lados de la frontera e identificarse como minoría, a pesar de las desventajas que esto trae consigo, como la dificultad para establecer vínculos con otras personas ajenas a su comunidad. En este sentido, la literatura chicana reivindica al migrante como sujeto bilingüe e intercultural que ha sabido replantear su situación fronteriza, desde donde tiende puentes para resarcir la herida abierta que existe entre el tercer y el primer mundo, pues justo en medio de estos dos surge un tercer país que conforma, como menciona Gloria Anzaldúa, *a border culture*: una cultura metafórica narrada desde el Primer Mundo (Anzaldúa, 1987).

Ubicar los inicios de la literatura chicana resulta complicado, pues algunos críticos literarios e historiadores se remontan a la época de la conquista española: afirman que en las crónicas y en las historias de los primeros colonizadores se fundamentan los relatos chicanos (un ejemplo es *Naufragios* [1542], de Álvar [o Álvaro] Núñez Cabeza de Vaca). Otros afirman que con la aparición de poemas, cuentos y otros textos en publicaciones estadounidenses, durante los siglos XIX y XX, se gesta un movimiento literario diferente al que se hacía en esa época, cuya manifestación implica una afirmación identitaria frente al otro. Esta afirmación identitaria también es resultado de un complejo proceso formativo o constitutivo de los sujetos, que, desde la óptica butleriana, significa aludir a la presencia del otro, aunque sea mediante insultos, para darle cierta participación social al sujeto referido, en este caso al sujeto chicoano. En este sentido, tanto la escritura chicana, como la comunidad chicana se origina en el momento de su colonización cultural, pues a través del insulto les empiezan a construir una identidad que exaltaba aspectos aislados y momentáneos de su realidad (como el hecho de llamarlos frijoleros, borrachos, holgazanes, etcétera), que posteriormente se transformó en un movimiento cultural (en contra del racismo imperante) y, por ende, en una comunidad con voz propia

en todos los Estados Unidos, la cual ha sabido aprovechar las expresiones artísticas, como el teatro, la literatura, la pintura, el *performance*, así como los medios de comunicación, para mantenerse unida y darse a conocer en otras latitudes.

El insulto “es una de las primeras formas de agravio lingüístico que uno aprende”. Pero la interpelación del ofendido depende del insulto y de la forma como se pronuncia, puesto que “al ser llamado por un nombre se le ofrece a uno también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social” (Butler, 1997: 17). De tal manera, no nos podemos oponer al poder que supone nombrar algo, pues muchas veces dependemos de eso para hacernos presentes. Es decir, el chicano no sería chicano si los estadounidenses y los mismos migrantes mexicanos no hubieran construido todo un sistema institucionalizado del pocho, del pachuco y/o del *Spanglish*, ni se podría hablar de literatura chicana si no se considerara la historia de su comunidad, pues el discurso que se le ha impuesto a los chicanos es el que representan continuamente en su literatura, algunas veces de manera trágica; otras, de forma irónica, por lo que se puede afirmar que la *border literature* o *border writing* rompe con las escrituras monolíticas, y su temática se refiere a la *diferencia*, desde una óptica híbrida, “autohistórica”, mediante la cual representa la historia de forma circular, en vez de lineal, lo que le permite infringir tanto los límites temáticos como estéticos de la literatura (Kushner, 2003: 139).

La “prehistoria” de la literatura chicana se remonta a la firma del Tratado de Guadalupe: “a la época del gran zarpazo que en 1848 cercenó a una república en germen la mitad de sus territorios” (Perucho, 2001:13), pues a partir de que se divide el territorio, se gesta una región con diferentes necesidades de expresión, cuya primera intención fue mantener informados a su habitantes de lo que sucedía entre un lado y el otro de la frontera, así como preservar las costumbres mexicanas en el “territorio perdido” mediante la tradición oral, las historias épicas y míticas. Los artistas hacen uso de esas historias para recrear sus obras, como sucedió con la música o la dramaturgia chicana. En este sentido, tanto las bandas como las compañías de teatro andaban de un lado a otro de la frontera, pues las historias, ya fueran actuadas o cantadas, conformaban el imaginario colectivo del chicano:

Corridos first became widely used along the South Texas/Mexican border during the early conflict between Chicanos and Anglos. The *corridos* are usually about Mexican heroes who do valiant deed against the Anglo oppressors. Pancho Villa's song, "La cucaracha", is the most famous one... The ever present *corridos* narrated hundred years of border history, bringing news of events as well as entertaining. These folk musicians and folk songs are our chief cultural mythmakers, and they made our hard lives seem bearable³ (Anzaldúa, 1999: 83).

Posteriormente, la temática chicana dio un giro y se abocó a lo político: racismo, desigualdad, inserción del mexicano a la cultura estadounidense, entre otros. Claro ejemplo de este trabajo fueron las compañías teatrales y las carpas que viajaban entre un pueblo y otro de la franja fronteriza, ya fuera con un trabajo dogmático (teatro) o lúdico (carpa), para unir a la comunidad chicana que compartía el idioma, las tradiciones y las costumbres, lo que servía para reforzar "la conciencia étnica en un territorio hostil". Todas las obras estaban escritas en español, casi siempre eran comedias y estaban acompañadas de música en vivo, lo que "permittió que los espectáculos tuvieran gran popularidad, especialmente cuando encaraban la crítica a las instituciones y a las prácticas estadounidenses, y a veces también a las de México" (Maciel, 2003: 317).

Un ejemplo tangible de la influencia que tenía el teatro en la comunidad chicana fue la creación del Teatro Campesino, encabezado

³ "Los corridos se utilizaron por primera vez en la frontera sur de Texas, la que colinda con el norte de México [específicamente con el estado de Chihuahua], durante los primeros conflictos que se suscitaron entre los chicanos y los estadounidenses. Los corridos narran las aventuras de los héroes mexicanos que valientemente lucharon contra los opresores angloamericanos. La canción de Pancho Villa, 'La cucaracha', es el corrido más famoso... En la actualidad, los corridos narran cientos de años de la historia fronteriza, brindan información sobre determinados eventos, así como entretenimiento. Estos músicos y canciones tradicionales configuran los principales mitos de nuestra cultura, y logran que nuestra difícil situación sea más sobre llevadera".

por Luis Valdez, que empezó como parte del movimiento sindical campesino de esa época para, posteriormente, independizarse con la intención de abarcar más sectores de la población, lo que dio pie a la creación de otras compañías chicanas cuyo principal objetivo era llegar a toda la comunidad chicana: “El teatro *theater* debe ir al pueblo *should go to the people* y no *and not* el pueblo *the people* al teatro *to the theater*” (Rodríguez, 1976). Por consiguiente, la performatividad chicana dejó de ser un acto de habla para convertirse en un acto de insurrección que desechaba los términos básicos de la modernidad —“los universales”: justicia, libertad, igualdad— que excluyen a los grupos diferentes (ya sea por su raza, género, preferencia sexual), como menciona Valdez, en una publicación llamada los *Cuadernos del pueblo*, dedicada al Teatro Chicano: “la vida cotidiana es comida para el pensamiento”; por lo tanto, “nada representa mejor el trabajo del Teatro Campesino (u otros teatros chicanos) que el acto. Los actos nacieron de la realidad de los campesinos en huelga, en Delano, California en 1965” (Rodríguez, 1976: 6).

El primer autor en abordar la *border literature* con estilística chicana (bilingüismo, humor, añoranza) fue Daniel Venegas en su novela *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen* (1928). Pero no es sino hasta los años sesenta, con la creación de la editorial chicana Quinto Sol (1967), cuando surgen los primeros libros que agrupaban el trabajo literario chicano para difundirlo de manera masiva; un ejemplo de ellos es la publicación de la primera antología chicana: *El espejo/The Mirror* (1969), de Octavio Romano y Herminio Ríos. En los años sesenta, la temática de la narrativa chicana (hablando particularmente de novela, poesía y dramaturgia) se abocó al lamento, la cólera, la nostalgia e incluso a la recuperación selectiva de la historia, la mitología y la tradición popular mexicana, enfatizando la condición familiar, las raíces campesinas o el barrio, puesto que el barrio conformaba el núcleo familiar de muchos jóvenes que, al no encontrar apoyo dentro de sus familias, se refugiaban en los amigos de la zona, quienes cuidaban e incluso morían por el bienestar de sus compañeros. La literatura chicana de esta época propició que los migrantes reinventaran sus raíces y se apropiaran de referentes culturales (los héroes de la Revolución Mexicana, las figuras indígenas, el Popocatépetl y el

Iztaccíhuatl, los charros, la Virgen de Guadalupe), que les permitieron construir un proyecto diferente de nación. En este sentido, la reinención mítica ha desempeñado un papel preponderante, puesto que sólo la simbología familiar que ellos comparten es la que les permite interactuar de manera frontal con la alteridad estadounidense, tal como lo ejemplifica Anzaldúa en su libro:

Today, la *Virgen de Guadalupe* is the single most potent religious, political and cultural image of the Chicano/*mexicano*. She, like my race, is a synthesis, of the old world and the new, of the religion, and culture of the two races in our psyche, the conquerors and the conquered. She is the symbol of the *mestizo* true to his or her indians values. La cultura chicana identifies with the mother (Indian) rather with the father (Spanish). Our faith is rooted in indigenous attributes, images, symbols, magic and myth⁴ (Anzaldúa, 1999: 52).

A finales de los setenta, la literatura chicana deja de lado la influencia indigenista del México posrevolucionario y, en muchos casos, también los símbolos míticos a partir de los cuales se identificaron como comunidad (la Virgen, los volcanes, Aztlán). En su lugar, los/las escritores/as empiezan a jugar con los espacios y las formas para establecer puentes entre sus culturas, que les permitan transitar libremente entre un lado y otro: “In the last two decades, however, the interrelational understanding of Chicana’s literary expression has served to introduce a new paradigm which counteracts models of exclusion: the

⁴ “Hoy, la Virgen de Guadalupe es la imagen religiosa, política y cultural más importante del chicano/mexicano. Ella, como mi raza, es una síntesis del viejo y el nuevo mundo, de la religión, y la cultura de dos razas que están presentes en nuestra psique: los conquistadores y los conquistados. Ella representa, a través de los valores indios, el símbolo del mestizo verdadero. La cultura chicana se identifica con la madre (india) más que con el padre (español). Nuestra fe está arraigada en atributos, imágenes, símbolos, magia y mitos indígenas”.

borderlands which functions as flow from and to inner and outer spaces”⁵ (Cáliz-Montoro, 2000: 11). En menos de una década, la literatura chicana se consolida gracias a un mayor número de autores, temáticas y público. Algunos siguieron con el discurso nacionalista, mientras que otros crearon un discurso posmoderno.

A partir de los años ochenta, las representantes más destacadas de la literatura chicana son mujeres, debido al papel que la mujer tiene dentro de la sociedad mexicano-americana, puesto que en la mayoría de los casos es quien se encarga de transmitir, de manera oral, las tradiciones de generación a generación. Entre las principales representantes de la literatura chicana se pueden mencionar a Gloria Anzaldúa, Margarita Coto-Cárdenaz, Pat Mora, Cherríe Moraga, Lucha Corpi, Veronica Cunningham, Carmen Tafolla, Helena María Viramontes, Ana Castillo, Emma Pérez, Sandra Cisneros, Denise Chávez, Selfa Chew, Carla Trujillo, entre otras, mientras que los escritores chicanos más relevantes son Rudolfo Anaya, Tomás Rivera, Rolando Hinojosa, Alejandro Morales, Ron Arias, Arturo Islas, James Carlos Blake, entre otros. A finales de los ochenta, con el libro de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera* (1987), “se ‘conceptualiza’ la temática fronteriza dentro de la literatura chicana” (Tabuenca: 1997: 86). Hablar de la “conceptualización” de la temática fronteriza implica retomar los complejos procesos mentales que constituyen al sujeto chico y elevarlos a las imágenes, a la construcción de metáforas que representan conceptos más que lugares.

Evidentemente, las posibilidades de representación en la literatura son amplísimas, pues abarcan tanto un lenguaje como una conducta —el cuerpo mismo—, que los sujetos chicanos utilizan como una manera de representarse y que les permite transmutarse y generar un acto “que no es forzosamente ni únicamente reproductivo o repetitivo”, sino que también debe servir “para nombrar la representación de una noche, la sesión, una exhibición, una *performance*” (Derrida, 1989: 82);

⁵“En las dos décadas pasadas, sin embargo, el entendimiento interrelacional de la expresión literaria chicana ha servido para introducir un nuevo paradigma que neutraliza los modelos de exclusión: las fronteras funcionan como el flujo entre espacios interiores y exteriores.”

sin embargo, si este acto no genera ningún tipo de efecto en su interlocutor, entonces no es efectivo. En este sentido, la performatividad es el acto que le permite a los chicanos transgredir los convencionalismos sociales mediante la recreación identitaria y corporal de ellos mismos: “Los performativos no sólo reflejan condiciones sociales previas; producen además un conjunto de efectos sociales, y aunque éstos no siempre son efecto del discurso ‘oficial’, sin embargo influyen en el poder social no sólo regulando los cuerpos, sino también formándolos” (Butler, 1997: 255).

FENÓMENO URBANO EN LA LITERATURA FRONTERIZA

Artísticamente hablando, la frontera México-Estados Unidos es un sitio renovado por innovaciones estilísticas, algunas veces utópicas, que irrumpen el concepto de ciudad moderna y las normas que racionalizan la vida pública. En contraste, el espacio urbano liminal se erige como un centro desarticulado, resultado de su desarrollo acelerado, que sustituye los espacios de encuentro colectivo tradicionales (plazas, iglesias) por otros semiprivados (centros comerciales, barrios) que incentivan el consumo, el individualismo e incluso la inseguridad (García-Canclini, 1997: 40). La visión que se tiene de la frontera cambia según la hora, el barrio, quien la narra e, incluso, según el momento histórico. Lo que no cambia es la relación binacional que conforma una metrópoli transfronteriza capaz de transgredir los espacios prohibidos y los espacios del arte, gracias al desplazamiento, como una forma de conocimiento que estimula los sentidos físicos y merma las estructuras.

El arte fronterizo irrumppe conscientemente en el canon establecido, toma por sorpresa, a veces de manera violenta, al arte en general, pues, en algunos casos, también es una forma de hacer política, una forma de protesta y de denuncia. Las ciudades fronterizas son centros de opresión y de violencia, así como de liberación y de creatividad. Esta paradoja genera vacíos y rezagos, sobre todo legales, pero es gracias a estos vacíos que los artistas fronterizos conforman una geografía individual en la que va implícita la violencia hacia el otro. La violencia hacia el otro se entiende como la intimidación entre iguales, entre seres

que comparten la frontera de ambos lados, e incluso entre conciudadanos, y permite dilucidar a través de las construcciones metafóricas, del lenguaje figurado, la historia de la frontera. Una historia, como ya se ha visto, álgida, disímil e incluso que ha desplazado “la opresión técnico-política hacia la falsa inocencia del discurso filosófico, pues se ha creído siempre que las metáforas quitaban gravedad a las cosas, y a los actos, los hacían inocentes” (Derrida, 1989: 125). Situación que no sucede en la escritura fronteriza, pues al ser la cultura mexicana una cultura lúdica, las metáforas sirven para reírse del otro, de uno mismo, para violentar, para ofender, para recrear y para construir una historia propia.

Los escritores fronterizos se apropián de las ciudades violentas como laboratorios para experimentar con las diferentes articulaciones culturales que ahí se gestan, para crear su propia historia a través de metáforas. Algunos, efectivamente, recurren a la falsa inocencia del espectador gracias a la privatización del espacio público —que nada tiene que ver con la lógica moderna del arte—, mientras que otros, a través de la subversión y del arte comunitario, debilitan las técnicas espectaculares, conforman una cultura propia a través de su escritura y enarbolan el desarrollo de la literatura regional.⁶

La importancia de establecer un sistema regional literario permite identificar ciertos parámetros de desarrollo nacional, en el que confluyen géneros y temáticas indistintamente e, incluso, coexisten sin necesidad de estar definidos como tales. Esto estimula la creación artística regional, que no se limita a copiar esquemas clásicos de expresión narrativa, como sucedió en el pasado, cuando lo propositivo se hacía en el centro del país y se excluían expresiones “irreverentes” de regiones

⁶ Varios son los/las teóricos/as y escritores/as de la frontera que se ha dedicado a contextualizar y conceptualizar la literatura regional, como Socorro Tabuena, Rosario Sanmiguel, Sergio Gómez Montero, Gabriel Trujillo y Humberto Félix Berumen; este último afirma que la literatura regional se localiza en un espacio determinado, no necesariamente territorial, “donde tiene lugar el proceso de su gestación y circulación”, por lo que “es necesario identificar a la literatura regional como un sistema literario reconocible a partir de sus propias determinaciones sociales, es decir, a partir de sus mismas instancias de producción, reproducción y recepción; esto es, como una unidad estructurada y organizada de manera particular” (Berumen, 2004: 75).

ajenas a una identidad nacional centralizada, situación que ha restringido la difusión de la escritura fronteriza (entre otras), rica en contenidos, expresiones y voces, a pesar de que la frontera México-Estados Unidos se ha vuelto un lugar común, y de los esfuerzos aislados a nivel nacional para dar a conocer lo que se hace en el norte del país, los cuales han sido insuficientes para albergar la narrativa fronteriza.⁷ Hablar de una región geográfica permite descentralizar las expresiones artísticas que, en muchos casos, sólo habían repercutido en la Ciudad de México, como es el caso de la literatura fronteriza, en que “la región geográfica que sus textos estarían proponiendo sería el norte fronterizo como un lugar que enfatiza el proceso de descentralización en México y el paso a nuevas producciones culturales en el norte” (Tabuenca, 2003:423).

La literatura de la frontera surge y se consolida en los años setenta, sobre todo en las ciudades fronterizas más importantes (Tijuana, Mexicali y Ciudad Juárez). La *escritura fronteriza* participa en la

⁷ En 1985, se creó el Programa Cultural de las Fronteras, que pretendía “apoyar a las ciudades de la frontera norte para que se hicieran propuestas que rescataran y destacaran ‘los valores y tradiciones nacionales’” (Tabuenca: 1997: 93). En algunos lugares, el proyecto significó una aceptación, por parte del centro, de que en la frontera también se hace cultura. Sin embargo, “para otras plazas, como Tijuana y Hermosillo, la preocupación principal del programa era ‘nacionalizar’ a los habitantes de la frontera norte del país, a quienes todavía a mediados de los ochenta consideraban como una población ‘desculturalizada’, en peligro de ser absorbida por la cultura anglosajona” (Tabuenca, 2003: 404).

En la década de los noventa, la Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) financió y promovió la colección “Letras de la República”, con la intención de elaborar una antología literaria por cada estado de la república que “vino a formar parte de los llamados proyectos de descentralización” que contemplaba el plan sexenal del régimen salinista. Sin embargo, por cuestiones políticas, la elaboración de las antologías no se han concluido, como menciona Tabuenca: “El que la colección presente una ruptura en la publicación evidencia una crisis, por insignificante que sea, y en ese instante se silencia ‘oficialmente’ la voz de un estado” (Tabuenca, 1997: 98-99). De esta colección sólo se han elaborado algunas, entre las que podemos encontrar aquellas de los estados fronterizos de Baja California, Sonora, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. En dichos volúmenes “se expone una constante que podía leerse como una rearticulación de las letras mexicanas que se planteaba con anterioridad: la necesidad del reconocimiento de la región/estado por parte de la misma comunidad y el reclamo que se hace al centro por la exclusión, el olvido o el abandono” (Tabuenca, 1997: 100).

conformación cultural del norte y da fe del desarrollo histórico de la zona, de ahí que exista una relación directa entre lo que el artista genera y la región donde vive —no necesariamente tiene que ser la región donde nació—. En este sentido, el escritor reinventa cada espacio y momento de la vida regional y “privilegia la recreación de la cotidianidad, sin caer en el costumbrismo provinciano de épocas pasadas” (Tabuenca, 2003: 414), mediante la figuración de sus experiencias diarias y de la forma como las manifiesta e interpreta.

Este análisis abarca la estilística literaria liminal propia de cierto sector fronterizo que innova una geografía artística rica en propuestas, cuyo punto de partida es el espacio/tiempo que divide a un país del otro. La distancia o la proximidad entre ambos países está definida por elementos que intervienen concretamente en el desarrollo, como la economía, la cultura y la política; sin embargo, los/las escritores/as fronterizos/as abordan la diferencia en tiempo y espacio, entre un país y otro, mediante la descripción de los lugares, de la ciudades, de la aplicación de las leyes, del estado de gobernabilidad e ingobernabilidad, entre otros factores, así como con la inscripción de sus tradiciones en la descripción psicológica de sus personajes y el desapego de la cultura que no les pertenece, pero en la que están inmersos gracias a la facultad que tienen como sujetos transfronterizos.

La elección del tema responde a la necesidad de interpretar el movimiento de las fuerzas urbanas que se gestan en la frontera, a partir de ciertas temáticas recurrentes en los/las escritores/as, como el concepto transfronterizo, la noción de la frontera y el cruce cotidiano, la riqueza sensorial y emocional, la noción del tiempo, del espacio, de la distancia y de la velocidad. Estas temáticas establecen dicotomías fundamentales entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado, lo espectacular y lo político, lo masculino y lo femenino, indispensables de considerar a la hora de analizar cuestiones como la desigualdad, la explotación, la opresión, la frustración. Así, la trasgresión artística, la transición liminal, la libertad creativa y la conformación de nuevos lenguajes urbanos, ya sean verbales o visuales, se relacionan con la forma como cada escritor/a aborda las imágenes, pues “sólo la fenomenología —es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la

amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen” (Bachelard, 2006: 10).

La discusión y el estudio de la *literatura de la frontera norte* o de la *literatura fronteriza* empiezan en los ochenta del siglo pasado. El primer nombre que se le dio fue “narrativa del desierto”, basándose únicamente en accidentes geográficos de la zona y en la relación que existía entre el escritor y su medio. Este término no se ajustó a las necesidades de la frontera, puesto que, como menciona Eduardo Parra, escritor fronterizo, “el norte de México no es sólo simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y con la cultura de los gringos, extraña y absorbente” (Parra, 2003: 40). Posteriormente, se le denominó “literatura de la frontera norte de México” o “literatura fronteriza”, ya que estaba conformada por los/las escritores/as nacidos o radicados en los seis estados fronterizos e incluso en otras ciudades norteñas, como Hermosillo, Chihuahua, Monterrey o Saltillo, cuyas temáticas se relacionan y se gestan *en y desde* la frontera. En este sentido, una de las características principales de la literatura de la frontera norte de México es la representación del espacio urbano.

El fenómeno urbano liminal caracteriza a la literatura norte de México, pues ésta se escribe *en/desde* la frontera y no *sobre* la frontera (Tabuenca, 1997: 105). De tal forma, el espacio urbano es el personaje que da cuenta de los modos de escritura más significativos del momento histórico actual, mediante un discurso no necesariamente textual, que abarca el *grafiti*, las pintas callejeras, los letreros, los espectaculares e incluso los modismos lingüísticos (uso del *Spanglish*), y da fe de la cultura material posmoderna en la que se gestan las crónicas urbanas, muchas veces caóticas, otras dramáticas y casi siempre irónicas, pues el espacio es “un lugar practicado”, “un cruce de elementos en movimiento” donde se puede “leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten” (Augé, 1999).

La *ciudad* es una parte del sistema representado por el imaginario social que conjuga sus elementos para recrear la escenografía que permite dramatizar las historias narradas *en/desde* la frontera, pues la ciudad

se erige como un “territorio retórico”: “un espacio donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios” (Augé, 1999), por lo que la performatividad del espacio urbano ejemplifica el tránsito de sus habitantes entre lo inalterable y lo efímero de la alteridad porque los sujetos transfronterizos viven, por lo menos una parte de su tiempo, fuera de su territorio, y las definiciones de lo “empírico y lo abstracto” dependen, en gran medida, de la “lógica del exceso” (o la sobremodernidad), que, según Marc Augé, está constituida por “el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo”, y presenta diferentes repercusiones en el comportamiento individual y grupal de una sociedad, debido a que los medios y la tecnología desempeñan un papel predominante en el momento de abordar las identidades culturales y los movimientos artísticos contemporáneos, pues estimulan el proceso de superación, de ruptura y de novedad.

Gracias a la lógica del exceso, las ciudades —sobre todo las fronterizas— se vuelven más complejas e impersonales, por lo que el reto ético para las sociedades de información consiste en evitar que los individuos informados actúen de manera indiferente o que se conviertan en individuos instruidos, pero crueles, así como en evitar la apatía y el adormecimiento de nuestros sentidos: evitar que nos convirtamos en autómatas insensibles ante las necesidades de las sociedades actuales, para lo cual es necesario buscar el principio redentor de la inamovilidad, una de las características de las artes en general, que consiste en nombrar aquello que aún no tiene nombre, especialmente en el teatro, la crónica o la narrativa corta, géneros comúnmente utilizados por los/las escritores/as de la frontera, mediante los que el arte adquiere cierto prestigio debido a que la capitalización de lo estético, tanto el valor monetario como cultural, permite cotizar a aquellos artistas/escritores que reproducen su entorno físico desde una perspectiva simbólica.

El espacio de escritura que los artistas fronterizos habitan se divide en dos momentos: el primero lo ocupan los textos que narran las experiencias migratorias, los hechos históricos, la procedencia geográfica, la orientación política, los movimientos sociales y la recuperación mítica de los orígenes. En un segundo momento, los/las escritores/as fronterizos enfatizan la necesidad de deconstruir el discurso colonizador

y de cuestionar la posmodernidad (y modernidad) desde su trinchera, en una sociedad globalizada. La diferencia entre ambos momentos radica en una participación crítica del escritor con respecto al objeto de estudio, en una mayor presencia del autor en el texto, en el énfasis que se le da a la subjetividad de los personajes, sobre la construcción de la trama, así como en la posición desde la que se narra, pues la frontera como tema narrativo delimita el imaginario social de los sujetos que viven al margen de la cultura que los ha orillado a defender sus propios valores culturales, sociales y políticos, así como a crear otros que los representen como sociedad liminal, donde las ciudades fronterizas, con las características que las distinguen, se erigen como punto de referencia obligada para todos los artistas que escriben *en y desde* la línea.

En el caso de los sujetos transfronterizos, el espacio de escritura lo delimitan todos aquellos no-lugares que se establecen a lo largo de la frontera,⁸ pues gracias a ellos es posible configurar una cultura fenoménica de la frontera que “ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable” (Jameson, 1991: 97), mientras que para los chicanos, el espacio de escritura es el propio cuerpo y la representación de éste ante el otro, pues gracias a la performatividad desarrollan todo un sistema literario particular que difiere de lo que se realiza tanto en México como en Estados Unidos, debido a las propuestas de lucha como comunidad minoritaria y al discurso político en que constantemente incurren.

La frontera (física, psíquica, de género) es el tema central de casi toda la producción literaria fronteriza, aunque abordada desde diferentes perspectivas, ya sea desde la trasgresión, la reivindicación o la

⁸ Los no-lugares, según Augé, son aquellos espacios donde no “se inscriben relaciones duraderas”; es decir, son los lugares donde “los individuos se mueven sin relacionarse, ni negociar nada, pero obedecen a un cierto número de pautas y códigos que les permiten guiarse, cada uno por su lado”. Marc Augé divide estos no-lugares en tres categorías: 1) los espacios de circulación (carreteras, estaciones, aeropuertos); 2) Los espacios de consumo (tiendas de autoservicio, hoteles, centros comerciales); 3) Los espacios de la comunicación (pantallas, redes, ondas), y afirma que estos no-lugares, por su naturaleza, se yuxtaponen y son cada vez más numerosos (Augé, 1999).

denuncia. Sin embargo, sería un error pensar que es similar la forma de narrar de los sujetos transfronterizos a la de los chicanos, porque en este proceso de construcción identitaria intervienen, como ya se ha mencionado, otros elementos subjetivos que se relacionan directamente con la sociedad posmoderna y global a la que pertenecen. La frontera se erige como una cultura conformada por diferentes fenómenos sociales producidos por el intercambio transfronterizo que el sujeto recrea constantemente a través de manifestaciones artísticas y reproducciones mediáticas. Dichas manifestaciones involucran símbolos corporales que los habitantes comparten, y con las cuales forjan un sentimiento de identidad y de pertenencia espacial, característica de la posmodernidad.

Vincular el papel del cuerpo a su entorno o a un hecho particular es determinante en la correspondencia cuerpo/sexo, gracias a que es posible realizar un análisis crítico de las prácticas sexuales que se identifican con determinada cultura, así como de sus limitaciones genéricas, como lo menciona Butler: “La materialización de un sexo dado será esencial para la regulación de las prácticas identificatorias, lo cual generará la abyección del sexo, lo que se convierte en un recurso crítico en la lucha de rearticular los términos mismos de la legitimidad simbólica y la inteligibilidad”, entendiendo por abyección “una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad” (Butler, 2002: 20). En consecuencia, cuando las mujeres empiezan a apropiarse de su sexo y a participar como sujetos económicamente activos en las maquiladoras, provocan un cambio sustancial en la configuración de las sociedades liminales que repercute, como ya se ha mencionado, en la familia. Definitivamente, este cambio no ha sido paulatino, pues la necesidad de mantener un hogar las ha orillado a abandonar sus roles tradicionales y a copiar esquemas de comportamiento masculinos que antes repudiaban. En este sentido, las mujeres fronterizas buscan la legitimidad simbólica para evitar los abusos y las discriminaciones de género a las que se enfrentan cotidianamente. La legitimidad simbólica, según Butler, está dada por el conocimiento y la adecuada aplicación del lenguaje, pues el hecho de nombrar algo lo define y lo marca. De tal forma, cuando las mujeres fronterizas ocupan los espacios tradicionalmente masculinos (bares, clubes, antros) deben legitimar su posición mediante el lenguaje, pues si bien es cierto que “el cuerpo

está marcado por el sexo”, también lo es el hecho de que “el cuerpo sólo es significable, sólo se presenta como aquello que puede ser significado en el lenguaje” (Butler, 2002: 149).

La alteridad es otro elemento recurrente en los textos transfronterizos, pues los personajes tienen más conciencia de lo que significa ser mexicano al tener que autodefinirse frente al otro. En un ejemplo ilustrativo, Parra comenta que “esta particularidad del ‘ser’ norteño es la materia prima de la narrativa de los escritores” (Parra, 2003: 41), aunque deberíamos definir lo que significa “norteño”, pues tiene muchas connotaciones que no se ajustan a la realidad fronteriza, mas es un ejemplo de cómo la gente y los escritores se identifican con una región en particular para diferenciarse del otro, sea estadounidense o mexicano, al punto que la escritura fronteriza deconstruye lo simbólico de sus personajes y los confronta entre ellos y con “el otro” mediante el desarraigado, las diferencias de género y las preferencias sexuales, para construir discursos identitarios de mujeres, homosexuales y migrantes. Es una escritura autorreflexiva, irónica y satírica que deconstruye las fronteras textuales y nos acerca al marco cultural desde donde se genera el discurso literario fronterizo.

Es importante diferenciar la literatura del norte de México de las literaturas fronterizas de Estados Unidos (literatura chicana, literatura latina o literatura hispano-norteamericana), e incluso de la literatura nacional, para eludir el centralismo intelectual que ya se mencionó. En este sentido, se debe precisar que autores como Daniel Venegas, José Vasconcelos, Agustín Yáñez, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, entre otros, escriben *sobre* y no *desde* la frontera, para evitar considerar a dichos escritores consagrados como exponentes de la literatura fronteriza, “y provocar así que los referentes reales, los trabajos de quienes están haciendo carrera *desde* la frontera, se vean mayormente desplazados” (Tabuena, 2003: 415).⁹

⁹ Varios de los/las escritores/as antes mencionados fueron los primeros en escribir sobre los migrantes, chicanos o pachucos, desde principios del siglo XX, pero no desde la frontera, por lo que no se pueden considerar como escritores fronterizos, además de que sus textos han sido fuertemente criticados por la comunidad fronteriza y chicana por no ser

Algunos de los/las escritores/as fronterizos reconocidos actualmente nacieron en la década de los cincuenta, y su obra comienza a publicarse a partir de los ochenta, como Ricardo Elizondo Elizondo, Federico Campbell, Daniel Sada, Gabriel Trujillo, Rosina Conde, Rosario Sanmiguel. Estos escritores/as cuentan con una trayectoria sólida; sin embargo, pocos son los que le han dado continuidad a su producción literaria desde la frontera, pues algunos de ellos, como Campbell, Conde, Sada, actualmente radican y escriben desde el centro del país. También están los/las escritores/as que llevan algunos años publicando o empiezan a colocarse en la literatura regional y nacional, como Luis Humberto Crosthwaite, Eduardo Parra, David Toscana, Patricia Laurent Kullick, Cristina Rivera, Heriberto Yépez, Amaranta Caballero, Mariana Martínez Esténs, Teresa Avedoy, Dolores Dorantes, entre otros. Varios de estos escritores iniciaron su labor creativa en sus comunidades, y son escritores/as que se caracterizan por defender su frontera, a pesar de no provenir de ésta, como en el caso de Caballero.

La literatura fronteriza también se caracteriza por infringir los límites del estilo y de los géneros, así como por recrear la narrativa mediante discursos lúdicos, eróticos, cargados de una sátira melancólica de su existencia transfronteriza. Desconoce los límites entre lo real y lo artificioso, y disuelve los géneros literarios, juega con las formas y experimenta con el lenguaje. Este juego con el lenguaje consiste en incluir modismos anglosajones en el idioma. Lo mismo sucede con la literatura chicana, sólo que en ésta se incluyen palabras en español que hacen alusión a los orígenes, a la familia, a las tradiciones mexicanas. En ambos casos, es un estilo propio de expresión fronteriza utilizado por varios escritores, que da lugar a un lenguaje híbrido conocido como *Spanglish* (o espanglés). Este juego lingüístico hace que la narrativa

representativos de esa región. Por ejemplo, Vasconcelos escribe en *Ulises Criollo* sobre la pérdida del territorio mexicano como algo irreparable. Paz habla sobre los pachucos en un capítulo de su libro *El laberinto de la Soledad*, como un grupo que ostenta cierta vestimenta para estar a la moda, sin otorgarles ningún mérito político o social, lo que fue muy criticado por la comunidad chicana. Carlos Fuentes aborda la problemática migrante en dos de sus novelas: *La región más transparente* y *La frontera de cristal*; en la primera, los mojados son los personajes, y en la segunda, la trama transcurre en la frontera.

fronteriza sea coloquial y describa, de manera cotidiana, la realidad en la que se gesta.

Como ya se ha visto, la construcción de la frontera implica, en primera instancia, la colonización de un espacio/cultura determinada y, en segundo lugar, la aniquilación de una cultura y la centralización de los poderes de la cultura colonizadora que impide el mestizaje de ambas, aunque sin mucho éxito, lo que genera tensiones de tipo cultural, material y simbólico, como la xenofobia y la segregación; la creación de nuevas comunicaciones y la explosión demográfica; la añoranza por una cultura primigenia, la melancolía, el abandono, entre otras. Sin embargo, en el crisol de la convivencia urbana se combinan elementos culturales de la cultura colonizada, como son los sitios emblemáticos, los signos identitarios, religiosos o nacionales, que permiten la alienación anímica de los sujetos frente al dinamismo enloquecedor de las ciudades fronterizas. En este sentido, el espacio es un aliado más de los/las escritores/as, pues con el espacio físico generan la escenografía de sus historias; con el espacio mental recrean las experiencias vividas en su entorno (tiempo en el que sucede una acción, así como perfil psicológico de sus personajes), y con el espacio corporal determinan la distancia sensorial entre personas o entre una persona y un hecho, debido a que “la *inmensidad*, en el aspecto íntimo, es una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de *inmensidad íntima*” (Bachelard, 2006: 231). Estos tres espacios (físico, mental, corporal) guardan una relación con el espacio “existencial” (antropológico) al que se refiere Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*, pues cualquier lugar permite experimentar con el medio a través del “acto de locución”. En este sentido, el espacio es al lugar lo que la palabra es al habla, situación que privilegia el relato debido a que el acto de narrar tiene el poder de transformar “los lugares en espacios o los espacios en lugares” simbólicos y líricos (Ponty, 1957: 174).

Las diferencias entre la escritura chicana y la escritura fronteriza son considerables, pues no solamente se refieren a la forma de acercarse a la literatura, sus objetivos y sus alcances, sino a la cosmología de cada escritor/a. Ambas escrituras conforman el imaginario cultural de dos

sociedades colindantes que se diferencian por un asunto de representatividad: los chicanos están en esta búsqueda constante de su identidad, de su definición y de su representación, mientras que los fronterizos se complacen en transgredir sus límites, en distanciarse del centralismo nacional y en emerger a otras latitudes que bien pueden ser Europa o el centro y norte de los Estados Unidos.

La escritura chicana está cimentada en el espacio ideológico, pues en éste es posible construir identidades que poco a poco, ya sea por usos y costumbres, van haciendo suyas los chicanos. La performatividad de estas identidades sistemáticamente recurre al uso de los recuerdos, los lugares míticos, las tradiciones y costumbres heredadas de su mexicanidad para enarbolar un discurso ideológico que haga patente su presencia como comunidad minoritaria en el interior de la sociedad estadounidense. Por el contrario, si bien es cierto que los estados fronterizos también son parte de las minorías en el resto del país por el excesivo centralismo que nos aqueja, el espacio de escritura que sus artistas enarbolan es el urbano, pues en éste construyen las denuncias para evidenciar el inusitado desarrollo económico (y las consecuencias que éste trae consigo) de la frontera norte de México; en este caso, la performatividad de su discurso no se complace en evocar un “paraíso perdido”, sino en hacer patente las condiciones de vida infrahumanas en que se encuentra gran cantidad de personas que emigran de sus lugares de orígenes en búsqueda del “sueño americano”, pero que se quedan en la frontera a trabajar en las maquiladoras o en los bares, prostíbulos, restaurantes, entre otros lugares de paso.

En definitiva, es insostenible hablar de *literatura fronteriza* en general. Es necesario enfatizar la labor que se hace desde cada lado de la trinchera tomando en consideración diferentes variables para el análisis literario que privilegian las circunstancias históricas, sociales y culturales de quien realiza la selección, porque, como se ha visto hasta ahora, son dos literaturas colindantes que comparten ciertos rasgos (el idioma, los lugares, las tradiciones), pero que difieren en la posición política y cultural desde la que los/las escritores/as construyen sus textos. En este sentido, la importancia de elaborar una investigación de este tipo radica en hacer plausibles las diferencias (ideológicas, temáticas,

conceptuales) entre la escritura chicana y la escritura fronteriza, pues, como se dijo al principio de este trabajo, dicho análisis comparativo intercultural es producto de una problemática en particular, que consiste en cuestionar ciertas prácticas colonizadoras que anulan las expresiones artísticas e ideológicas de las comunidades minoritarias, como sucede en el sistema literario estadounidense, que privilegia la literatura de blancos, y en el mexicano, que hace lo propio con los escritores del centro del país, sin mencionar que en otras latitudes del mundo, como Europa o Asia, se desconoce el trabajo literario que se realiza en la frontera por falta de promoción editorial, principalmente.

BIBLIOGRAFÍA

ANZALDÚA, Gloria (1999), *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.

AUGÉ, Marc (2006), *Los no lugares. Espacio del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

_____ “Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo de mañana”, en *Revista mensual de política y cultura*, noviembre 1999. Artículo en línea disponible en <http://memoria.com.mx/129/auge.htm> [fecha de consulta: 22 de agosto de 2007].

BACHELARD, Gastón (2006), *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARFIELD, Thomas (ed.) (2000), *Diccionario de Antropología*. México: Siglo XXI.

BAUDRILLARD, Jean (2002), “El extasis de la comunicación”, en Hal Foster y otros, *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 187-198.

BERUMEN, Humberto (2004), *La frontera del centro*. México: Universidad Autónoma de Baja California.

BUTLER, Judith (1997), *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.

_____ (2001), *El género disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós/Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género.

_____ (2001), *Mecanismos Psíquicos del Poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.

_____ (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

CÁLIZ-Montoro, Carmen (2000), *Writting from the borderlands. A Study of Chicano, Afro-Caribbean and Native Literatures in North America*. Canada: TSAR Book.

DAVIS, Victor (2003), *Mexifornia. A State of Becoming*. California: Encounter Books.

DERRIDA, Jacques, (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrhropos.

GARCÍA-Canclini, Néstor (1997), “Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas”, en Yard (ed.), *Fugitive Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana*. México: inSite97, pp.38-49.

JAMESON, Frederic (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

KUSHNER, Eva (2002), “Articulación histórica de la literatura”, *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, pp. 125-144.

MACIEL David (2003), “México y lo mexicano de la frontera. Los orígenes de la cultura mexicana en los Estados Unidos, 1900-1940”, en Valenzuela (ed.), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 305-327.

MERLEAU-PONTY, M. (1957), *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.

MINER, E. (2002), “Estudios comparados interculturales”, en *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, pp. 183-205.

NERI, F. (2002), “Multiculturalismo, Estudios poscoloniales y descolonización”, en *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, pp. 391-437.

PARRA, E. A. (2003), “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, en Javier Perucho (compilador), *Estéticas de los confines*. México: Verdehalago, pp. 39-43.

PERUCHO, Javier (compilador) (2003), *Estéticas de los confines*, México: Verdehalago.

_____ (2001), *Hijos de la patria perdida. Pachuchos, chicanos e inmigrantes en la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

RODRÍGUEZ, Alberto (ed.) (1976), “Teatro Chicano”, en *Cuadernos del Pueblo*. México: Ediciones Mascarones, pp. 5-10.

TABUENCA Córdoba, M. S. (1997), “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, en *Frontera Norte*, vol. 9, núm 18. México, julio-diciembre, pp. 85-110.

_____ (2003) “Las literaturas de las fronteras”, en *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 393-427.

VALENZUELA, J. M. (2004), *Paso del Nortec. This is Tijuana*. México: Trilce Ediciones/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Cecut /El Colegio de la Frontera Norte /Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (1997), “La construcción sociocultural de los espacios públicos”, en Yard (ed.) *Fugitive Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana*. México: inSite97, pp. 164-169.

_____ (1998), *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*. México: Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés.

_____ (coord.) (2003), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.

VALLE, M. E. (2000), “Las chicanas: alcances y retos. Hacia el futuro”, en *Viceversa*, Núm. 80. México, enero pp. 23-31.

WELLEK, R. y A. Warren (2004), *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Fecha de recepción: 25/03/2008
Fecha de aceptación: 11/04/2008