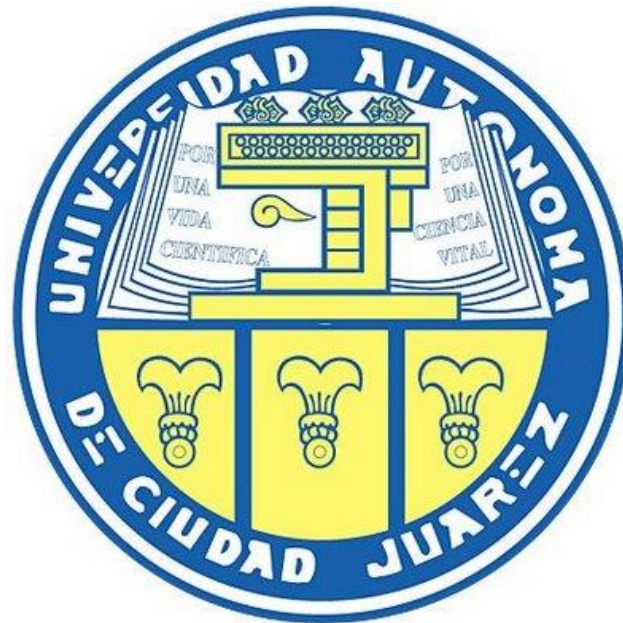


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y ADMINISTRACIÓN

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS



**La espacialidad en la literatura juarense
contemporánea: cuento y poesía (1988-2014)**

Lic. Gerardo Antonio Rubio Reyes

Director: Carlos Urani Montiel Contreras

Ciudad Juárez, Chihuahua

abril 2019

EPÍGRAFE

—Papá, ¿las ciudades se pueden inventar?

—Sí chatito, las ciudades se pueden inventar.

—¿Y las personas?

—¿Cómo las personas?

—¿Podemos inventar personas para La Ciudad?

Willivaldo Delgadillo, *Garabato*.

RESUMEN

Existe una literatura sobre Ciudad Juárez que, pese a la primera indiferencia de las instituciones académicas, ha despertado cierto interés en la discusión sobre la literatura del norte, ya que comparte semejanza con otros registros tales como el de Tijuana, Monterrey y Culiacán. La literatura juarense, no obstante, tiene sus peculiares angustias y cuestionamientos. Uno de ellos es la construcción del espacio. Hay en la poesía y el cuento juarense un interés por la construcción de espacios reales e imaginarios. Algunos de las ubicaciones pueden ciertamente rastrearse en una cartografía. Otros lugares se funden con la metáfora poética y simbólica. En este trabajo pretendo analizar la espacialidad en la obra poética y cuentística juarense publicada desde 1988 hasta 2014. La presente investigación es un estudio de los espacios, lugares y no lugares en relación con la construcción simbólica de la ciudad y la frontera desde la literatura. A partir de la función de la espacialidad surgen en esta literatura coordenadas, lugares insignia e hitos urbanos que conforman una cartografía y que considero una tradición poética: bar, puente, hotel, maquiladora, desierto y río. Aparecen aquí diferentes tipos de discurso y lenguaje que reflejan las inquietudes de unas obras que surgen en contextos históricos y sociales complejos y diferentes: el auge y caída de la industria maquiladora, las dinámicas en los talleres literarios del INBA, los feminicidios la denuncia social hacia las autoridades incompetentes, la guerra contra el narcotráfico. Así pues, el manejo de la perspectiva espacial será diferente en cada generación de escritores.

Palabras clave: Espacialidad, frontera, realidad, ciudad, literatura de Juárez, lugar, territorio, geografía.

DEDICATORIA

Para Ramón Corona, Rodolfo Fierro, Carlos Peza y Meseta de Colorado, donde he sido.

AGRADECIMIENTOS

Al proyecto *Cartografía literaria de Ciudad Juárez (Juaritos literario)*. También a todas las personas que abrieron las puertas de sus bibliotecas para que pudiese husmear, especialmente al poeta Agustín García. Finalmente, extendiendo el agradecimiento a Willivaldo Delgadillo, Diego Ordaz, Linda Ávila y Leobardo Alvarado; a *La santa crítica, Juárez dialoga* y *Al límite*; a Mariana y Rafael; a Conchis, Tefo, Nadia, Zury y Susy.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN. LA TRADICIÓN LITERARIA JUARENSE	7
CAPÍTULO I. ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA ESPACIALIDAD LITERARIA.....	19
Introducción	19
1.1. Del lugar al espacio.....	22
1.2. “Narrando el espacio /espacializando lo narrativo”	34
1.3. Configuración y arquitectura del no lugar.....	37
CAPÍTULO II. GEOGRAFÍAS LITERARIAS: SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIUDADES EN LA LITERATURA	43
2.1. Representación de lo real en la literatura	43
2.1.1. Literariedad: lo ficticio y lo real.....	44
2.1.2. El debate de la mimesis: imitación, verosimilitud y representación	46
2.2. La imagen de la ciudad literaria: aspectos generales y prácticas del espacio.....	54
2.3. Narrativas espaciales: metáforas urbanas, espacios míticos y <i>junkspace</i>	66
CAPÍTULO III. ESPACIALIDAD NARRATIVA EN EL CUENTO JUARENSE CONTEMPORÁNEO	74
3.1. Notas teóricas en torno al cuentario: elementos para el análisis narratológico	74
3.2. Desmadrópolis: lugares y no lugares en <i>Aurelia</i> de Ricardo Aguilar Melantzón	77
3.3. <i>Callejón Sucre</i> y el umbral sobremoderno	94
3.3.1. Análisis de tres cuentos de Rosario Sanmiguel.....	105
CAPÍTULO IV. ESPACIALIDAD NARRATIVA EN EL CUENTO JUARENSE CONTEMPORÁNEO: DESCOMPOSICIÓN DE LA SOBREMERNIDAD.....	118
4.1. El <i>locus</i> fronterizo en la escritura juarense	118
4.2. La narrativa norfronteriza femenina: <i>Delincuentes</i> , de Arminé Arjona.....	120
4.3. La representación literaria juarense de la industria maquiladora	128
4.4. Una estética <i>queer</i> : <i>Kentucky Club</i> , de Benjamín Alire Sáenz	137
4.5. A vuelta de rueda tras la estética de la violencia: la narrativa de Ricardo Viguera.....	143
CAPÍTULO V. ESPACIALIDAD POÉTICA EN LA LÍRICA JUARENSE CONTEMPORÁNEA.....	152

5.1. Cómo comentar el espacio en la poesía.....	152
5.2. En el rincón de una cantina: el grupo de Nod y la construcción espacial de Ciudad Juárez.....	154
5.3. El silencio que la voz de todas quiebra: la lírica documental de Arminé Arjona y la poesía en crisis de Micaela Solís.....	172
5.4. Última parada: reflexiones de la ganga de Osvaldo Ogaz y la poesía urbana de Carmen Amato	182
CONCLUSIONES	190
BIBLIOGRAFÍA	195
FUENTES PRIMARIAS	195
FUENTES SECUNDARIAS	197

INTRODUCCIÓN. LA TRADICIÓN LITERARIA JUARENSE

Documentar la tradición literaria en Ciudad Juárez es complejo. ¿Quién se encarga de teorizar-criticar esta tradición? Habrá que precisar más: ¿Qué se dice sobre este corpus? En efecto, existen dos posturas que han pretendido, exitosamente o no, informar sobre la literatura juarense. La primera se trata de una perspectiva académica (inventarios, cronologías, análisis), y la segunda, una visión de los mismos creadores, quienes buscan responder a estas cuestiones.

Un precursor en los estudios académicos sobre la fijación y exposición de una historia de esta tradición es José Manuel García. “La cultura en la literatura de Ciudad Juárez” rastrea desde los orígenes (testimonios que surgen en el periodo de guerra con los Estados Unidos), el surgimiento de la visión chicana, el papel de la ciudad durante la Revolución, la creación de la leyenda negra en tiempos de la Ley Seca y, finalmente, la conformación del primer grupo literario importante a mediados de 1980. El ensayo de Manuel García no solo cataloga nombres de autores, sino que ubica la obra de estos dentro de un contexto histórico y social. Por último, diferencia a escritores de activistas culturales e historiadores.¹ Me interesa en especial el momento de 1971 hasta 2012, año en que se publica este texto teórico. Él distingue cuatro eventos importantes que influyeron de cierta forma a las plumas de esta generación: 1) El *boom* de la industria maquiladora; 2) el Tratado de Libre Comercio; 3) los feminicidios “perpetrados por pandillas *narco-macho-criminales*”; 4) la violencia producto del narcotráfico.²

García crea un archivo acríptico —al menos cuando habla de sus contemporáneos— y una historiografía que responde a la cuestión de si existe o no su objeto de estudio y su

¹ José Manuel García, “La cultura en la literatura de Ciudad Juárez”, en *Ciudad Juárez, la nombradía varia. Tomo II* (coord. Víctor Orozco). Milenio, Ciudad de México, 2012, pp. 222-261.

² *Ibid.*, pp. 249-250.

tradición, buscando demostrar que en Ciudad Juárez hay una vertiginosa producción de libros de todos los géneros. Estos surgen a partir de los talleres literarios (el del INBA, coordinado primero por David Ojeda y después por diversos personajes entre los que destacan Jorge Humberto Chávez, el propio José Manuel García y Edgar Rincón Luna), los encuentros de escritores y los festivales literarios, así como el interés de la UACJ por divulgar a los narradores y poetas emergentes de la comunidad.

Aquí me gustaría detenerme en el papel de la revista *Entorno* (1985), dirigida por Juan Manuel Martínez. En sus primeros diez números fue crucial debido a la compleja y rica calidad de sus colaboradores de entre los que destacan Federico Ferro Gay, Jesús Gardea, Ricardo Aguilar Melantzón y José Lozano. La segunda época de la publicación, dirigida en ese entonces por Juan Holguín, se caracteriza por dar cabida a los jóvenes escritores. Y finalmente, en la tercera época (a partir del número 30, cuando coordina Ysla Campbell) *Entorno* sufre una crisis, debido a que “la participación de la comunidad de escritores juarenses desaparece”.³ Luego de ser sustituida Ysla Campbell por Beatriz Rodas, las revistas universitarias se reúnen, a partir de 2005, en una sola: *Cuadernos fronterizos* (coordinada por Víctor Orozco), que todavía circula.

Otros académicos intentaron realizar la tarea que lograría después José Manuel García, pero sin la profundidad ni la documentación suficiente. Tal fue el caso de Margarita Salazar Mendoza en unos apuntes publicados por la UACJ en el 2008: *Escritura de la frontera (registro de los escritores juarenses contemporáneos)*. La profesora no reúne a los autores en generaciones o denominaciones críticas, sino por género literario en cuatro categorías: dramaturgos, ensayistas, narradores (novelistas y cuentistas) y poetas. Su texto pretende ser “un registro de los escritores juarenses más conocidos dentro del ambiente cultural de la

³ *Ibid.*, p. 256.

región”.⁴ El problema es que solo basta haber publicado uno o dos escritos (ensayo, cuento, poema) en determinada revista literaria (en especial la que ella misma editaba) para ser considerado en esta reunión. Aquí un ejemplo: “Verónica [Ariza] es de las que escribe con cierta constancia pero no publica; tiene varios cuentos entre los que se pueden mencionar ‘Fuego’, ‘Leonardo’ y ‘Convocatoria’”.⁵ Desde mi punto de vista, para introducirse dentro de una tradición literaria habría que publicar, por lo menos, una selección considerable de textos durante un determinado tiempo. Ya que, además, la crítica literaria funciona generalmente gracias al análisis de la *obra* de un autor, es decir, un corpus. Creo que este criterio de selección demerita la seriedad del intento de Salazar Mendoza.

El taller literario del INBA y la generación de Nod

Quien ha intentado estudiar el surgimiento de una literatura juarenses contemporánea llega siempre al siguiente acuerdo: todo empieza con la llegada del Taller Literario del INBA entre 1979 y 1980, dirigido por David Ojeda, quien falleció recientemente. De nuevo será José Manuel García el que recuerde y reflexione sobre el papel del taller como forjador de las voces, sobre todo poéticas, que caracterizarán a este periodo en la historia de la cultura en la urbe. En “La breve pero imprecisa historia del taller del INBA en Ciudad Juárez (1980-2004)”, García realiza un recuento sobre los antecedentes de estas reuniones, entendidas como un fenómeno cultural que surge en 1974 en San Luis Potosí (y que a veces sesionaba en Aguascalientes).⁶ ¿En qué consiste el taller? El grupo, moderado por la figura del coordinador, somete a juicio un texto corto al que se le harán enmiendas. Se busca en ellos una orientación literaria; o sea, las recomendaciones intentan forjar en los miembros una perspectiva de la

⁴ Margarita Salazar Mendoza, *Escritura de la frontera (registro de los escritores juarenses contemporáneos)*. UACJ, Ciudad Juárez, 2008.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ José Manuel García, “La breve pero imprecisa historia del taller del INBA en Ciudad Juárez (1980-2004)”, en *Ciudad de cierto río: antología del taller literario INBA-ICHICULT en Ciudad Juárez, 2000-2004* (comp. José Manuel García). Doble Hélice, Chihuahua, 2004, pp. 7-16.

cultura en la que están inmersos. Al final, el objetivo es el mismo: publicar. Ciertamente a partir de los talleres se forman vínculos, por lo demás creativos, que concluyen en visiones semejantes del quehacer literario: la perspectiva del coordinador, al que se le ve igual que a un maestro, un mesías, un padrino. En Ciudad Juárez se establece esta dinámica en 1980. En el primer taller, se integran Ricardo Morales, Jorge Humberto y Miguel Ángel Chávez; después llegarán Alonso Lastra, Willivaldo Delgadillo, Rosario Sanmiguel, Marco Antonio García y también José Manuel García, quien rememora las sesiones: “Veíamos a la literatura como una respuesta existencial, un oficio, una religión, una propiedad ganada en la crítica, la autocrítica y el trabajo talleril”.⁷ Sus ambiciones intentaron consolidarse en la revista *Nod*, que alcanzó solo tres números “mal distribuidos”; a esta publicación se debe la denominación del grupo como generación.

Después de David Ojeda, Jorge Humberto Chávez coordinó el taller del INBA durante casi diez años (1988-1999). En este periodo, indica Manuel García, se formaron los poetas Agustín García, Carmen Amato, Edgar Rincón Luna y César Silva. El taller pasa “la estafeta” de la coordinación en el 2000 a José Manuel García y durante esta promoción entran Jorge López Landó, Juan Pablo Santana y Lily Olivas.⁸ Coincide además con el proyecto de “Armario”, suplemento cultural de la revista *Semanario* que será uno de los pocos foros para la crítica literaria juarense.

Hoy en día, los talleres literarios en Ciudad Juárez eventualmente aparecen. Ahora se habla de un carácter intensivo u orgánico, esto debido a su duración: sesiones de una semana, pero todos los días. En los últimos años, me ha tocado observar la recurrencia de algunos, como el de Jorge Humberto Chávez en 2014 (al que asistí), Eduardo Antonio Parra y Ricardo

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Id.*

Vigueras. El mismo plan curricular de la Licenciatura en Literatura Hispanomexicana añade eventualmente una clase optativa que funge como taller, impartido por Diego Ordaz o José Juan Aboytia.

Contrario a la nostalgia de José Manuel García, hay críticas a la generación de Nod, sobre todo de quienes pertenecieron al grupo y han renegado de la denominación. El primer testimonio —el menos impactante puesto que relata y después defiende de forma inconsciente la postura del taller— fue el de Marco Antonio Ojeda Flores durante el Segundo Encuentro Nacional de Escritores en la Frontera, en 1987, en un texto mal llamado “La narrativa en Ciudad Juárez”. El nombre es erróneo ya que describe una postura que puede contemplarse más que nada en los poetas del grupo. Ojeda Flores afirma que dentro del taller había cierto rechazo por los “temas de actualidad inmediata en la literatura de origen fronterizo”, cosa que no era bien aceptada. Se renegaba de temas como la migración, el tráfico de drogas, las protestas urbanas y la maquiladora; el texto concluye con algo que parece más que nada una justificación o defensa: “No significa que ignoremos los problemas [...] regionales, ni tampoco que les negamos posibilidades literarias, pero coincidimos en que la literatura, por sí sola, merece ser manejada atendiendo a sus normas y su propia tradición”.⁹

No será este el caso de Rosario Sanmiguel, quien arremete con dureza contra la generación Nod en su texto “Travesía fugaz. El desarrollo literario en Juárez” que es, por cierto, el primer intento por elaborar un inventario en torno a la tradición literaria juarense (que en realidad pareciera ser una postura crítica sobre su generación). En respuesta al último planteamiento (el de siempre), Sanmiguel responde que “todos los escritores en lengua española son herederos de una vasta cultura literaria”. Para la narradora de *Callejón Sucre* y

⁹ Marco Antonio Ojeda Flores, “La narrativa en Ciudad Juárez”, en *Memoria. Segundo Encuentro Nacional de Escritores en la Frontera*. Centro Editorial Universitario, Ciudad Juárez, 1987, s. p.

otros relatos, la cronología literaria contemporánea de Juárez inicia con *Los viernes de Lautaro*, de Jesús Gardea, publicado en 1979, año crucial puesto que, para ella, se funda el taller del INBA. Sin embargo, el recuerdo de Rosario Sanmiguel sobre el célebre grupo no es positivo:

A pesar de que resulta riesgoso tratar a estos talleristas como grupo, hay algunos aspectos (además de la obvia coetaneidad) que en mayor o menor grado todos compartieron, principalmente los poetas, que eran la mayoría, y que los distingue como una generación de poetas *naive* convencidos de su condición de malditos. La fascinación por la inagotable vida nocturna de la ciudad, el descubrimiento de las putas, la desfachatez y la insolencia los hizo suponerse únicos. El machismo llevado a un extremo en ocasiones sospechoso y siempre insultante, que mantuvo a raya a algunas jóvenes que quisieron integrarse al taller, y que los animaba a prenderse botones en la camisa con la leyenda “Sin una gota de semen hasta la tumba”. Esta comunidad de vivencias desarrolla una sensibilidad que posteriormente se mostrará en algunos de sus libros.¹⁰

La narradora señala que la cúspide de tal postura de carácter misógino y “maldito” está en la fundación de *Nod* en 1984. De manufactura casera, consistía solo de 26 páginas, pasta de cartoncillo azul y que “pregonaba su malditez en el nombre”.¹¹ Sanmiguel Habla de la presentación incluida en la revista: “Declara que es un trabajo colectivo, una suma de poemas y una misma posición: insolencia, frescura, atentados contra el mal gusto, la pedantería, etcétera. Ya no recuerdo quién escribió tal cosa, pero cuánta insolencia, frescura, mal gusto y pedantería”. La revista muere en el tercer número (1986), “el mejor”, cuando la presión de algunos talleristas que buscaban el crecimiento —para bien— del proyecto (a saber: “abandonar la máquina de IBM de bolita para pasar a los talleres del diario *El fronterizo* y que

¹⁰ Rosario Sanmiguel, “Travesía fugaz. El desarrollo literario en Juárez”. [En línea]: <http://lapaginadezerk.blogspot.mx/2003/07/bueno-como-lo-anunci-tempranas-horas.html> [Consulta: 1 de octubre, 2017].

¹¹ La Tierra de Nod es un espacio bíblico a donde Caín escapó luego del asesinato de Abel y su consecuente persecución divina.

el consejo editorial funcionara más democráticamente”¹² colisiona con la resistencia de otros miembros al cambio. Con el final de *Nod*, son expulsados del taller Ricardo Morales, Marco Ojeda y la misma Rosario Sanmiguel.

Después de su salida, la narradora destaca sobre todo el papel de las revistas y suplementos que surgen a finales de los ochenta. Las dos que tuvieron más impacto, de acuerdo con ella, son *Zona* (1986), editada por Joaquín Cosío, Willivaldo Delgadillo y Marco Antonio Ojeda, y *Azar* (1989), la más importante, que surge después de un encuentro con Rubén Mejía. Sanmiguel dedica a *Azar* este recuerdo: “Desde sus inicios demuestra ser un proyecto muy definido: crear un espacio para la publicación de la literatura joven del estado. Con el tiempo, *Azar* se convierte en un importante punto de referencia en el desarrollo de la literatura en Chihuahua”.¹³ El ambiente literario local se enriquece con las publicaciones de *Madreselvas en flor* (1987), *Este lugar sin sur* (1988), *Conversando otra voz* (1989) y *El diablo en el ojo* (1989) de Ricardo Aguilar Melantzón, Miguel Ángel Chávez, Joaquín Cosío y Jesús Gardea, respectivamente.

El principio de los años 90 tampoco merma en cuanto a quehacer literario y proyectos culturales. Nuestra autora rememora con cierta admiración los trabajos de la UACJ en *Memoria* (1991), que reúne los textos presentados en el Segundo Festival Literario de la Ciudad (en donde se compila uno de sus cuentos que no aparecerá reunido en su libro años después): “Es el más completo documento del quehacer literario en Juárez”. Durante el mismo año, Willivaldo Delgadillo crea la columna “Rizoma” e inicia la sección cultural en el citado *Semanario*. En la primera aparecen sobre todo poetas jóvenes. Después se publicarán reseñas sobre literatura local.

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

En respuesta a la atmósfera machista imperante en los talleres literarios y a la necesidad de abrir un espacio para el estudio y la obra escrita por mujeres, se organiza el Taller Libre de Literatura Rosario Castellanos, que hace su presentación en el Segundo Festival Literario de la Ciudad ante una reducida asistencia de público, según Sanmiguel. El vacío creado esa tarde solo surte efecto momentáneamente, pues la mayoría de los textos ahí leídos son publicados después en la revista *Azar*. De aquel grupo, Rosario Sanmiguel solo nombra a Socorro Tabuenca, una de las académicas y ensayistas más importantes de la frontera.

La cronología-inventario-crítica de Rosario Sanmiguel concluye, finalmente, con la publicación de su libro, *Callejón Sucre y otros relatos* (1994 aunque ella lo incluya dentro de 1993) que inaugura un proyecto de la revista *Azar*, ahora establecida como una editorial, con Rubén Mejía al frente, y que publicará, entre otros a Micaela Solís (su novela *En remolinos*) y una traducción de relatos de Clarice Lispector (hecha por Mejía).

A partir de *Callejón Sucre y otros relatos*, se podría hablar del momento más rico de la cultura en Ciudad Juárez. Premios, instituciones y eventos se preocupan por la divulgación del quehacer artístico de la localidad. Creo que este periodo se consolida con la publicación de *Mujer alabastrina*, en 1998, escrita sin embargo trece años antes, novela que a lo largo de la vida del autor irá evolucionando con añadidos en cada una de sus ediciones. La obra de Bartoli ya prevé con alarmante anticipación lo que será una de las peores crisis en la historia de la ciudad: los asesinatos de mujeres. Después de Bartoli, surge una poesía que pondrá en evidencia esta crisis, integrada por Arminé Arjona, Micaela Solís, Carmen Julia Holguín Chaparro, Selfa Chew y Susana Chávez (asesinada en 2011).

Entre más cercanas las fechas al momento en que escribo estas palabras, más compleja y dispersa se vuelve la actividad literaria en Juárez. Como dijo José Manuel García, a inicios de este siglo, las publicaciones en la UACJ se centrarán en autores fuera de la localidad y no será

sino hasta la instauración del premio Voces al Sol (2014) que la Universidad fijará de nuevo su atención en la producción y divulgación de la literatura local: Nabil Valles, César Graciano, Erick Roacho y Armando Molina son algunos nombres emergentes de la colección.

Finalmente, el Colectivo Zurdo Mendieta, conformado sobre todo por narradores, surge a partir de un taller de novela homónimo impartido por Élmér Mendoza entre 2009 y 2010. Según señalan Ricardo Viguera y José Juan Aboytia en *Manufactura de sueños* (su primera antología) estos escritores coinciden en ciertos temas: “Juárez, la frontera, nuestro estado de zozobra, el vecino país, el lenguaje híbrido y propositivo que nos caracteriza, la inmigración, la maquila, la violencia”.¹⁴ Sin embargo, en su prólogo a *Desierto en escarlata* (2018), Ricardo Viguera modifica el número de integrantes: Elpidia y Agustín García, José Lozano, Francisco García Salinas, Guillermo Sánchez Martínez y José Alberto García. La literatura juareense, entonces, parece contar con buena salud, a pesar de su estancamiento reciente en el trasunto testimonial que en este trabajo será reflexionado con mayor detenimiento.

He decidido bosquejar en esta introducción una respuesta a la gran pregunta sobre mi objeto de estudio: ¿Existe una literatura juareense? Pienso que antes de describir el contenido de mi investigación, es necesario responder de forma positiva a este cuestionamiento. Como se apunta en “Cartografía literaria de Ciudad Juárez: manifiesto”, en el que figuro como autor junto a Urani Montiel y Amalia Rodríguez, al referir el valor de la escritura de Ciudad Juárez en relación con el archivo, si se le atribuye a ésta un valor patrimonial “es por sus valores culturales internos y porque representa la memoria colectiva a nivel regional”. Tanto el objeto libro como la espacialidad enumerada cumplen una función *contenedora* de la memoria y

¹⁴ José Juan Aboytia y Ricardo Viguera (eds.), *Manufactura de sueños: literatura sobre la maquila en Ciudad Juárez*. Rocinante, Ciudad de México, 2012, p. 18.

potenciadora de la identidad de una región determinada. Sin patrimonio no hay identidad, no hay memoria y por ello resulta fundamental preservarlo, difundirlo y estudiarlo.¹⁵

La literatura juarense es un proyecto inestable que ha sido hasta tiempos recientes referido de dos maneras: idealizada o descuidada. Se conoce, suele leerse, pero pocos se detienen en su valor patrimonial, en su capacidad de re-hacer una memoria individual (la del escritor) y colectiva (la de la urbe plasmada). Me interesa, por lo tanto, estudiar la forma en que esta literatura representa, deconstruye e imagina Ciudad Juárez, emparentándola a una espacialidad concreta y al mismo tiempo imaginaria. Más allá de cualquier criterio estético, esta investigación es un análisis y diseño de una posible cartografía literaria de Juárez.

La investigación se divide en cinco capítulos. “Acercamiento teórico a la espacialidad literaria” cuenta con tres apartados. En la primera sección analizo diversos acercamientos hacia la espacialidad y distingo los conceptos de espacio y lugar. En seguida, reflexiono acerca del carácter espacializador de la narrativa, así como de las narrativas espacializadas, estudiadas por Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote y Maoz Azaryahu. Después escribo sobre las nociones generales del no lugar y su relación con el transporte público, representado en obras literarias juarenses.

“Geografías literarias: sobre la representación de las ciudades en la literatura” parte de una forma de espacialidad concreta y general: la representación de una geografía simbólica, específicamente la ciudad. Busco responder las siguientes cuestiones: ¿Cómo se construye una urbe en la literatura? ¿Cómo se diseña, a partir de los elementos de análisis sobre las ciudades ficticias, una geografía literaria? ¿Qué función cumple la realidad urbana en contraste con los poblados contruidos desde la ficción? Para dicho propósito, divido este capítulo en tres

¹⁵ Carlos-Urani Montiel, Amalia Rodríguez *et al.*, “Cartografía literaria de Ciudad Juárez: manifiesto”, en *La palabra que vino del Norte...* (coord. Luis Carlos Salazar). UACJ, Ciudad Juárez, 2017, pp. 79-97.

secciones. La primera explora el debate de la mimesis aristotélica en dos de sus posibles traducciones: imitación y representación. Tales conceptos funcionan como herramientas para comprender la diferencia entre ciudades reales y ficcionales (o *poéticas*). La segunda presenta la metodología para configurar una relación entre ciudad y las letras a partir del trabajo de José Carlos Rovira y del concepto de imagen; es decir, espacialidades reales e imaginarias que se utilizan para “construir” e “imaginar” una ciudad, indicadas por Kevin Lynch. También resumo algunas de las propuestas de Michel de Certeau, esencialmente aquellas que atañen al concepto de “caminante”, “andar”, y su relación con las espacialidades narrativas. La última sección se hermana con lo demostrado en el primer capítulo, ya que es un estudio sobre las narrativas de la espacialidad literaria junto con las características de las ciudades poéticas. Las herramientas conceptuales aquí son: metáforas urbanas (desde el acercamiento filosófico de Armando Silva), espacio mítico (propuesto desde la socio-geografía de Yi-Fu Tuan) y *junkspace* (una postura pesimista y arquitectónica de Rem Koolhaas).

Los capítulos tercero y cuarto corresponden al análisis de los cuentarios seleccionados. “Espacialidad narrativa en el cuento juarense contemporáneo: el umbral sobremoderno” estudia dos de las propuestas estéticas centrales dentro de la literatura de Ciudad Juárez: *Aurelia* (1990) de Ricardo Aguilar Melantzón y *Callejón Sucre y otros relatos* (1994) de Rosario Sanmiguel. Ambas obras giran en torno a la experiencia urbana y por ello exponen de forma ejemplar ciertas poéticas que ejemplifican la representación de una ciudad. En el capítulo cuarto, sin embargo, analizo las temáticas de los demás cuentarios que, por no estructurar sus obras de manera tan íntima como las primeras dos, la representación espacial de Ciudad Juárez termina por ofrecer ciertos elementos que permiten comprobar la forma en que la urbe se sigue abordando desde esta literatura: delincuencia, maquiladora, identidad *queer* y estética de la violencia.

El último capítulo es un estudio sobre los poemarios reunidos. En este apartado estudiaré dichas configuraciones espaciales en *Este lugar sin sur* (1988), de Miguel Ángel Chávez, *Bar Papillón* (1999), de Jorge Humberto Chávez, *Mujeres de la brisa* (1999), de Joaquín Cosío y *Puño de whiskey* (2005), de Edgar Rincón Luna. También me acerco a la denominada “poesía en crisis” o documental de Arminé Arjona y Micaela Solís, propuestas alejadas del carácter testimonial de la denominada estética de la violencia. Para cerrar la investigación, interpreto los sonetos del barrio de Osvaldo Ogaz y la lírica urbana de Carmen Amato.

CAPÍTULO I. ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA ESPACIALIDAD LITERARIA

No pueden ustedes concebir ese adentro-afuera que es el verdadero espacio.

Henri Michaux, *El espacio en las sombras*.¹⁶

Introducción

Desde un aspecto narratológico, es el espacio uno de los elementos más complejos e importantes en el sostén de una composición literaria. Ya desde Aristóteles en su *Poética* —sobre todo en las lecturas que se han hecho de ella— se concibe imprescindible al conformar una de sus famosas unidades, aunque el estagirita nunca las refiera como tales. La *Poética* es el libro de las intuiciones. Aristóteles contempla en este pasaje un escenario que contiene a los actores que representarán un momento: “En la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena”.¹⁷ En estos primeros pasos de los análisis y reflexiones sobre la literatura se comprueba la necesidad de una espacialidad que contenga, en este caso, a los personajes-actantes de la acción en la tragedia griega. También se le atribuye la virtud de ejercer unidad a las acciones contenidas en él, así como de ordenar el tiempo imaginado.

Si bien en narrativas sobremodernas¹⁸ —y con mayor razón en la lírica actual— pudiese existir una obra sin tiempo, espacio y hasta sin personajes —nunca sin acción—, el pensamiento y la imaginación les concibe sin embargo en un no-espacio donde el

¹⁶ Henri Michaux, *El espacio en las sombras*, apud. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champurcín). FCE, Ciudad de México, 2016, p. 255.

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, XXIV, 1459b 25, (trad. y ed. Valentín García Yerba). Gredos, Madrid, 1974, 542 pp.

¹⁸ Dentro de las múltiples reflexiones sobre las denominaciones cronológicas, Marc Augé propone el concepto de “sobremodernidad” en remplazo de “posmodernidad” para indicar que los tiempos de hoy en día nos han sobrepasado y que el mismo término de “modernidad” ha sido superado por nosotros mismos. Para ello, analiza distintos marcos de carácter social y otros más cercanos al carácter literario, como sería el no lugar, con el propósito de proponer una antropología de la sobremodernidad. Debido a la relación que guarda su propuesta con el estudio del espacio, elijo esta palabra para definir también a los años en que la literatura que analizaré fue publicada. Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (trad. Margarita Mizraji). Gedisa, Barcelona, 2002, 123 pp.

protagonista-narrador estará contenido. Por supuesto, resulta complicado para un lector imaginar una acción sin escenarios, sin espacialidad. En realidad, los tiempos y experiencias vitales, mas efímeras, del ser humano siempre están depositadas en la espacialidad, como está depositado nuestro planeta en un orden celeste o nuestra galaxia en el universo y así hasta llegar al linde de la materia cósmica: lo que se ha llamado con justa razón espacio.

Tal vez las vanguardias hayan intentado acabar con todo. Ahora bien, creo conveniente señalar que sin un espacio que contenga al conflicto tampoco puede existir narración. Lo último sucede con menor intensidad en el tiempo narrativo, puesto que se liga íntimamente a lo espacial. No hay literatura sin lenguaje. Para que exista la escritura necesita contenerse en un espacio-tiempo que podría no ser nombrado. Estos elementos son, ante todo, un ejercicio poético: actos imaginativos y además ejercicios metafóricos, simbólicos. Si además agregamos un conflicto, la narrativa se distingue de la poesía. En la última, el espacio-tiempo encierra a las imágenes, mientras que en la novela o el cuento abarca al problema, en un sentido tradicional, o a su ausencia, que existe, aunque se encuentre en lo que Ricardo Piglia ha denominado la segunda historia.¹⁹

Desde la literatura se intuye, finalmente, un cambio de orientación del pensamiento actual que escribe, ya no acerca del tiempo, sino de las configuraciones espaciales de nuestra época. Para Michel Foucault, el acto de la escritura estaba regido hasta finales del siglo XX por el tiempo. Dicha dictadura de lo temporal exigía al relato su orden lineal, el juego sintáctico de la concordancia de tiempo, casi su obediencia: “El rigor del tiempo no se ejercía en la escritura por medio de la oblicuidad de lo que ella escribía, sino en su espesor mismo, en lo que constituía su ser singular —eso incorporal”. Para el teórico francés, gracias al eterno

¹⁹ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 105.

retorno nietzscheano y la épica última de James Joyce, el tiempo cierra su ciclo replegándose sobre sí. Hecho que desvela que “el lenguaje es (o quizá ha llegado a ser) cosa de espacio”.²⁰

El fin del tiempo, por más alarmante que pueda sonar tal frase, anuncia la decadencia de la modernidad y de una necesidad del lenguaje por encontrar nuevas formas para compactarse. Es así como el lenguaje llega a espacializarse: “En el espacio es donde el lenguaje desde el principio se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. En él es donde se transporta —donde su ser se ‘metaforiza’”.²¹ La perspectiva del crítico francés sobre la espacialidad determina la propia literariedad del lenguaje. A través del espacio se transporta la metáfora y, por consecuente, demuestra la capacidad del lenguaje para imaginar y crear.

El espacio accede al discurso (literario) por medio de los siguientes tropos: el aparte, la distancia, el intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia. Para Foucault, lo último ejemplifica “aquello en lo que el lenguaje ahora nos es dado y viene hasta nosotros: lo que hace que hable”.²² La espacialización de la lengua confirma una poética en el imaginario de las nociones narratológicas. Una interpretación simbólica de los lugares que los vincula con los personajes que habitan en ellos, con sus referencias sensoriales, con su perspectiva en el mundo. Así, se vuelven necesarias las investigaciones que respondan al trabajo de la espacialidad en la formación de un lenguaje que configure los lugares, espacios y no lugares que lo recrean, lo codifican y lo simbolizan.

²⁰ Michel Foucault, “El lenguaje del espacio”, en *De lenguaje y literatura* (trad. Isidro Herrera Baquero). Paidós, Barcelona, 1996, p. 195.

²¹ *Ibid.*, p. 196.

²² *Id.*

1.1. Del lugar al espacio

Los estudios, ensayos y reflexiones sobre lo espacial en la literatura han demostrado la importancia de él en la composición de un texto. Sin embargo, creo relevante resaltar las diferencias que existen entre las ramificaciones de lo que concibo como espacialidad, es decir, el espacio, el lugar, y después, en el último apartado de este capítulo, el no lugar.

Martin Heidegger, uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, en “Construir, habitar, pensar”, buscaba distinguir desde una perspectiva complejamente ontológica al espacio y al lugar. Para él, entre ambos conceptos mediaba la idea de un puente: admite al lugar y se instala. Solo aquello que sea en sí mismo un lugar puede configurarse como tal. El lugar, para Heidegger, será un cobijo o, mejor descrito, una casa para lo que él llama Cuaternidad: tierra-cielo, divinos-mortales. Algo similar ocurre con el espacio. Necesita del lugar para comenzar a ser: “Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar [...] *De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde ‘el’ espacio [sic.]*”.²³ “El” espacio que no ha sido aviado (espaciado), que se encuentra por sí mismo deshabitado, se determina como un espacio intermedio o una pura extensión. Cuando ocurre lo contrario y algo o alguien lo habita y lo piensa, entonces comienza a *ser*, adquiere esencia y nombre: se construye. Solo así podemos imaginarlo, a través del acto de pensarlo para el habitar.

En otro sentido, Mieke Bal (1990) en “Del lugar al espacio”, que forma parte de su estudio *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, establece desde el título la distancia que existe entre ambas nociones. Bal define al lugar como “la posición geográfica en la que se situaba a los actores, y en la que tenían lugar los acontecimientos”. Porque su

²³ Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos* (trad. Eustaquio Barjau). Serbal, Barcelona, 1994, pp. 135-137.

existencia recae en una coordenada geográfica real, el lugar se sitúa: “Se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales”. Con relación al espacio, la teórica escribe que “durante este proceso [el momento en el que la historia se determina por la fábula] se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio”. Aquí la percepción está condicionada por un personaje que lo habita: “lo observa, reacciona ante él”.²⁴ En conclusión, un lugar está ubicado en una geografía, aunque se trate de ficción, mientras que en un espacio aparece ya alguien que lo percibe y está íntimamente ligado a él, es decir, dentro, contenido, pero además identificado e incluso personalizado. El personaje construye al espacio de acuerdo con su identidad y experiencia humana.

Por ello resulta de suma importancia indicar que los aspectos espaciales se vinculan con los sentidos. Tres son los esenciales: vista, oído y tacto. Todos pueden representar al espacio en una historia:

Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta. Los sonidos pueden contribuir, aunque en menor medida, a la presentación del espacio. Si un personaje oye un murmullo bajo, estará probablemente todavía a cierta distancia de los hablantes. Si puede entender palabra por palabra lo que se dice, entonces está situado mucho más cerca [...] En tercer lugar, está el tacto. Las percepciones táctiles no suelen tener mucho significado espacial. El tacto indica contigüidad. [...] La percepción táctil se usa a menudo en una historia para indicar el material, la sustancia de los objetos.²⁵

Bal recurre a la percepción sensorial para definir algunas características que responden concretamente a la idea de espacio. La vista lo construye e interpreta, sitúa al ser en una perspectiva infalible; el oído establece las distancias y además puede contribuir a las atmósferas, importantes sobre todo en el aspecto simbólico (como un espacio vacío representa

²⁴ Mieke Bal, “Del lugar al espacio”, en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 101.

²⁵ *Ibid.*, pp. 101-102.

la soledad de un personaje, mientras que uno repleto de personas genera hostilidad o una ilusión de compañía); el tacto, por último, ayuda a comprender al propio espacio, pretende una cercanía y se utiliza para conocer de qué está hecho, pero además guarda una arquitectura, una forma de representación.²⁶ Dentro de esta arquitectura se introduce el concepto de “marco”, al cual Bal define como el “espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente”.²⁷ El marco es la referencia del mundo real dentro del imaginado. A éste reaccionan los personajes con sus sentidos.

Las cosas y objetos que conforman la composición de un espacio se definen como relleno y “determinan el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores. Una habitación atestada parece más pequeña; una habitación vacía, más grande de lo que realmente es”.²⁸ Los objetos ayudan a comprender el espacio porque producen juegos con la perspectiva. Se presentan a detalle o están implícitos; se ligan a las señas de identidad de los personajes y también cumplen otras funciones narratológicas, como su relación con los principios dramáticos (un espacio, como el protagonista, no será el mismo al final del relato o del poema) en el conflicto.

Los espacios y lugares cumplen dos funciones en un texto literario (especialmente en el narrativo). Por un lado, la de acción: “En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio”. Por otro, de segundo plano, el cual se define como lugar de actuación donde “se ‘tematiza’, se convierte en objeto de presentación por sí mismo”.²⁹ Operan de forma estable o dinámica. La diferencia recae en

²⁶ Creo pertinente reflexionar sobre el sentido del olfato dentro de la construcción espacial. Los olores también dotan de cierta identidad a la hora de imaginar un espacio. Un ejemplo será la descripción de algún tipo de peste característica de las ciudades. Es decir, que hay olores esenciales propios de un lugar. Otros ejemplos serán el bar y su aroma etílico, el olor amable de la casa, el metálico de las maquiladoras.

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.*

que un espacio consiste en un marco fijo donde ocurren los sucesos; mientras que en el lugar será un factor que provocará el movimiento de los personajes: la búsqueda de la acción. Sobre lo anterior, Bal añade que “el espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento. Puede tener un objetivo distinto en el que represente un interludio de importancia variable entre la partida y la llegada, con mayores o menores facilidades de paso”.³⁰ Un ejemplo serían las historias de viaje en donde lo importante no es llegar, sino el trayecto en sí, ya que produce en los personajes (y en el lector) un cambio, una reflexión. No son los mismos al concluir la aventura.

La espacialidad se construye, generalmente, por medio de descripciones y analepsis: el tiempo en cierta forma se detiene mientras el narrador describe y construye determinada ubicación. Hay diferentes técnicas. Algunos mencionan un bar y describen los elementos que adornan la barra, el rostro de los camareros que escuchan a los bebedores, la música que se escucha en las rocolas. Otros escriben “cantina” y ya están en nuestra mente ciertas formas familiares, alguna taberna que hayamos visitado recientemente. En este ejemplo, quien narra decide prescindir de adornos en virtud de un ritmo rápido y eficaz. Imaginamos a partir de sugerencias, de pequeñas muestras, prescindiendo de una descripción alargada. Incluso basta con solo nombrar una calle, un lugar insignia, para que intervenga la determinación curiosa o el conocimiento del lector sobre las referencias señaladas, así como su indiferencia. Queda demostrada aquí la forma en la que el carácter descriptivo de lo espacial influye en los tiempos de lectura y en la construcción imaginaria de los narratarios. “La relación entre el tiempo y el espacio [reflexiona Bal] es de importancia para el ritmo. Cuando un espacio se presenta extensamente, es inevitable una interrupción de la secuencia temporal, a menos que la

³⁰ *Ibid.*, p. 104.

percepción del espacio sea gradual (en el tiempo) y pueda, por lo tanto, considerarse un acontecimiento”.³¹

Las descripciones, además de dar herramientas rítmicas, ofrecen un cauce de información simbólica: “Cuando se dediquen secciones independientes de la narración a presentar información sobre el espacio por sí solo, nos referimos a descripciones. El espacio no se indica de pasada, sino que es un objeto explícito de presentación”.³² Un espacio se puede indicar explícitamente cuando se ejecuta una acción en él. El ejemplo que escribe Bal es satisfactorio: Él se topó con una pared. Las interpretaciones que pueden aventurarse son significativas. La gente suele encontrarse con una pared todo el tiempo y pocas veces adquiere relevancia puesto que se tratan de aspectos que normalmente generan indiferencia (o dolor). No ocurre así cuando se trata de paredes en donde se encierra a un preso inocente o a un secuestrado. La información ha cambiado y se pasa de la indiferencia a la angustia. Imagino el terror de un personaje que, al despertar, se topa con una pared ajena, como sucede con los personajes de Franz Kafka.

Una de las herramientas esenciales para la creación de una geografía literaria es la descripción. Otro teórico de la narratología, Antonio Garrido, dedicará algunos párrafos a dicha cualidad, destacando “su consideración de ornamento del discurso, el excesivo interés por el detalle, su carácter de definición imperfecta, además de introducir una ruptura en el discurso en que se inserta”.³³ Hay diferentes grados de descripción; fueron los románticos los principales protagonistas de su reinención a partir de la “invitación a la mezcla de géneros y al hibridismo discursivo, la tendencia a la fragmentación y al detalle del relato moderno y, en

³¹ *Ibid.*, p. 105.

³² *Id.*

³³ Antonio Garrido, “El espacio”, en *El texto narrativo*. Síntesis, Madrid, 1996, p. 219.

suma, la trascendencia de la *forma espacial*".³⁴ Ahora, en lo que se ha denominado posmodernidad (aquí sobremodernidad) se renuncia a la espacialización detallada en virtud de una economía lingüística. En varios relatos no se necesita detallarla ampliamente porque es labor del lector interpretarla, como sucede en "Visor" de Raymond Carver.³⁵

Las descripciones ayudan a construir un marco de referencia con la realidad más cercana del lector: "Crea una memoria textual importante que facilita tanto el desarrollo de la trama con el éxito de proceso de lectura".³⁶ Existen diversas formas para la presentación del espacio. Sin embargo, todas nacen de la focalización entre el narrador y los personajes. La perspectiva diverge según los enfoques expuestos en el texto literario. La posición del narrador aparece temporal y soldada a la del personaje, asumiendo su punto de vista o pasando de un personaje a otro. Cabe rescatar entre las nuevas modalidades artísticas "la distribución de los elementos descriptivos —temas, subtemas o predicados— de acuerdo con el eje metonímico o de contigüidad, el auge de la metáfora y la aposición y, muy en especial, la notable potenciación de la *amplificatio*".³⁷ Garrido enfatiza la ornamentación de la acción, propia de las descripciones espaciales, así como la capacidad simbolizadora y explicativa de las mismas con respecto a la psicología y conducta de los protagonistas. Garrido concluye que "la descripción dota de ojos al lector, haciéndole *ver* el espacio en que se desenvuelve el complejo universo del relato y facilitándole el proceso de recepción e interpretación del texto".³⁸

³⁴ *Ibid.*, pp. 219-220.

³⁵ "Un pequeño rectángulo de césped, el camino de entrada, el cobertizo de los coches, la escalera principal, el ventanal en el saledizo y la ventana de la cocina desde donde había estado mirando. ¿Por qué habría de querer yo una fotografía de tal desastre?" El protagonista y narrador, por medio de la construcción espacial, crean una atmósfera de desolación que predominará en el relato. El personaje ha sido abandonado por su familia y ese "desastre" se contempla en el espacio imaginado. *Vid.* Raymond Carver, "Visor", en *Todos los cuentos*. Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 226.

³⁶ Garrido, "El espacio", *op. cit.*, p. 222.

³⁷ *Ibid.*, p. 228.

³⁸ *Ibid.*, pp. 236-237.

Otra característica, en vinculación con los personajes, son las informaciones al momento de presentar la espacialidad en una obra: “El espacio es necesario también implícitamente en toda actividad que lleva a cabo un personaje”.³⁹ Son, en cuestión, datos no solo sobre los actantes del texto sino sobre su contexto, sus marcos culturales y sus formas del lenguaje. Todo ayuda a la construcción de una geografía más amplia y compleja. La obra adquiere así un mayor significado social y cultural a la hora de interpretar un acontecimiento en donde los procesos de imaginación se vuelven esenciales para entender al mundo referenciado.

En cierta forma, los contenidos semánticos de un espacio también se elaboran igual que los personajes. Mieke Bal resalta el concepto de determinación “que se logra de nuevo sobre la base del marco de referencia del lector”. Por ejemplo, si en una novela sucede algo a determinado personaje de Ciudad Juárez, famoso a nivel local, para alguien que conoce la urbe significará algo completamente distinto que para alguien ajeno a sus dinámicas. “Cuanto más exacta [es] la presentación de un espacio, mayor será la cantidad de cualidades específicas que se añaden a las generales, las cuales se van haciendo menos dominantes”. La distancia desde la que se presenta una coordenada ayuda a complementar otro carácter de informaciones ahora sí por completo geográficas. Si se percibe desde lejos, recibimos información panorámica, general, sin detalles. En cambio, si se mira a la inversa, “se describirá de forma detallada, pero faltará la visión global”.⁴⁰ Resulta reveladora esta conclusión porque sugiere que jamás se tendrá una visión absoluta de lo espacial en la literatura, todo dependerá de la focalización del narrador, que no será la misma para los protagonistas o para otros narradores y personajes insertos en el relato.

³⁹ Bal, “Del lugar al espacio”, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

Las virtualidades de la espacialidad en el aspecto literario, que pretende siempre ser una realidad textual, dependen también del poder verbal, de la capacidad de evocación propia del lenguaje. Para ello, Garrido propone el concepto de topografía, la denominación convencional del discurso del espacio.⁴¹ Gracias a ella se dota a la narración de una geografía única, de una localización para que las cosas sucedan y, por supuesto, de una identidad que echa raíces en el mundo real, pero capaz de crear, imaginar, construir y deconstruir la noción misma de lo verdadero. Tiende a “crear la ilusión de realidad”, aunque en el cuento fantástico se renuncia a ésta para proponer una nueva cara de lo real, cuestionando la noción habitual del lector.

A través de las épocas de la historia de la literatura, la denominada poética del espacio ha presentado diversas manifestaciones. Abandonando la idea de simples adornos retóricos, existen lugares literarios que se conforman como tropos (el *locus amoenus* arcaico) hasta finalmente llegar al ya aludido espacio fantástico moderno, los microrrelatos (el *allí* en el dinosaurio imaginado por Augusto Monterroso)⁴² o a las propuestas creativas de internet (la denominada red).

Una de las primeras reflexiones modernas sobre la naturaleza de tiempo-espacio la realiza Immanuel Kant en un acercamiento desde la metafísica para analizar sus funciones en el ser. Así como el tiempo no puede intuirse, tampoco el espacio se interioriza. El sujeto está condicionado por lo subjetivo. No puede existir si no convive en determinado lugar y momento. Tampoco puede ser sin acontecimientos. Lo que percibe, mientras cohabita y vive, le permite emitir un juicio sobre la existencia, un conocimiento por medio de la contemplación y la perspectiva. Por ello, Kant afirma que el espacio “es considerado como la condición de posibilidad de los fenómenos y no como una determinación dependiente de ellos y es una

⁴¹ Garrido, *op. cit.*, p. 218.

⁴² “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, Augusto Monterroso, “El dinosaurio”, en *Obras completas (y otros cuentos)*. Era, Ciudad de México, 2005, p. 73.

representación *a priori*, que necesariamente sirve de los fundamentos externos”.⁴³ Esto quiere decir que su característica metafísica será la condición para que las cosas sucedan. Sin embargo, estas son independientes del margen espacial, que se trata de una representación o una intuición pura.

La cualidad intuitiva y su esencia pura guardará relación con un carácter metafísico. Resulta una afirmación fuera de lo real que surge gracias a la duda, a la necesidad por saberse en dónde se está, pero en virtud de una idea (origen de todo cuestionamiento), de una búsqueda por definirnos dentro de una geografía que nos contiene y, finalmente, de una realización en la que se cuestionan las apariencias. Por ello, para Kant existe una sola espacialidad en la que se subordinan y desde donde pueden ser pensadas, habitadas y ubicadas las demás nociones: espacios, lugares, habitaciones, coordenadas, no lugares, espacios basura...⁴⁴

Solamente desde la perspectiva humana se puede pensar la espacialidad. Ante este razonamiento, Kant propone el concepto de “condición subjetiva”. Ella nos acerca a la vivencia. Los lugares cobran un significado real o metafísico cuando contienen lo experimentado. Por ello, el filósofo la vincula con los sentidos (él escribe “sensibilidad”) y se trata de un punto de vista subjetivo porque, a pesar de que “el espacio abarca todas las cosas que puedan presentársenos exteriormente”, no encierra a “todas las cosas en sí mismas”, o sea, su apariencia real⁴⁵: “El espacio no es nada más que la mera forma de todos los fenómenos de los sentidos externos, es decir, la condición subjetiva de la sensibilidad, solo bajo la cual es

⁴³ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (trad. Mario Caimi). Cohue, Buenos Aires, 2007, pp. 91-92.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵ *Cfr.* el primer apartado del capítulo dos de esta investigación donde trato las nociones de realidad y ficción en la representación como herramienta para estudiar la espacialidad (ante todo las ciudades) en la literatura.

posible para nosotros la intuición externa”.⁴⁶ La idealidad trascendental del individuo, donde no es nada si se le niega “la posibilidad de toda experiencia”, pasa a significar también las cuestiones espaciales propuestas. En conclusión, no puede existir espacialidad sin vivencia. Hay que recordar las diferenciaciones de Bal en las que, describiendo al lugar, se significa a partir de las experiencias de los habitantes que circulan y los definen por medio de los sentidos. Curiosamente, la arquitectura sobremoderna opta por la humanización de la geografía de las ciudades, las cuales cada vez se parecen más a nosotros, llevando lo expuesto por Kant al extremo.

La indisolubilidad de estas manifestaciones, o sea, la naturaleza de un tiempo histórico plasmado en una geografía concreta será retomada por Mijaíl Bajtín en lo que él denomina cronotopo: “La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Enseguida extiende su hipótesis: “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”.⁴⁷ La importancia filosófica de lo propuesto por Bajtín se encuentra, nuevamente, en el aspecto sensorial: los sentidos adoptan una perspectiva espacio-temporal y será a través de ellos que los individuos emitan juicios críticos sobre lo real y lo imaginario. Este concepto, a la larga, ayudará a establecer una historia de los géneros literarios gracias a la experiencia cronotópica de cierta corriente o movimiento artístico. Aparecen los famosos cronotopos de la novela tanto decimonónica como contemporánea: del camino (de caballerías), del castillo (novela romántica o gótica), del salón (realista), de la antesala (psicológica). Comenta Garrido que

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95. Esta cita también le es útil a Garrido.

⁴⁷ Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra). Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-238.

Bajtín “eleva el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa”.⁴⁸ Con las reflexiones del teórico ruso da inicio lo que en páginas anteriores se ha denominado la espacialización de la lengua que caracterizará a la cultura sobremoderna.

Sobre esta vertiente, Antonio Garrido expone diversas tipificaciones que existen dentro de la espacialidad literaria: “Único o plural, presentado vagamente o en detalle, espacio sentido o referencial, contemplado o imaginario, protector o agresivo, de la narración o de lo narrado, espacio simbólico, del personaje o del argumento”.⁴⁹ El primer tipo contiene a los personajes y se convierte en signo de sus valores y relaciones diversas. Dentro de la trama se presenta como marco o como el soporte de la acción. En otro caso influye de forma considerable en la trama de una novela hasta configurar su propia estructura (las aventuras del Lazarillo y don Quijote recrean, finalmente, gran parte de la España de los Siglos de Oro). Por último, está vinculada directamente con la progresión de sucesos importantes: una declaración amorosa que ocurre en el balcón, por ejemplo.

La espacialidad literaria funciona como metonimia o metáfora del personaje, una de sus funciones más complejas y relevantes. A través de la creación de atmósferas y tensión, refleja o justifica los sentimientos de los personajes o incluso establece características similares: la urbe que refleja los vicios de sus habitantes en su condición de herrumbre. El espacio, al ser una creación verbal, textual y ficcional, admite consideraciones que provienen del mundo real y de aproximaciones estéticas del mismo. Existen marcos contruidos de acuerdo con un modelo del imaginario, pero está condicionado de cierta forma por el mundo real o busca ser fiel al mismo. Otros en cambio buscan lo opuesto y “persiguen únicamente el efecto de referencialidad, presentándose con los atributos y la minuciosidad del espacio existencial”.

⁴⁸ Garrido, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 210.

Para Garrido, este es el espacio literario por excelencia. En ellos será más apreciable la aparición de la fantasía: “Aquellas manifestaciones del espacio que se apartan resueltamente de las leyes del mundo objetivo, acogándose total o parcialmente a las establecidas por el narrador”.⁵⁰ Basta ejemplificar con Macondo en *Cien años de soledad* y Comala en *Pedro Páramo*, que no solo fungen como contenedores de los protagonistas de su fábula, sino semejan un archivo donde se asienta un lenguaje, una mitología e incluso una memoria histórica.

Lo espacial ofrece una realidad imitada que guarda en su interior un objeto ilimitado: el universo interior y exterior de los personajes. Empero, se encuentran otros métodos de ubicación en los que se contiene al propio lector: los “del narrador y del lector no son en modo alguno superfluos respecto del espacio del relato (por razones obvias, sobre todo, el primero), ya que con relativa frecuencia contrastan de modo realmente significativo”.⁵¹ En relación con el lector, el espacio existencial en donde está ubicado contrasta por razones obvias con los de la ficción. Existe, sin embargo, la posibilidad de un acercamiento e incluso de una identificación cuando la ciudad imaginada es un lugar identificable (recreable real o imaginariamente) para el narratario.

Lo espacial funciona también para semiotizar y perfilar las psicologías de los personajes, así como regir sus comportamientos y acciones: “Es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad”. Asimismo, hay obras en las que se

⁵⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁵¹ *Ibid.*, p. 214.

pasa de un espacio a otro. Garrido denomina a esto polifonía espacial y resulta útil al momento de perfilar los caracteres de quienes los habitan.⁵²

Ciertamente, como soporte de la acción, los marcos espaciales ayudan a la creación del efecto de realidad y, siguiendo a Garrido, “constituyen un poderoso factor de coherencia y cohesión textuales”.⁵³ Tanto la verosimilitud como el sentido del texto afirman que el espacio es una base sólida para las acciones en la literatura, las atmósferas sugeridas y los símbolos en el caso de lo poético (en la narrativa y la lírica). Igual que sucedió con el cronotopo, ha servido como base compositiva para diversos géneros narrativos. Podría intuirse que cada época, cada región incluso, tiene su propia poética del espacio al igual que tiene su propia identidad, lenguaje, historia y memoria. En el caso de la literatura juarense, hay una tendencia a evocar espacios a través de nombres, sugerencias en lugar de exploraciones profundas que se vinculan de forma directa con cierta faceta del realismo.

1.2. “Narrando el espacio /espacializando lo narrativo”

La espacialidad, además de ser el soporte de la fábula, asume otros roles en el texto: foco de la atención, carga de significado simbólico, un objeto de investidura emocional, un principio de organización. Para Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote y Maoz Azaryahu, en *Narrating space / Spatializing Narrative*, la teoría espacial está relacionada con lo narrativo y lo geográfico en dos sentidos: 1) Como objeto de representación; 2) Como ambiente en el cual lo narrativo es físicamente el medio en donde ése se realiza.⁵⁴ Para estos autores hay cuatro puntos en los que la narratología tiene contacto con la geografía. El primero de ellos será el espacio narrativo (*narrative space*), el cual dota de un ambiente físico donde los personajes de la fábula viven y

⁵² *Ibid.*, p. 217.

⁵³ *Ibid.*, pp. 215-216.

⁵⁴ Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote y Maoz Azaryahu, *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*. The Ohio State University Press, Ohio, 2016, p.1.

se mueven. Este entorno espacial se denomina mundo de la historia (*storyworld*), que describiré más adelante. Ryan, Foote y Azaryahu rescatan los movimientos que realizan los protagonistas ahí; por lo tanto, están contenidos el conflicto y los acontecimientos.⁵⁵ El segundo incluirá al espacio que sirve como contexto y, ocasionalmente, referente del texto. Aquí se involucran no solo el marco espacial sino el escritor y su audiencia. Se refiere, sobre todo, al aspecto histórico que define y cambia por completo a una calle, un lugar o una ciudad y que, debido a la complejidad social y política de estos eventos, ciertos tipos de narrativa están atadas a aquellos lugares en particular. El tercer punto describe al espacio tomado del propio texto. La narrativa del último transmite no solo los espacios, sino las dimensiones de determinados objetos. En él, incluyen al mismo libro como contenedor-espacial de la historia, del universo de las palabras ahí vertidas.⁵⁶

El último punto atañe a la forma espacial del texto, es decir, a la cuestión de “espacialización narrativa” que he expuesto con las palabras de Foucault sobre el lenguaje sobremoderno. Se utiliza, en esencia, para describir un tipo de organización discursiva, propia del modernismo, que quita énfasis en la temporalidad y causalidad a través de sus herramientas de composición: la fragmentación, la dispersión de sus elementos y la yuxtaposición de varias tramas paralelas. De esta manera, la noción espacial se extiende a todo tipo de diseño conformado por redes semánticas, fonéticas e incluso relaciones temáticas entre unidades textuales y metafóricas.⁵⁷

Otro concepto importante que rescatan Ryan, Foote y Azaryahu es el de sensación espacial (*sense of space*). La forma en que percibimos la espacialidad se traduce desde distintas perspectivas: locación, posición, orientación, distancia, dirección y movimiento. En

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

todas ellas hay un acto vivo que anteriormente he equiparado al concepto de experiencia humana. Las referencias de ubicación son importantes en un sentido relativo —la posición de los personajes con respecto a cada uno en una particular escena— y en uno absoluto —posiciones actuales, distancias y direcciones en el mundo real y también en el mundo de la fábula—. Además, el concepto abarca a las relaciones afectivas, los lazos emotivos y el aprecio que los habitantes experimentan en lugares en una gran variedad de escalas, o sea, desde la microescala de la casa (una habitación), el barrio, la ciudad, hasta las macroescalas del estado o de la nación. Hay, en fin, una sensación de pertenencia, apropiación e identidad.⁵⁸

Los críticos describen después las capas que componen el espacio narrativo, el cual se expande desde el individuo hasta el orden cósmico en donde la historia tiene lugar. Aquí proponen cinco niveles básicos de la espacialidad narrativa: a) Marcos espaciales (*spatial frames*), es decir, inmediaciones que rodean a los personajes. Funcionan como escenas de la acción (*scenes of action*) que cambian de forma constante. El lector las imaginará (o el texto las describirá) como las diferentes piezas de un amueblado; b) El escenario (*setting*) que, en contraste con los marcos, es relativamente estable en la categoría social, histórica y geográfica que contiene el texto. La definición tradicional de espacio está situada aquí, ya que el escenario funciona como ornamento y soporte de las acciones y decisiones de los protagonistas; c) Espacio de la trama (*story space*), relevante para la fábula contada, debido a que está mapeado por las acciones y pensamientos de los protagonistas. Se constituye por todos los marcos espaciales mencionados dentro de la narración y que no están en la escena actual donde ocurren los eventos; d) El mundo de la historia (*storyworld*), el cual se complementa gracias a la imaginación del lector, basado por el principio del mínimo detalle. Mientras que el espacio de la trama consiste en lugares seleccionados por abismos separados,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

el mundo de la historia se concibe, por medio de la imaginación, como una representación coherente, unificada, ontológicamente llena y materialmente existente en una geografía; e) El universo narrativo (*narrative universe*) que es el mundo presentado como actual por el texto y está construido por las creencias, deseos, miedos, sueños, especulaciones, fantasías y creaciones de los protagonistas. Será actual, imaginario, onírico y, en ocasiones, imposible.⁵⁹

1.3. Configuración y arquitectura del no lugar

¿Qué sucede con las otras espacialidades en donde la historia pareciera desaparecer puesto que no están fijas? ¿Qué ocurre, entonces, con los no lugares? Son sutiles los ejemplos en la literatura mexicana, pese a formar parte de la cotidianeidad de quienes viven en las metrópolis —este tipo de discursos mantienen una relación íntima con las emociones de sus habitantes— y, por lo tanto, de aquellos que la ficcionalizan o imaginan. En general, se trata del transporte público, los centros comerciales, los aeropuertos, así como el tren —que no lleva pasajeros, sino migrantes— y el metro. Por otro lado, parece complicado tratarlos por causa de su naturaleza. Surgen a partir de la urbanización y la sobremodernidad de nuestra época que bien podría ser producto de una geografía del desastre. Escribir siquiera acerca de ellos provoca vértigo, pero es cierto que, pese a su condición, la experiencia en ellos produce memoria.

Marc Augé en su libro *Los “no lugares”: espacios del anonimato*, sintetiza que “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiría un no-lugar”.⁶⁰ En contraposición de un lugar, que siguiendo las distinciones teóricas de Mieke Bal es posible ubicar en una coordenada geográfica, aparece real históricamente y además cumple

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁶⁰ Marc Augé, *Los “no lugares”, op. cit.*, p. 83.

una función contenedora, un no lugar sería su negación y contraste, pues resulta casi imposible ubicarlo y no forma parte de la historia porque está fuera de ella.

Augé sitúa al no lugar como una consecuencia de la sobremodernidad, “la superabundancia de acontecimientos [...] del siglo XX”. Éste da un sentido al presente y, más adelante, la define como “una figura del exceso —el exceso de tiempo—”. De acuerdo con lo último, aparece la superabundancia espacial, “una organización del espacio que el espacio de la modernidad desborda y relativiza”, compuesta sobre todo por la angustia de la historia (la que está detrás nuestro y aquella que nos contiene), la resignificación del tiempo (vertiginoso y complejo) y la idea del ego (la invención del individuo súper-moderno).⁶¹ Otro concepto importante para la espacialidad y que transforma nuestra identidad como habitantes de las grandes ciudades sería el lugar antropológico. Augé lo define como la “construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social”. Es además principio de sentido para quien lo habita y de inteligibilidad para quien observa y estudia.⁶²

El no lugar, en conclusión, es toda aquella dimensión real que está fuera de una ubicación geográfica confirmada. Será, en cambio, movimiento, comunicación. Al desplazarse, escapa de la historia y pareciera que el tiempo se niega en una abstracción de los sentidos. Su importancia en las ciudades modernas es la de transportar (sobre todo en distancias extensas y hasta internacionales) y entretener. Pretenden ser espacios para la relajación, donde la espera resulta esencial, así como el sueño y quizá el aburrimiento, enfermedades propias de las metrópolis. En un no lugar como el metro o el tren, los individuos esperan a su llegada, se amontonan en multitudes cuando las puertas se abren y, una vez

⁶¹ *Ibid.*, p. 34-40.

⁶² *Ibid.*, p. 58.

abordo, los olores y sonidos se mezclan con el hastío. Durante las horas más problemáticas, el movimiento resulta casi imposible: estás casi petrificado, abstraído ya sea en la música o en la oscuridad que ofrecen las ventanas (como sucede en la Ciudad de México), contando las horas que faltan para llegar a su destino. Las personas utilizan este medio de transporte para llegar a la escuela, a casa o al trabajo. Algunos afortunados pueden leer si alcanzaron uno de los escasos lugares ofrecidos; los más lo hacen de pie. La experiencia, en resumen, está vinculada con los sentidos y la espera. Asimismo, son espacios en los que la realidad se encuentra con lo fantástico. Un ejemplo ya clásico en la literatura latinoamericana es “El perseguidor” de Julio Cortázar, publicado en *Las armas secretas*.⁶³

El retrato de las ruterías que puede leerse en la literatura de Ciudad Juárez es como el transporte mismo: variopinto, casi indefinible. En la literatura juarense encontramos retratadas, con relación al transporte público, experiencias irreales, terroríficas incluso, así como violentizadas o violentadoras. La primera de estas se lee en el cuento “Danny”, de Yuvia H. Cháirez, el cual fue publicado en *Ciudad de cierto, río*, una antología compilada por José Manuel García que comprende la última generación importante del taller del ICHICULT en Ciudad Juárez. La narradora habla sobre los elementos y situaciones que componen un viaje normal en la rutería: “desde los clásicos viejitos que bajan en el IMSS, hasta las señoras fodongas que van y vienen del S-Mart, pasando por las colegialas ‘relajientas’, los niños llorones, los ‘cholos’ tronándose en la parte trasera, los obreros de las cuatro de la tarde, los borrachos de todos los viernes, los vendedores...”. Lo interesante en este marco espacial es la inclusión del habla de aquellos con quien convive la voz narrativa: “Pos yo era uno de esos

⁶³ Julio Cortázar, “El perseguidor”, en *Las armas secretas*. Cátedra, Madrid, 2014, pp. 131-189. En el relato, mientras el protagonista, Johnny Carter, viaja en el metro, el tiempo y el espacio desaparecen. Ahí Johnny, debido a algunas particularidades existenciales como su sensibilidad hacia el tiempo, puede penetrar lo que él llama “el otro lado”.

cholos que no creía en Dios, ¿vedá?, pero Dios es amor y es perdón”.⁶⁴ A partir de los sentidos, el personaje reafirma su realidad y percibe un mundo que en el cuento será expuesto de forma siniestra.

La postura de Miguel Ángel Chávez, en su novela *Policía de Ciudad Juárez*, está más cercana al panorama hiperviolento que azotó a la ciudad a principios del año 2010. El autor se vale de la crueldad en uno de sus capítulos para crear una escena que pretende ser melodramática, pese a presentar una cualidad narrativa que me resulta más acertada: un escenario vulnerado. En esta “rutera” ocurre una matanza de drogadictos.⁶⁵

Finalmente, otro punto de vista ofrece Antonio Zúñiga en su obra teatral *Juárez Jerusalem*. En ella son ahora los personajes quienes resultan vulnerados por la situación expuesta. El transporte público se confirma como un no lugar “violento” (al que, sin embargo, se le ha negado movimiento, ya que en todo el primer cuadro permanece detenido) cuando la protagonista, María, es acosada por el chófer del camión.⁶⁶

Lo importante no sería el transporte, el no lugar como tal, sino el viaje y su esencia, el movimiento. El efecto psicossomático que producen estos espacios incompletos resulta relevante para entender su construcción. La fascinación por lo misterioso, por acceder a regiones del ser y de la imaginación está lejana de la realidad. Siguiendo a David Rivera “los No-lugares nos desagradan a menudo, pero también [...] nos fascinan. Nuestra inquietud o impropiedad cuando estamos en ellos merece un análisis atento. Diseñados a menudo para ser confortables, los No-lugares nos agradan y perturban a la vez”.⁶⁷ La inquietud que producen

⁶⁴ Yuvia H. Cháirez, “Danny”, en *Ciudad de cierto, río: antología del Taller Literario INBA-ICHICULT en Ciudad Juárez 2000-2004* (comp. José Manuel García-García). Doble Hélice, Chihuahua, 2004, pp. 32-35.

⁶⁵ Miguel Ángel Chávez, *Policía de Ciudad Juárez*. Océano, Ciudad de México, 2012, pp. 61-62.

⁶⁶ Antonio Zúñiga, “*Juárez Jerusalem*”, en *De Juárez a Parral*. Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 2013, p. 13-39.

⁶⁷ David Rivera, “La arquitectura del no-lugar y la odisea contemporánea”, en *Revista de crítica y teoría de la arquitectura* 21-22 (2011), p. 38.

estos espacios se debe a dos momentos de la experiencia en que se habita el no lugar. Por un lado, la espera y la impaciencia que genera dicho plazo; por otro, la desapropiación. Es decir, cuando habitamos el no lugar sabemos que no nos pertenece, que estamos ahí de paso, que tal vez no regresaremos. El pasajero no puede habitar el mismo medio transporte (camión, tren, metro o avión) dos veces porque o ha cambiado o el sujeto ya no será el mismo porque la experiencia (y sus circunstancias) también es diferente. De ahí que estén diseñados para agradarnos, que sean confortables en cierta manera, como si siempre se estuvieran despidiendo, pero a la vez esperando nuestro regreso. Aunque cabe añadir la violencia de algunos de estos no lugares que nos rechazan, que molestan debido a sus condiciones. Los medios de transporte, al estar por mucho tiempo en servicio, tienden a deteriorarse y generar incluso peligro.

Sin embargo, junto con el progreso y crecimiento de las metrópolis la importancia de los no lugares ha aumentado de manera considerable, al grado de tomar hoy uno de los papeles protagónicos en su conformación, ya que comunican los diversos puntos de una ciudad. Lo que faltaba era que la historia comenzase a forjar “memoria” a partir de la experiencia humana dentro de esta forma espacial. Si bien es complejo ubicarlos, existen redes de transporte que componen la geografía citadina (paradas, estaciones, aeropuertos) e incluso grandes ciudades, como la Ciudad de México o París, se distinguen por determinadas características: la acumulación de personas, los nodos que conectan un punto importante con otro, la apropiación de los habitantes tanto en el escenario de la espera (o sea, las propias paradas donde la gente aborda al transporte) como en el trayecto, por medio del grafiti y la denominación popular. El no lugar también se habita y se colma por una particular visión humana simbólica: la rutina, el destino y la distancia. La última forma parte de la vida de una persona común y al recorrerla

en un periodo de tiempo se deshabita el espacio y ella está más cercana a la forma de los sueños que a la realidad.

En *El metro revisitado: el viaje subterráneo veinte años después*, Marc Augé recuerda y reflexiona sobre su propia obra; señala que este medio de transporte no es, finalmente, un no lugar, ya que lo percibe como un elemento especial del Paris *intra* muros. Por lo tanto, y gracias a su vivencia diaria y repetitiva, al ser habitado esta forma de la espacialidad se transforma no en lugar sino en espacio porque hubo una transformación social a la hora de percibir el papel de dicho transporte. En otras palabras, se llenaron de memoria, pues quienes abordan el metro

tienen recuerdos, reconocen en él algunas caras y mantienen con el espacio de ciertas estaciones una especie de intimidad corporal que se puede medir por el ritmo de la bajada en el tramo de escaleras, por la precisión del gesto que introduce el billete en la ranura de la puerta de acceso automática o por la aceleración de la marcha cuando no se adivina por el oído la llegada del tren al andén.⁶⁸

La principal diferencia entre su primera concepción y esta propuesta sería el concepto de “trayecto”; es decir, la idea de movimiento vinculada a los recuerdos y experiencia del usuario o habitante.

⁶⁸ Marc Augé, *El metro revisitado: el viaje subterráneo veinte años después* (trad. Rosa y Marta Bertrán). Paidós, Madrid, 2010, p. 38.

CAPÍTULO II. GEOGRAFÍAS LITERARIAS: SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIUDADES EN

LA LITERATURA

Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con las palabras que la describen.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*.⁶⁹

2.1. Representación de lo real en la literatura

El ser humano espacializa su entorno impulsado por un deseo de representación o imitación de lo real que, asimismo, se adapta y moldea creencias, ideas y formas de imaginación. Construimos, desde el origen, medios de transformación del espacio de acuerdo con creencias religiosas, así como con la percepción del entorno, donde se incluyen miedos y deseos. A partir de este acercamiento, que surge de la experiencia humana, se configura una poética de la espacialidad que se vierte, a través de la literatura, en metáforas, símbolos, ideologías y maneras de representación.

David Byrne, teórico musical y vocalista de la banda *The Talking Heads*, relata en “Creación a la inversa” que “de algún modo, el espacio, la plataforma y el software son los que ‘hacen’ el arte”.⁷⁰ Su tesis plantea que, desde la teoría musical aunque aplicable a cualquier manifestación creativa, será el entorno el que moldeará y determinará las funciones estéticas de en este caso los músicos. Byrne cuenta que, por medio de los escenarios, se puede realizar una historia de la *representación* de la música. Los artistas fueron adaptando sus composiciones a los espacios. Sus creaciones solo funcionaban en esos lugares ideales e imaginarios (al principio). Ellos representaban según el escenario en el que su música se adaptaba a una acústica ideal y las armonías deseadas. En “Arquitectura como instrumento”,

⁶⁹ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (trad. Aurora Bernárdez). Siruela, Madrid, 2015, p. 75.

⁷⁰ David Byrne, “La creación a la inversa”, en *Cómo funciona la música* (trad. Marc Diaplana). Sexto Piso, Ciudad de México, 2017, p. 16.

Byrne recuerda que las pinturas rupestres en el sudoeste de Estados Unidos “se encuentran a menudo en lugares con ecos y reverberaciones inusuales”. Citando las investigaciones del ingeniero acústico Steven Waller, señala que “el sonido fue el motor para designar un espacio sagrado”. De esta manera las imágenes representadas en las pinturas se correlacionan con el eco de sitios sacros. Si la resonancia remite al sonido de cascos, las imágenes plasmadas serán de caballos, por citar un ejemplo. En cambio, ante ecos más prolongados y yuxtapuestos, como si el espacio y el sonido se combinaran para generar murmullos en apariencia sobrenaturales, entonces serán imágenes de espíritus o seres mitológicos.⁷¹ Estas cuevas sirvieron de prototipo para la edificación de espacios con el mismo fin, como el templo maya de Kukulcán, en Chichén Itzá, y Chavín de Huántar, en Perú.

2.1.1. Literariedad: lo ficticio y lo real

Al exponer la estrecha relación entre la realidad y la ficción, se llega de manera inmediata al concepto de literariedad, que distingue lo creativo en la representación (lo realizable) de lo normal (lo cognoscible). Lo real engloba el acto de existir, el mundo percibido. Todo aquello que existe y después se transforma —nada deja de existir absolutamente— y, según indica el teórico Brahimán Saganogo, manifiesta, en un sentido aparente y palpable, lo verdadero. La ficción, en cambio, asume varios términos que pretendo estudiar en las siguientes páginas: mimesis, representación, verosimilitud, efecto de realidad, imaginación.⁷² A través de estas herramientas teóricas, exploro una idea general de representación (por ejemplo, los conflictos textuales de lo imitado). Sin embargo, desde el arte, o mejor, desde la literatura, habría que cuestionar: ¿El escritor copia necesariamente a la realidad?

⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

⁷² Brahimán Saganogo, “Realidad y ficción: literatura y sociedad”, en *Selección temática: semiótica y análisis de textos*. Nueva Época, Barcelona, p. 54.

Como bien indica Saganogo, una definición de lo ficticio implica reflexionar lo literario. ¿Qué es la literatura? Una respuesta banal y simple ante la recurrente pregunta sería: “Todo lo ficticio”. La solución establecería una aparente distancia entre nuestra realidad, verdadera-única y el arte, ubicado fuera de lo real, es decir, en la fantasía o la imaginación. Tanto el acto de leer como el de escribir, ciertamente, nos parecen una proyección: algo invisible e inasible. Ocurre y a la vez no. Esto resulta así porque, siguiendo a Saganogo, el texto literario no es ni verdadero ni falso, sino *ficcional*.⁷³ Atribuyo a la ficción su propia categoría existencial porque no hay lugar para las cosas de la literatura en la realidad. Por eso disfrutamos de ella. Ofrece un método de escape, ora por el hastío, ora por la necesidad de viaje, aunque sea por medio de la imaginación.

Al plantear las cualidades que caracterizan un texto literario, se vuelve urgente escribir acerca del concepto de literariedad. Brahimán Saganogo la entiende así: “La relación del texto con una realidad supuesta o como discurso ficticio, lo que equivale a la imitación de actos y lugares continuos”.⁷⁴ La literariedad evidencia lo “ficcional” de la ficción al establecer sistemas de imitación o representación del mundo real en el discurso literario con el fin de que haya una identificación por parte del lector. Frente a la obviedad, los libros son leídos por personas que habitan una realidad, que interiorizan la lectura siguiendo lo imaginado por el autor y comentan su experiencia. Existe, pues, un diálogo intelectual complejo fuera de lo verdadero y lo falso. Lo literario afecta a la realidad transformándola. La obra literaria, equiparada a una realidad social, “se comprende en tanto que reflejo de la sociedad a través del lenguaje en el sentido de *verosimilitud* y también de procedimientos tales como:

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

estilización y ficcionalización”.⁷⁵ La novela histórica es el mejor ejemplo para comparar la fisión que ocurre cuando un hecho real se funde en los mundos de la ficción (sobre el *storyworld*, recuérdese el capítulo anterior). Entre el suceso representado en la narración y el real, exterior, hay correspondencias directas o indirectas que determinarán los grados de verosimilitud o ficcionalidad.

No obstante, cuando la literatura imita el lenguaje, ella misma sigue encerrándose, por medio de su esencia, en un comportamiento estrictamente vinculado a una realidad (imaginada o no). Por lo mismo, hablar sobre imitación haría endeble este trabajo si no se complementara con el concepto de representación. Lo literario imita, sí, pero al mismo tiempo representa tanto mundos que atañen a la verdad de las cosas, como escenarios fantásticos, absolutamente ficticios. Incluso, los últimos pueden llegar a influir en nuestra visión para construir los espacios que nos contienen.

2.1.2. El debate de la mimesis: imitación, verosimilitud y representación

La problemática de la mimesis y su complejidad conceptual radica en un ejercicio de estética y tradición. De acuerdo con Viviana Suñol, la primera “en sus múltiples e innumerables variantes— ha sido esencialmente el instrumento conceptual mediante el cual Occidente ha procurado explicar su relación con el hacer artístico y sus productos”.⁷⁶ Traducir, definir y comprender el concepto se torna difícil ya que pertenece a nuestro sistema cultural e ideológico en un sentido estrictamente vinculado a la historia del arte occidental. Su influencia repercutió hasta la teoría neoclásica, pero fue discutida a principios del siglo XX y, por último, criticada y superada primero por Roland Barthes (*El susurro del lenguaje*, 1984 y *La aventura*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁶ La idea de mimesis (no así su nombre) también aparece de distintas formas en escuelas de retórica y estética hindúes y chinas. Viviana Suñol, *Mimesis en Aristóteles: reconsideración de su significado y función en el corpus aristotelicum*. (dir. Mario Alfonso Presas). Universidad Nacional de La Plata, Ciudad de La Plata, Argentina, 2008, p. 1. [Tesis de doctorado].

semiológica, 1985) y después por Thomas G. Pavel (*Mundos de ficción*, 1986). No pienso adentrarme en la discusión sobre la historia conceptual y las innumerables variantes semióticas del término. Sí considero pertinente recordar las reflexiones de Aristóteles para entender la idea de representación para el estudio de las ciudades literarias.

El *Diccionario de la Real Academia Española* contempla que la traducción más famosa del concepto aristotélico es imitación “de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte”. No obstante, la segunda acepción incluye la imitación “del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona”. La definición pasa así de la idea de lo sagrado (incluyendo a sus dioses) a lo cotidiano o insignificante, a la imitación de alguien más. A grandes rasgos, la *RAE* distingue lo trágico de lo cómico cuando señala que una imitación es tanto sublime como vulgar.

A partir de este parámetro, aparecen pertinentes los apuntes de la *Poética* en donde Aristóteles intuye que todos los géneros que estudia (epopeya, tragedia y comedia) son imitaciones (*μιμείσθη*). Se diferencian entre sí por tres estrategias vinculadas, de nuevo, con el ejercicio de imitar: medios, objetos y formas de hacerlo (1447a, 15). El arte, según Aristóteles, imita a las cosas reproduciendo su imagen, su voz o su lenguaje. La mimesis, siguiendo una línea narratológica, solo se manifiesta desde el lenguaje. La literatura así solo imita desde la misma literatura; es decir, copia la realidad, la transforma de alguna manera, pero a través de la prosa o el verso. Por ello existen diferentes registros del mismo ejercicio y que, como he expuesto, se catalogan en diferentes discursos: Homero y Empédocles imitan lo mismo, pero no lo hacen igual (1447b, 10). El estagirita indica, por otro lado, que los imitadores, principalmente poetas, trabajan sobre individuos o caracteres que actúan (1448a, 10). Esta sentencia atribuye al individuo una condición fuera del ámbito real: el actor representa. Se pone una máscara y se transforma; vive dentro de la representación en una espacialidad

contenida por el teatro donde los sucesos acaecen. Se convierte en un personaje caracterizado con rasgos terrenales o divinos.

Llama la atención los niveles de representación en los que se detiene el filósofo en su *Poética*. La tragedia pone en escena conflictos universales sobre héroes descendientes de las divinidades, por lo que sus protagonistas rozan lo sagrado. La espacialidad de dichas obras imagina los escenarios de las grandes ciudades contempladas en estos mitos, como la célebre Tebas. La comedia, en cambio, representa acontecimientos locales (aunque no menos universales) que involucraban a personajes cercanos al público, como políticos, famosos y hasta los mismos dramaturgos. Los espacios representados comprendían lugares como la plaza pública que, por su cotidianeidad y uso, resultan innominados. En todo caso, cada una de las formas de representación debía responder a otro concepto clave dentro de la propuesta aristotélica: la verosimilitud.

No hay en la *Poética* definición concreta sobre este último concepto. Aristóteles lo usa, sin embargo, en varias ocasiones para denotar que algo responde a una lógica necesaria de representación (1451a, 15). De esta manera ha trascendido a la teoría y crítica literaria. Por ejemplo, decimos que algo parece inverosímil cuando un rey no se comporta ni habla como tal; cuando un protagonista realiza un viaje de enorme distancia en un tiempo breve; o cuando cierto personaje muere y en la siguiente página revive sin razón alguna. Lo inverosímil carece de sentido. En cambio, la verosimilitud perturba de forma curiosa el espacio, debido a una cierta complicidad entre el lector y el narrador. El primero asume como real la espacialidad imaginada, aunque compruebe si dichos lugares existen o no. Atrevo una definición de la verosimilitud: el orden lógico de los acontecimientos que, además, sigue una coherencia espaciotemporal que debe respetarse desde el principio hasta el final.

Tanto mimesis como verosimilitud siguen siendo funcionales en cuanto a herramientas de análisis. Durante el siglo XX, la teoría y la crítica literaria abogaban por la independencia de su objeto; que lo literario abandonase el imperio de la realidad. La mimesis como imitación resultaría un concepto limitado ante las ricas posibilidades que la literatura, por sí misma, demuestra, significa, imagina y representa. Debido a esto, utilizo el concepto de representar en vez de imitar, ya que percibo en el segundo una forma de limitar la capacidad del lenguaje literario por evocar, construir y deconstruir la espacialidad.

Uno de los principales críticos de la imitación fue el mereólogo Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte* (1976), aparecido en pleno apogeo de la semiótica. Goodman parte desde una teoría general del símbolo, el cual abarca “las letras, las palabras, los textos, las imágenes, los diagramas, los mapas, los modelos”.⁷⁷ Desde los símbolos, la realidad se reconstruye por medio del lenguaje, entendido como un sistema que trasciende las palabras siendo sensible a lo real. Goodman niega, en “La realidad reconstruida”, que la representación sea copia o imitación “ya que [le] resulta imposible especificar qué es lo que debe ser copiado”.⁷⁸ Para el teórico estadounidense hay algo que falla en la idea de copiar cualquiera de las formas de existir en un objeto observado, poco importa el aspecto que se desee representar, ya que una característica del objeto no será ser simplemente el mismo desde determinada distancia o perspectiva, sino que “se trata del objeto tal y como lo vemos o lo concebimos [...] de una versión o interpretación del mismo”. Nada puede ser representado “ni despojado de sus propiedades ni con todas ellas en plenitud”.⁷⁹

⁷⁷ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte: aproximaciones a la teoría de los símbolos* (trad. Jem Cabanes). Paidós, Madrid, 2010, p. 13.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁹ *Id.*

La teoría de la representación se ubica en un punto intermedio entre la noción de realidad y la ficción. Al representar una cosa, el artista no copia dicha interpretación: la consume.⁸⁰ Toda representación, desde el lenguaje, conlleva una experiencia del mundo. Cuando se construye desde la ficción a una ciudad, por ejemplo, el acto de imaginarla implica haberla consumido, ya sea desde el andar o desde la descripción (construcción y destrucción textual) de sus lugares. Es un acto netamente literario, imaginario incluso, y también simbólico y metafórico.

Otro crítico notable de la mimesis fue Roland Barthes quien, en su ensayo “El efecto de realidad”, propone a partir de la entrecomillada frase una propuesta de representación independiente del acto de imitar la realidad y en favor de las propias virtudes de la literatura. Para el francés, la estructura general de los relatos, al menos la analizada por el Estructuralismo, se presenta, en esencia, como predictiva. El narrador pronostica el destino de sus personajes de acuerdo con las mismas decisiones y acciones que han tomado a lo largo de la fábula. Muy diferente será el singular problema de la descripción con carácter espacial: “Al ser ‘analógica’ su estructura es puramente aditiva y no contiene esa trayectoria de opciones y alternativas que da la narración el diseño de un amplio *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial”.⁸¹ La descripción —o “el detalle inútil”, como también la define Barthes— es una extensión genuina del lenguaje, por así denominarla. En ella no se justifica ninguna finalidad de acción o de comunicación. Su soledad, empero, sí se vincula con un propósito de representación imaginaria. Aquí encuentro su independencia de la realidad, puesto que se trata de una manifestación puramente literaria.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (trad. Fernández Medrano). Paidós, Barcelona, 1994, p. 181.

Partiendo desde la retórica clásica, la función de la descripción para los oradores romanos respondía sobre todo a la estética. Barthes recuerda que para los discursos del género epidíctico o demostrativo los antiguos buscaban provocar al auditorio. Poco importaba que lo descrito fuese verdad si esto era ejemplarmente bello. En estos discursos la descripción no se sometía a ningún tipo de realismo, aunque por objeto referenciaba lugares, tiempos y personas. Al no responder a ningún grado de realidad, bien podían convivir leones u olivos en un país nórdico, por escribir un ejemplo. La verosimilitud de la descripción en este caso no es referencial, sino discursiva. Obedecía a las reglas genéricas de este tipo de discurso.⁸²

Pasando de largo algunos años, durante la época del Realismo francés, la idea de la descripción como finalidad estética tenía todavía bastante fuerza. Gustave Flaubert, uno de sus máximos representantes, en *Madame Bovary* (1857) ejemplifica la problemática de representación de espacios reales descritos a través de la imaginación y pluma del escritor. La descripción de Ruan, un referente real como pocos y escenario de varios episodios de la novela, se somete a exigencias que Roland Barthes define como lo inverosímil estético. Para Flaubert, si algo varía entre la Ruan real y la literaria (una describible y descrita la otra) será solo por la necesidad de concretar una imagen o para evitar “una redundancia fónica reprobada por las reglas del buen estilo”.⁸³ Las diferencias que existen entre una y otra son por principio de carácter literario, construcciones que responden al mismo lenguaje.

La representación de Ruan responde a un carácter de estética literaria y, siguiendo a Barthes, esta ciudad “en realidad no es sino una especie de fondo destinado a contener las joyas de algunas metáforas raras, el excipiente neutro, prosaico, que envuelve a la preciosa

⁸² *Ibid.*, p. 82.

⁸³ *Id.*

sustancia simbólica”.⁸⁴ Pareciera que lo único que le importase al narrador es la función de la ciudad como espacio para el lenguaje literario, o sea, de las figuras retóricas a las que la misma Ruan se presta “como si [...] fuese notable solo por sus sustituciones”.⁸⁵ Pero no solo el espacio se presta al elemento de la sustitución. Hay que recordar que Emma Bovary comprende un símbolo ya universal. Sufre, igual que don Quijote, la locura de un tiempo siempre moderno en donde el propio hastío y el ejercicio de la lectura transforman a ambos personajes en unos locos “cuerdos”, pues siguen siendo civilizados. La propia espacialidad, además, está relacionada con el aburrimiento de Emma, como demuestra el siguiente ejemplo:

En la ciudad, con el ruido de las calles, el runruno de los teatros y las luces del baile, llevaban unas vidas en las que el corazón se esponja, en las que se alegran los sentidos. Pero la suya era fría en un desván cuya claraboya da al norte, y el tedio, araña silenciosa, tejía en la sombra su tela en todos los rincones de su corazón.⁸⁶

La finalidad estética de estas descripciones de Flaubert, sin embargo, se mezclan con imperativos que podría considerar realistas porque la exactitud del Ruan referenciado quiere justificar el hecho de describirlo, manifestarlo en la imaginación: “las exigencias estéticas están entonces penetradas de exigencias referenciales, tomadas al menos como excusas”.⁸⁷ Si un lector visitase Ruan, la vista que tendría del paisaje no sería, en un sentido objetivo, diferente del panorama que reconstruye Flaubert en *Madame Bovary*.

Escribir acerca del tema anterior revela la capacidad impresionante de la literatura por representar, cartografiar, imaginar y cuestionar la realidad, independientemente de esta. Para Barthes la realidad concreta conduce a residuos irreductibles para el análisis de dicha representación. Tales residuos son pequeños objetos, actitudes transitorias y palabras. La

⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (trad. Consuelo Berges). Alianza, Madrid, 2011, p. 61.

⁸⁷ Barthes, “El efecto de realidad”, *op. cit.*, p. 183.

representación pura y simple de la realidad, la relación desnuda de lo que es o ha sido, se enfrenta al análisis como una resistencia al sentido: “La resistencia de la ‘realidad’ [...] a la estructura está muy limitada en el relato ficticio, que, por definición, está construido sobre un modelo que, en líneas generales, no tiene más exigencias que lo inteligible”.⁸⁸ La ficción no pretende más que lo realizable, que aquello que está expuesto se entienda, aunque las vanguardias más extremas devengan, por capricho, en representaciones irrealizables o poco legibles. Aún en ellas hay un compromiso con la (ir)realidad propuesta en el mismo texto. Las vanguardias, me parece, demuestran mejor la tesis del teórico francés porque no existe una realidad comprobable salvo la que subyace en la misma literatura y su capacidad de representación.

Regresando a esta resistencia del sentido que media entre ficción y realidad, Barthes añade que durante el siglo XX se desarrollaron técnicas y ejercicios basados en la necesidad de autentificar lo real: la fotografía, el reportaje, las exposiciones de objetos antiguos en los museos, el turismo y el documental. Todo ello justifica que lo real sea autosuficiente, “lo bastante fuerte para desmentir toda idea de ‘función’, que su enunciación no tiene ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el ‘haber estado ahí’ de las cosas es un principio suficiente de la palabra”.⁸⁹

La tesis desarrollada evidencia un sentido del significado en el detalle concreto, o sea, la misma estructura narrativa y, dentro de las manifestaciones del realismo en la literatura, todo aquello confinado a los detalles, a pesar de lo parcelario, lo errático y paradójico: “el relato más realista que podamos imaginar se desarrolla con vías irrealistas”. Esta forma del significado, continúa Barthes, también podría llamarse ilusión referencial: “Eliminado de la

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 185.

enunciación realista a título de significado de denotación, lo ‘real’ retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo”. Los elementos de una puerta, el acto de nombrar una ciudad, una calle, no dicen más que esto: “*nosotros somos lo real*”.⁹⁰ Desde la literatura se produce un efecto de realidad que será la base de una nueva verosimilitud inconfesada que forma la estética de las obras comunes de nuestra sobremodernidad.

La nueva verosimilitud difiere de la antigua. Ya no respeta las reglas impuestas por el género, sino que procede de la intención de alterar la naturaleza del signo para anotar solamente el encuentro puro entre el objeto y su expresión. La desintegración del signo, de acuerdo con Barthes, parece ser la ocupación más importante de la sobremodernidad y pone en crisis la estética secular de la representación.⁹¹ En conclusión, se trata de una también inédita manera de representar, desintegrando los elementos reales y, en concreto, de nuestras ciudades, para así proponer otra forma de realidad desde la literatura.

2.2. La imagen de la ciudad literaria: aspectos generales y prácticas del espacio

Nuestra realidad se construye a partir de la condición y experiencia humanas. Mas, como he expuesto, es un hecho lingüístico e imaginario y, por conclusión, literario. Estudiar el debate sobre la idea de representación me permite pasar a la relación que existe entre literatura y urbe, entendida como escenario representable. Las partes de una ciudad —sus lugares insignia, sus callejones y calles— serán en la ficción espacios de acción o telón de fondo para los acontecimientos.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁹¹ *Ibid.*, p. 187.

La mirada del individuo moderno y, después, el sujeto sobremoderno, se subordina por medio de una visión citadina. Por ello, la literatura de los últimos siglos ha imaginado y representado determinadas ciudades, en otro tiempo denominadas letradas. José Carlos Rovira en su estudio *Ciudad y literatura en América Latina* (2005), no obstante, las definirá como interiores, aquellas que “terminan siendo como nosotros mismos, depositarias de nuestra memoria, de nuestros afectos, de nuestras alegrías, de nuestras tristezas”.⁹² La representación de la ciudad en la literatura también construye la condición humana de determinada época. Por ejemplo, las descripciones de metrópolis letradas modernas, como la Barcelona del *Quijote* o el París de Charles Baudelaire, exponen espacios robotizados (las máquinas o el hastío que combate el caballero andante) y la quimera que lleva la multitud en la Francia del poeta que carga su propia maldición: “Y durante algunos instantes me obstiné en querer comprender este misterio; pero pronto cayó sobre mí la irresistible Indiferencia y quedé más agobiadamente postrado de lo que, por su parte, lo estaban aquéllos con sus abrumadoras Quimeras”.⁹³

Las urbes se reinventan constantemente y lo mismo sus habitantes, quienes las experimentan desde distintas formas, quizá sin llegar a comprenderlas. Rovira indica que, para asimilar la experiencia de la ciudad, se necesita vivirla en sus pulsaciones, en sus mercados, en sus lugares, en sus teatros urbanos, en sus paisajes. Solo así se entenderán después “los textos que las recrean, las literaturas que acompañaron la vida histórica de cada ciudad, las ‘fundaciones’ literarias de las mismas”.⁹⁴

Rovira expone cuatro propuestas para el análisis de la ciudad en la tradición literaria: 1) míticas (Jerusalén celestial), 2) ideales (Florenia medicea), 3) desaparecidas (Tenochtitlan) y

⁹² José Carlos, Rovira, “Ciudad y literatura: esbozo sobre metodología”, en *Ciudad y literatura en América Latina*. Síntesis, Madrid, 2005, p. 5.

⁹³ Charles Baudelaire, “Cada uno su quimera”, en *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales* (trad. José Antonio Millán Alba). Cátedra, Madrid, 2013, p. 58.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 6.

4) las fundadas contemporáneamente en la literatura (Buenos Aires o Ciudad Juárez). Contrario a las ideas expuestas con anterioridad, para Rovira la teoría literaria debe huir del descriptivismo como método para la aproximación de la ciudad literaria. Así, la riqueza del texto procede “de su carácter integrador no solo a través de la descripción, sino del sentido de ésta en el interior de la novela, obra artística o poema en la que se manifiesta”.⁹⁵ La ciudad, entonces, puede representarse sin ser descrita como elemento metafórico, poderoso al ofrecer diferentes significados tanto simbólicos al igual que estructurales. No obstante, me parece que, si bien el elemento descriptivo no lo es todo en la representación urbana, ya que existen posibilidades infinitas a la hora de imaginar ciudades literarias, sí se trata de la herramienta más utilizada y de mayor tradición.

Otros elementos que Rovira rescata de las representaciones ciudadinas en la ficción son el paisaje y el teatro urbanos. El primero contempla a la ciudad como un objeto y le dedica una mirada descriptiva. Protagonizará o contendrá las acciones y sucesos en la fábula o en el poema. La mirada puede ser memorial, emocional o indicadora de sentidos. Por otra parte, el teatro representa, en esencia, un escenario con sus actores. Aquí interesan los personajes que aparecen, experimentan y construyen el paisaje: sus comportamientos, sus actitudes, sus palabras, sus costumbres.⁹⁶

La historia de las ciudades propicia la reflexión sobre el conocimiento explícito de sus testimonios. Tres razones principales determinan la construcción de una urbe: una instrumental, otra religiosa y una defensiva (la construcción de la ciudad-estado): “Hay que partir por tanto de estas nociones [...] para determinar unos orígenes urbanos en América que también se entrelazan históricamente con el origen mítico para explicar la fundación de las

⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁶ *Id.*

ciudades”, sostiene Rovira.⁹⁷ En ese comienzo subyace con fuerza la literatura. Dentro de la tradición europea, el mito originario urbano se narra *ab urbe condita*. Estos grandes centros construyen a su alrededor mitos fundacionales. En Roma, por ejemplo, Rómulo y Remo nombran el origen y delimitan el poblamiento. Esta ciudad funciona como primer exponente de la idea de civilización. Aztlán hizo lo propio para la comunidad chicana de los años ochenta en Estados Unidos.

Existen, por último, ciudades del bien y el mal. La *Biblia*, primer ejemplo literario para consultar este asunto moral, es por lo general anti-urbana. Muchos de sus personajes se conflictúan con lo citadino, en especial las figuras santas. El Dios del *Génesis* crea paisajes idílicos, funda el paraíso y todo aquello contenido en el mundo. Sin embargo, también destruye ciudades, símbolos materiales del mal. En el primer relato bíblico, después de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal —la naturaleza—, ocurre, entre sus hijos Caín y Abel, el primer asesinato de la historia. Caín, condenado a vagar por el mundo a causa de su pecado y marcado por Dios realizará la primera fundación urbana. Así, para Rovira, él encarna “el primer símbolo negativo de la presencia de la ciudad”.⁹⁸ El desprecio por la modernidad en la *Biblia* se ejemplifica en el Antiguo Testamento con grandes episodios de catástrofes propiciadas por un Dios que desprecia las orgullosas obras humanas: la Torre de Babel, Sodoma y Gomorra. El desastre, como el diluvio universal, también demuestra que, ante la mirada divina, las ciudades propician los vicios del mundo moderno, pecados en contextos urbanos que deshumanizan al individuo. Siempre en contraste, Jerusalén desemboca en una construcción teórica que emula al primer espacio idílico del *Génesis*: el Paraíso terrenal, compuesto por naturaleza, silencio y agua. Estas representaciones confluyen en géneros

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

literarios explorados desde la época de Virgilio, con sus bucólicas, y en la Edad Media hasta alcanzar su cenit en la poesía mística de los Siglos de Oro, donde San Juan de la Cruz y fray Luis de León invocan una vida retirada de los centros urbanos, convertidos, de nuevo, en metáforas del mal e impedimentos para contactar a Dios. Este escape se retrata en *Don Quijote* quien, luego de saturarse de las ciudades, es decir, de los elementos de la modernidad, de sus máquinas, quiere transformarse en pastor y olvidar sus derrotas para dedicarse a su amor neoplatónico.

Paso ahora a tres asuntos particulares que responden las cuestiones sobre la imagen representable de la ciudad, en un sentido de estancias imaginarias, de posibilidades en la realidad, y, por último, de los sujetos y sus retóricas al caminar. En *Imaginarios urbanos* (2006), Armando Silva propone un acercamiento al objeto de estudio desde las formaciones simbólicas. El concepto de símbolo, tan escurridizo para la semiótica y la filosofía, funge como una herramienta del individuo para, desde su conciencia, significar los espacios y lugares que habita, camina y deforma desde su punto de vista que, no obstante, coincide con el de una comunidad. Estas deformaciones culminarán en elementos culturales que definen tanto a la espacialidad experimentable como a los sujetos que viven en ella, desde una forma de deconstrucción del mismo lenguaje: “La percepción de una ciudad dentro de sus entrecruces de sentido social, se traslada a la nueva lengua que estudia o habla: traspasa el lenguaje y se ubica por encima de los valores referenciales de las palabras”.⁹⁹ Es así como el símbolo se traduce y genera imaginarios, en este caso, urbanos.

A pesar de que lo simbólico y lo imaginario pareciesen conceptos opuestos, Silva recuerda que el segundo, que tiende a la experiencia del placer, con frecuencia se simboliza.

⁹⁹ Armando Silva, “Ciudad imaginada: Imaginarios urbanos”, en *Imaginarios urbanos*. Arango, Bogotá, 2006, p. 93.

Los imaginarios son invenciones de algo y, al ser artificios, como la literatura, terminan traduciéndose en verdades sociales (no científicas) vinculadas a una dimensión estética de las colectividades. Por ello mismo, Silva sostiene que la percepción imaginaria responde a un patrimonio y corresponde al dato empírico.¹⁰⁰

La experiencia humana, dentro de la literatura, termina simbolizando simulacros de la propia realidad, aunque he expuesto ya que lo hace de forma independiente. Estos simulacros producen primero los imaginarios y luego, las imágenes del espacio representado-representable. Silva señala tres estancias: 1) inscripción psíquica, 2) posibilidad que ofrece la tecnología para la representación colectiva y 3) construcción social de la realidad. En la primera predominan los sentimientos ante la razón. Los fantasmas, concepto que recuerda al espacio encantado de Michel de Certeau, dominan el orden de lo imaginario en favor de lo psíquico. El análisis urbano desde esta perspectiva tiende a revelar situaciones y momentos en los que la colectividad se expresa en algún límite de la realidad. En cuanto a las posibilidades de la tecnología, la herramienta esencial de representación será el libro ya que se trata de un instrumento que permite materializar la irrupción de las producciones imaginarias. Así, la ciudad pasó de ser un lugar experimentable a simbolizar un depósito, cual libro, de la memoria colectiva y “el lugar donde se escribe el porvenir de la población”.¹⁰¹ La última estancia corresponde a una conocida construcción social de la verdad. Realidad que, se ha demostrado en páginas anteriores, está erigida por el lenguaje y las facultades cognoscitivas: “Los imaginarios sociales serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas”.¹⁰² Aquí ya hay una traducción social-cultural de la ciudad por parte de los habitantes que, por medio

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 95-98.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 100-101.

¹⁰² *Ibid.*, p. 104.

del lenguaje, la denotan e imaginan. Construyen, en fin, mitos y símbolos de sus calles; nombran espacios y lugares y terminan depositando parte de su memoria verbal en la urbe, a través del propio acto de nombrar o de la apropiación, como el grafiti o el mural.

Años atrás y estudiando aspectos más cartografiables, Kevin Lynch en *The Image of the City* (1960) basa su tesis en los elementos identificables (y transitables) que componen la geografía (visual e imaginaria) de una urbe. Rescato su estudio para este trabajo porque estos lugares insignia enumerados por Lynch son herramientas bastante útiles para el análisis de las ciudades literarias. Creo que su partición funciona porque resulta sencillo ejemplificar los componentes superpuestos de esta imagen total y colectiva con el espacio urbano que, como lector y ciudadano, habito.

Todos los contenidos de las imágenes de una ciudad actúan sobre la imaginabilidad, como puede ser el significado social de un lugar, su función política, su historia y su nombre. Para Lynch, cinco elementos conforman la imagen de las urbes: sendas o recorridos, límites, barrios, nodos y referentes o hitos.¹⁰³

A) Las sendas o los recorridos son los conductos, senderos o caminos que el sujeto anda normal, ocasional o potencialmente. Las calles, líneas de tránsito, canales, vías férreas, en resumen, toda espacialidad caminable cabe aquí. Los elementos de las sendas resultan los más preponderantes porque la gente observa la ciudad mientras las recorre. B) Los límites son líneas que el caminante no utiliza. Se encuentran entre dos fases, rupturas de la continuidad y pueden ser naturales, como playas, o artificiales, como un muro. Los bordes, además, pueden fungir como vallas-fronteras que separan una región de otra; o bien, como suturas, líneas en las cuales se unen y relacionan dos regiones. C) Los barrios o distritos componen ciertas

¹⁰³ Kevin Lynch, “La imagen de la ciudad y sus elementos”, en *La imagen de la ciudad* (trad. Enrique Luis Revol). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p. 61.

secciones medianas o amplias del espacio ciudadano bidimensional, en el cual el observador penetra su interior. Los barrios son reconocibles mental y físicamente, como si tuviesen un carácter común que los identifica y destaca desde el centro. Las personas estructuran la ciudad, de acuerdo con Lynch, hasta cierto punto desde su escala, la de su colonia, y no solo depende del individuo sino de toda la urbe, entendida esta como una masa social que traduce, nombra y significa sus espacios. D) Los nodos son puntos estratégicos del espacio donde el observador ingresa. Constituyen focos intensivos desde los que se parte o a los que se llega: puntos de reunión y salida. Ante todo, serían confluencias, sitios de una ruptura en el transporte, un cruce, una convergencia de caminos o, más común, un lugar de concentración humana, como una esquina o plaza popular. Los nodos constituyen el epítome de un barrio, sobre el que irradian su influencia y se erigen de él como símbolos o imaginarios. Así, también se denominan núcleos. Un ejemplo en Juárez sería la colonia Chaveña, que también funge como un barrio, de los más antiguos de la urbe. E) Por último, los referentes o hitos conforman otro tipo de punto de referencia. En este caso, el observador no los habita, sino que los exterioriza. Por lo general, se componen de objetos físicos que se definen con bastante sencillez: un edificio, una estatua, una escultura, incluso una montaña, caracterizados por ser emblemas, fundamentalmente locales. Además, configuran ciertas claves de identidad y apropiación humana. Estos detalles urbanos serán utilizados por quienes manipulan la imagen oficial de la ciudad para elaborar símbolos culturales, como la torre Eiffel. En la historia Ciudad Juárez enumeraría a la Misión de Guadalupe, la Catedral, los parques industriales, comprendiendo sus espacios por la urbe como un todo, el Río Bravo, que en otro tiempo era realmente vasto, y la avenida Juárez como hitos urbanos.

Si bien la imagen de la ciudad, sus estancias imaginarias y sus lugares insignia me parecen importantes para elaborar una cartografía, para reflexionar el fenómeno de la

espacialidad urbana moderna, Michel de Certeau no olvida su componente más importante: el caminante, una de las constantes metodológicas en su monumental *La invención de lo cotidiano* (1980), así como la definición del andar, una práctica del espacio en donde el tránsito niega al lugar. “Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio”.¹⁰⁴ Al andar, somos nadie. No tenemos rostro, no tenemos nombre y nadie salvo el azar puede reconocernos. El recorrido por los espacios se nos presenta anónimo y estos se transforman de coordenadas insignificantes a lugares simbólicos, puesto que nuestros recuerdos los colman.

Para Certeau, la historia comienza desde el suelo a cada paso. Al respecto, escribe que “las motricidades peatonales forman uno de estos ‘sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad’, pero ‘carecen de receptáculo físico’”.¹⁰⁵ Así pues, los pasos no se localizan: espacializan. La huella hace olvidar una manera de ser en el mundo. En estas enunciaciones peatonales, Certeau realiza una analogía del andar con los actos del habla: “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación [...] es a la lengua o a los enunciados realizados”.¹⁰⁶ En ambos hay una triple función enunciativa, un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón. Se trata de una realización espacial del lugar del mismo modo que el habla es una realización sonora de la lengua.

Existe una enunciación peatonal que presenta tres características que distinguen el sistema espacial: lo presente, lo discontinuo y lo fático. El primer caso aparece cuando el caminante actualiza alguna de estas cualidades: son y parecen. Por otro lado, el sistema ejerce una discontinuidad, ya sea “al operar selecciones en los significantes de la ‘lengua’ espacial,

¹⁰⁴ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* (trad. Alejandro Pescador). Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2000, p. 116.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 109-110.

sea al desplazarlas por el uso que hace de ellas”. El andante dedica ciertos lugares a la inercia o al desvanecimiento y, con otros, compone “sesgos espaciales”. Estos pueden ser raros, accidentales o ilegítimos. En el aspecto fático, señala Certeau, la función de términos establecen, mantienen o interrumpen el contacto con el espacio, como sería un saludo, el sonido de un claxon o el choque con otro peatón al andar.¹⁰⁷

En sus retóricas caminantes, Certeau llama la atención en dos postulados sobre sus prácticas espaciales: “1) Se supone que las mismas prácticas del espacio corresponden a manipulaciones sobre los elementos básicos de un orden construido; 2) se supone que son, como los tropos de la retórica, desviaciones relativas a una especie de ‘sentido literal’ definido por el sistema urbanístico”.¹⁰⁸ Existen dos figuras retóricas-literarias fundamentales: la sinécdoque y el asíndeton. La primera es una metáfora que traslada el significado a otro plano. La segunda suprime los nexos sintácticos en una o varias frases. Aplicadas a la retórica del caminante, una sinécdoque dilata cierto elemento espacial para hacerlo representar el papel de algo más (una totalidad) y sustituirla. El asíndeton, por elisión, crea a partir de lo menos, “abre ausencias en el *continuum* espacial, y retiene solo unos trozos escogidos, incluso unas reliquias”.¹⁰⁹ Las figuras retóricas del caminante definen, para el ensayista francés, una simbología del inconsciente y los procedimientos de la subjetividad en el discurso del andar, el cual se relaciona con el sueño. Esto debido al uso de los mismos procesos estilísticos: su desenvolvimiento discursivo (verbalizado, onírico o andado) se organiza a partir de la relación entre el lugar de donde sale (un origen) y el no lugar que produce (una manera de pasar).¹¹⁰

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

Certeau definió como “lugar encantado”, concepto vinculado a la habitabilidad de la memoria misma, a una forma de transformar a la espacialidad: “Lejos de expresar un vacío, describir un defecto, lo crea. Hace lugar al vacío. [...] Lo vuelve habitable”.¹¹¹ En seguida señalará que la memoria “es el antimuseo: no es localizable”. El sitio encantado, también “lugar vivido”, guarda correspondencia con su revisitación a través de la memoria:

Sorprende aquí el hecho de que los lugares vividos son como presencias de ausencias. Lo que se muestra señala lo que ya no está: ‘vea usted, aquí estaba...’, pero eso ya no se ve. Los demostrativos expresan las identidades invisibles de lo visible: es, efectivamente, la definición misma del lugar [...] No hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en ese silencio y que uno puede o no ‘evocar’. Solo se habitan lugares encantados [...] estos espíritus, también rotos, no hablan más de lo que ven: Es un conocimiento que se calla.¹¹²

En otras palabras, un lugar encantado es una espacialidad deshabitada o desaparecida, pero cuya significación metafórica trasciende al mismo sitio: se colma de “espíritus”, memoria. Naturalmente la esencia del fantasma es que, como en el paisaje, exista un individuo que lo observe con temor. A fin de cuentas, lo señala Certeau, todo lugar está encantado por el espectro de los recuerdos del mundo.

Definir la ciudad, sus espacios y edificios, así como sus objetos, nos adentra en una constante transformación. Sus elementos se transfiguran en seres de cemento que nacen y mueren para después descomponerse en un vertedero de basura y olvido donde “coinciden los extremos de la ambición y de la degradación, las oposiciones brutales de razas y estilo, los contrastes entre los edificios de ayer, ya transformados en botes de basura”.¹¹³ La ciudad, sublimizada desde épocas recientes en la siempre referida Nueva York, nunca ha aprendido el arte de envejecer porque conjuga todos sus pasados: “Su presente se inventa, hora tras hora, en

¹¹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹¹² *Ibid.*, p. 121.

¹¹³ *Ibid.*, p. 103.

el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir”.¹¹⁴ El pasado aparece “inconjugable” porque no puede existir al desechar lo hoy adquirido. El porvenir será el enemigo, anuncio de una eminente devastación: “Subir a la cima del *World Trade Center* es separarse del dominio de la ciudad. El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito”.¹¹⁵ El caminante deja de serlo para convertirse en un observador, como indicaba Lynch.

La transformación del *hecho* urbano se traduce luego en el *concepto* de ciudad. Certeau opta por definir este cambio desde el punto de vista utópico y urbanístico que responde a una triple operación: 1) La producción de un espacio propio donde se rechacen contaminaciones físicas, mentales o políticas. 2) La sustitución de las resistencias inasequibles y pertinaces de las tradiciones, con un no tiempo, o sistema sincrónico. 3) La creación de un sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma.¹¹⁶

La ciudad como nombre propio y concepto funciona por medio de una organización funcionalista. Ella, al privilegiar el progreso, “hace olvidar su condición de posibilidad, el espacio mismo, que se vuelve lo impensado de una tecnología científica y política”. En esta ciudad, el lenguaje del poder se urbaniza, “pero la ciudad está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico”.¹¹⁷ La ciudad-concepto se degrada, se desvanece, como si padeciera una enfermedad terminal, como si se deteriorara al mismo tiempo que los procedimientos que las han organizado e inventado.

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

2.3. Narrativas espaciales: metáforas urbanas, espacios míticos y *junkspace*

La ciudad, como ejercicio simbólico y orgánico, como experiencia vital y narrativa, puede leerse. Comprendiendo que la ciudad es una construcción social y política de los imaginarios, requiere de un proceso de segmentación para comprender los elementos ciudadanos y así analizarlos. Indica Silva en su citado ensayo que dichas segmentaciones nos permiten “observar la producción y generación de un sentido de lo urbano”.¹¹⁸ Esta ciudad literaria producida imaginariamente, pero que tiene una inspiración que corresponde a la realidad se estructura en planos más bien unidimensionales y abstractos, en contraste con las urbes que nos contienen, tridimensionales, transitables y geométricas. La ciudad debe distinguirse de otros componentes espaciales de la urbanización que juntos la construyen y representan: el casco físico (una estructura visible, táctil) y el sentido urbano (ejercida por la vida de los individuos que habitan las ciudades).

Afirmar la existencia de una lectura de la ciudad sobremoderna conlleva a un estudio de sus posibilidades simbólico-poéticas. Una ciudad invoca ciertas “isotopías”, es decir, metáforas constantes que comprenden estas posibilidades de significados narrativos y legibles. No solo existen elementos urbanos que pueden metaforizarse, sino que la misma experiencia ciudadana y la construcción espacial están hechas de historias y memoria. Las calles y los lugares tienen nombres. Cada individuo es capaz de generar significados diversos a ciertos espacios particulares. Los mismos al final terminan por asumir la memoria colectiva de la ciudad. Ella termina contagiando a las narrativas urbanas y el archivo: la historia, el periodismo y la literatura.

Dentro de estas isotopías, Silva rescata siete metáforas urbanas que no solo significan la ciudad: la ritualizan y de ahí la resignifican. Todas atienden a procedimientos retóricos que

¹¹⁸ Armando Silva, “Ciudad imaginaria...”, *op. cit.*, p. 129.

culminan en la representación imaginaria de la urbe. Para el interés de esta investigación, he decidido tomar cinco de estas metáforas que atañen a las espacialidades: 1) Adentro y afuera como espacio posmoderno; 2) Delante y atrás, espacio prospectivo; 3) Antes y después, un orden visual-narrativo; 4) Ver y ser visto; 5) Rizomas urbanos. Ante esta propuesta de Silva, yo añadiría otras dos maneras de leer a las urbes: desde una perspectiva mítica (que se complementa con su idea de ritual), estudiada por el geógrafo chino-estadounidense Yi-Fu Tuan; y desde el *junkspace*, un punto de vista arquitectónico, que critica la composición de las metrópolis sobremodernas.

El espacio urbano se compone desde una perspectiva dual: aquello que se ubica dentro y lo que se encuentra fuera de este plano interior. Los habitantes siempre están contenidos en un espacio. Siempre habitamos adentro de algo. El cuerpo mismo se convierte en un contenedor de nuestros órganos. Sin embargo, hay algo que se contempla fuera de este plano: una composición visual, una esfera absoluta. Lo que se encuentra afuera será lo otro, lo inaccesible incluso, pero paradójicamente este exterior se interioriza cuando se halla al alcance del observador. De acuerdo con Silva, respondiendo a la problemática del “¿dónde estamos, ¿adentro o afuera?”, “las nuevas formas del espacio posmoderno introducen deliberadamente estas nuevas lógicas”.¹¹⁹ El teórico utiliza la imagen de un ascensor con una pared hecha de vidrios en donde se observa un paisaje, creando así una sensación de vivirlo, de estar fuera del edificio, como si contuviese al observador, al ascensor y al edificio. Estas paradojas responden a una cartografía imaginaria en la cual lo que permanece afuera sería, en su sentido absoluto, la ciudad, sus calles y avenidas, y las formas de su espacialidad existirían contenidas en lo de adentro, en la habitabilidad de estos lugares.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

Así como los habitantes aparecen siempre, valga la redundancia, habitando algo, también se encuentran realizando recorridos de forma constante. En ellos hay algo que existe adelante y detrás. De esta forma se compone tanto la perspectiva del espacio en un sentido individual, como la misma disposición urbana: los edificios, las casas, etcétera, se ubican en determinado sitio, detrás o adelante de algo. Para Armando Silva, este eje tiene su mejor expresión en el paisaje urbano: “Se está detrás de la catedral, delante de un restaurante y así mismo delante de una cuadra”.¹²⁰ En un plano imaginario de perspectivas humanas, el habitante de la ciudad siempre contempla algo delante de sí. También se encuentra dándole la espalda a algo: cosas que mira y otras que ignora o desconoce.

Continuando con estas metáforas duales, el antes-después se encuentra dentro de un eje más bien temporal. Aquí las referencias narrativas se demuestran directamente con hechos traumáticos que atañen a determinados periodos temporales. Estos terminan por definir la identidad histórica de una ciudad y de sus habitantes que la significan por medio de la memoria colectiva. En los hitos históricos, legendarios e incluso míticos, se narra una temporalidad que comprende su antes y su después. La ciudad, de esta manera, cambia, se transforma y se detiene o progresa: la llegada de la industria maquiladora en 1965 a Ciudad Juárez comprende un quiebre de carácter temporal, dentro del imaginario de sus habitantes y de la geografía de la urbe. Además, esta metáfora responde a una cuestión topológica para indicar ubicaciones o coordenadas cartografiables: antes de llegar al centro histórico, después de tal avenida. Silva recupera un concepto desde la arquitectura que advierte la dualidad de la mencionada isotopía. La trama de la ciudad es el tejido urbano, la base de su morfología que se expresa “en la relación entre el ‘vacío’ urbano (secuencia de espacios públicos y vacíos

¹²⁰ *Ibid.*, p. 132.

ocasionales) con lo ‘ocupado’ (la textura y las formas producidas por la construcción)”.¹²¹ La trama advierte la estructura material de la que se construye una ciudad y la forma en que se cuenta. Evoca, por último, el momento en el que el tiempo (lo narrado) se vuelve espacio (lo entramado).

Si un sentido predomina en nuestra manera de representar los espacios urbanos, es la vista. La ciudad se observa. Silva juega con esta dialéctica entre lo que se ve y lo invisible: “Ver o ser visto significa la eventual captura del ojo humano para ser convertido en experiencia visual y por tanto ser representado en imagen”.¹²² Aquello que no puede verse, que escapa a la mirada humana, es precisamente la capacidad urbana de convertirse en imaginario, en símbolo o mito. La ciudad invisible comprenderá una ciudad ficcional, narrable, representable: una posibilidad.

Vinculando el aspecto de lo posible con las narrativas espaciales, Silva recuerda la metáfora del rizoma, que sugiere el infinito de las ciudades. De acuerdo con el espacio rizomático, todas las ciudades estarían conectadas entre sí, desde sus realidades hasta sus imaginarios, creando en su lugar una sola gran ciudad infinita. Para Silva, el rizoma se torna un espacio clásico a pesar de sus ambiciones. Nuevamente expongo una dualidad: centro y periferia, hasta su distribución rizomática, eterna, interconectada con otras narrativas. Se observa una dialéctica por la lucha del espacio en la ciudad, por definirlos bajo los principios de la experiencia urbana y de la escritura y la literatura.¹²³

En su obra *Space and Place. The Perspective of Experience* (1977), Yi-Fu Tuan dedica un capítulo al estudio del mito y su relación con la geografía. El mito, para él, se define y estudia como relato. Tiene su propia narrativa y su propia realidad, la cual contrasta con la

¹²¹ *Ibid.*, p. 134.

¹²² *Id.*

¹²³ *Ibid.*, p. 138.

nuestra. Le corresponden una serie de creencias y conocimientos. No creemos en mitos pasados, mas seguimos recordándolos aunque no pueda comprobarse su existencia. Esto se lleva a cabo, sobre todo, por medio del renombramiento y la comparación. Sin embargo, para Tuan los “mitos geográficos” sí son reales y evidentes.

El geógrafo chino-estadounidense describe dos posibilidades del “espacio mítico”. Por un lado, como un área borrosa de un defectuoso conocimiento rodeada de saber empírico que también contiene significados simbólicos. Por otro, significa el componente espacial de una cosmovisión, una concepción de valores localizables en donde las personas realizan sus actividades cotidianas.¹²⁴ Una de las características de estas geografías míticas será que se construyen por medio de la imaginación y quizá puedan o no tener relación con la realidad verificable. Ciertamente, existen espacios del imaginario mítico que se transforman, como describía David Byrne en las primeras páginas de este capítulo, en escenarios extraordinarios y sobrenaturales. Por ejemplo, los Ourea, que en la mitología griega eran demonios que se convirtieron luego en montañas, aún pueden localizarse, como el Monte Olimpo, la montaña más alta de Grecia, o el volcán Etna, en la costa de Sicilia.

Otra función del espacio mítico busca ordenar una visión del mundo o cosmología. Esta característica organiza la espacialidad, no en un sentido narrativo como se creería, sino para ganar una sensación de seguridad en el universo. Según Tuan, logramos comprender el mundo al compararlo con nuestro cuerpo. Remitiendo a una creencia popular china en la que la tierra representa a un ser cósmico, él describe: “Mountains are its body, rocks its bones, water the blood that runs through its veins, trees and grass its hair, clouds and mists the vapors of its

¹²⁴ Yi-Fu Tuan, “Mythical space and place”, en *Space and Place. The Perspective of Experience*. Universidad de Minesota, Estados Unidos, 1977, p. 85.

breath”.¹²⁵ Por medio de ello, comprender a la tierra se vuelve un ejercicio sencillo para el pensamiento tradicional ya que se relaciona con la espacialidad mítica no solo desde la experiencia sino desde el cuerpo y la imaginación.

El panorama expuesto por Rem Koolhaas en su ensayo “*Junkspace*” (2002) ofrece, en cambio, una perspectiva pesimista del asunto espacial sobremoderno. Encuentro en este concepto no una herramienta para el análisis sino una reflexión, desde la arquitectura y la filosofía, sobre el concepto de espacio en tiempos más recientes. El “espacio basura” se define como el residuo que la humanidad deja sobre el planeta y, además, el producto “construido” de la (sobre) modernización, en lugar de la arquitectura tradicional. Será, de hecho, lo que quedará después de que lo moderno haya seguido su curso. La idea del desecho traspasa la noción de arquitectura para configurarse como otra forma, en cierto sentido paradójica, de percibir lo espacial. Desde el planteamiento inicial de Koolhaas se percibe una decadencia (*fallout*), un derretimiento (*meltdown*), y una apoteosis. El *junkspace* semeja una aberración, pero significa, ante todo, esencia. Koolhaas señala la continuidad como la cualidad más importante del espacio basura.¹²⁶ Bajo esta perspectiva, el *junkspace* es *el espacio*, con sus características expuestas anteriormente, y atañe a todas las nociones y sensaciones para percibir y leer una ciudad.

Rem Koolhaas critica después la noción clásica de concebir el espacio, tanto en la arquitectura como en la narrativa, al indicar que al contemplar y construirlo, solo atendemos al contenedor: “As if space itself is invisible, all theory of production of space is based on an obsessive preoccupation with its opposite: substance and objects, i.e., architecture”.¹²⁷ Para el teórico, esta nueva forma debe ser concebida como un garabato (*empire of blur*, algo que está

¹²⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁶ Rem Koolhaas, “*Junkspace*”. *October* 100 (primavera 2002), p. 175.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 176.

enmarañado), o sea, una confusión en donde la geometría fusiona lo elevado y lo corriente, lo público y lo privado, lo derecho y lo sinuoso: todo aquello que está permanentemente inconexo (*permanently disjointed*). Así pues, la decadencia, el derretimiento y la apoteosis solo terminan conformando, según Koolhaas, una sensación de “vacuidad terminal” (*terminal hallowness*), donde recae su riqueza semántica y espacial.

En contraste con lo real, el *junkspace* aparenta una simulación. Finge un orden, un progreso y, por ello, no puede recordarse puesto que no está del todo definido. Sus dimensiones son inimaginables, pero realizables. Se caracteriza por una “geografía del desastre” y está relacionado con lo imposible y el futuro en donde incluso el mismo espacio basura se recupera de los habitantes como ellos se recuperan de él. Otra población distinta, indica, surge de la madrugada para barrer, limpiar y, en fin, sanar y reponer el orden de este caos geográfico: “As you recover from Junkspace, Junkspace recovers from you: between 2 and 5 A.M., yet another population, this one heartlessly casual and appreciably darker, is mopping, hovering, sweeping, toweling, resupplying...”.¹²⁸

Debido a esta intervención de limpieza y recuperación, el envejecimiento de un espacio basura no existe o conlleva a una catástrofe: “Sometimes an entire Junkspace —a department store, a nightclub, a bachelor pad— turns into a slum without warning”. A esto él le llama “la tiranía del olvido”,¹²⁹ ya que estos espacios pueden desaparecer o transformarse y cambiar no solo de significado, sino de ubicación geográfica o aun terminar borrados para siempre. Lo novedoso, lo inaugurado, en la concepción de las ciudades sobremodernas, termina convirtiéndose, lentamente, en desechos urbanos, escenarios casi inhabitables u olvido. Se pudren y ya no son viables, aunque permanecen conectados a la ciudad en cierta forma.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 177-179.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 180.

Debido a esto último, Koolhas escribe que el *junkspace* es post-existencial: “It makes you uncertain where you are, obscures where you go, undoes where you were”.¹³⁰ El espacio, entonces, no se encuentra definido, sino que está deshecho y resulta incierto saber lo que se habita. El territorio, como tal, ha desaparecido y ha sobrepasado a sus habitantes, o más bien, se parece bastante a ellos. Esto último, reforzado con las ideas de la muerte de Dios y la “desaparición” del autor, características de la sobremodernidad, ha dado como resultado en las ciudades, según Koolhas, un espacio huérfano: “Inevitably, the death of God (and the autor) has spawned orphaned space”. El *junkspace* no tiene autor, pero resulta autoritario (la humanidad está sometida a habitarlos) debido a que adquiere cualidades propiamente humanas: “We have made them (too) human”.¹³¹

Al tratarse de una forma nueva de explorar la espacialidad en la época sobremoderna, Koolhas señala que es necesaria también una manera novedosa para utilizar el lenguaje que nombra a estos espacios complejos. El usual ya no se usa para explorar, definir, expresar o confrontar sino para dar rodeos, confundir y ofuscar. El *junkspace* no se utiliza para analizar desde el lenguaje debido a que será, de acuerdo con la visión de Koolhas, más complejo describir y habitar las ciudades en las que nos vemos reflejados y sobrepasados nosotros mismos.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 182.

¹³¹ *Ibid.*, p. 185.

CAPÍTULO III. ESPACIALIDAD NARRATIVA EN EL CUENTO JUARENSE CONTEMPORÁNEO

Agua —pero no sola— sino acompañada de truenos y de rayos
que iluminan las montañas y los techos de las casas
y los cables eléctricos
y los de los teléfonos
por donde seguramente irán en este preciso instante muchas conversaciones
hablando del agua que ahora llueve de esta manera
en mi desierto —que también es tuyo—.

Ricardo Morales, “Como soy un hombre del desierto”.¹³²

3.1. Notas teóricas en torno al cuentario: elementos para el análisis narratológico

La problemática de la denominación del cuentario no parece tomar relevancia sino hasta finales del siglo XX y solo en la crítica norteamericana. Resulta difícil encontrar reflexiones acerca de los valores particulares del concepto. Por lo general, suele tomarse a la ligera. Se trata de una palabra, en apariencia, fácil de definir, común en el discurso institucional y mercadotécnico de la literatura, utilizada en premios, becas y concursos, así como en reseñas de revistas y contraportadas. Un prejuicio teórico, a fin de cuentas. No busco realizar un ejercicio extenso sobre las denominaciones y características del cuentario. Sí pretendo estudiar sus elementos más útiles para el análisis narratológico que propongo.

El cuento tiene valor como obra autónoma, comprensible en su unidad; sin embargo, debe considerarse el fenómeno de la dependencia o independencia de los relatos incluidos en un libro y, por lo tanto, el fenómeno de su lectura. Cuentario se ha definido por la crítica norteamericana como “compuesto de cuentos”, “cuentos integrados”, “colección secuencia”, “serie de cuentos” y “ciclo cuentístico”. En el caso de la “serie integrada”, Gabriela Mora propone los siguientes subtipos: “ciclo cuentístico”, “colección secuencial” y “colección

¹³² Ricardo Morales, “Como soy un hombre del desierto”, en *Pez al cielo*. Puentelibre, Ciudad Juárez, 1995, pp. 18-19.

parcialmente integrada”.¹³³ Insisto en utilizar, frente a las vastas posibilidades, la palabra cuentario, ya que abarca también al fenómeno editorial y otras razones extraliterarias.

Mora da el nombre de serie integrada “a cualquier colección de cuentos interrelacionados”.¹³⁴ La conexión interna de las obras contrasta con otras de carácter “misceláneo”, mínima cualidad para conformar la unidad y estructura. Un libro integrado presenta paradigmas de relación (textuales y no) entre los diversos relatos: características espaciales, personajes o narradores recurrentes, temporalidades paralelas, historias cruzadas. Lo misceláneo no ofrece, en apariencia, dicha relación, sino la independencia de cada relato. Al estar reunidos, no obstante, estos textos siguen contenidos en una propuesta estética e incluso guardan relaciones complejas: isotopías, elementos simbólicos y metafóricos, líneas temáticas y puntos de vista. Mora señala que “es frecuente que la visión del mundo que presentan los CC [ciclos cuentísticos] se encapsule metafóricamente en el título”.¹³⁵ Claro, éste encierra también una propuesta estética, el tema principal o una espacialidad común. En el lector recae la tarea hermenéutica de encontrar la unidad y coherencia estructural del conjunto,¹³⁶ que puede transformarse en un elemento más del *shock* estético-placentero porque conforma un juego intelectual desde el ejercicio de lectura.

Nombro una problemática más: la aparente codependencia de los relatos —ya que se complementan tanto narrativa como simbólicamente entre ellos— y la posibilidad de tener un solo protagonista-narrador o varios en la reunión de cuentos, que ha derivado en una lectura errónea al confundir cuentario con novela. A propósito, cada relato se distingue por ser unidad

¹³³ Gabriela Mora, “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados”, en *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Danilo Alberto Vergara, Buenos Aires, 1993, pp. 113-114.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹³⁶ Mora apunta además la complejidad que existe entre “unidad” y “coherencia” para la teoría literaria, debido al predominio de lo fragmentado, mínimo y discontinuo en literaturas recientes. Prefiero no distinguir estos conceptos y retomarlos, en su divergencia, como elementos esenciales en la conformación del cuentario integrado.

separada, completa en cuanto a acción y conflicto, pero conectada con el resto del libro. Mientras tanto, una novela presenta acciones múltiples o continuas, aunque las mismas obras cuestionan los regímenes decimonónicos de las definiciones. No pretendo entrar en este debate, prescindible para mi investigación.¹³⁷

Ofrezco aquí una definición operativa, aplicable a los poemarios. Entiendo por cuentario integrado a la reunión de relatos interconectados entre sí en un libro. En dicho conjunto se distingue una estructura tanto temática como formal, inquietudes metafóricas y paradigmas recurrentes, una o distintas voces narrativas y cierta unidad temporal y espacial que ofrecen lecturas interpretativas, desde el título, del todo y sus partes. La portada, la disposición textual e incluso lo que se lee en la contratapa también aportan al significado de la obra.

Mi análisis en estos dos próximos capítulos parte desde la búsqueda de aquellas obras cuentísticas donde la experiencia urbana en la representación de una espacialidad de Ciudad Juárez protagonice y sea un eje para la interpretación en relación con sus referencias sociales y políticas. Busco la interconexión espacial instalada, directa o indirectamente, en la geografía de la nombrada localidad. En esta primera parte analizo dos pilares del cuento juarensesobremoderno: *Aurelia* (1990) de Ricardo Aguilar Melantzón y *Callejón Sucre y otros relatos* (1994) de Rosario Sanmiguel. Para la segunda, me detengo en temas esenciales que aparecen en otros cuentarios: delincuencia, maquiladora, *queer* y violencia.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 121. Debo mencionar que dos de los cuentarios que estudiaré, a saber, *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes y *A vuelta de rueda tras la muerte* (2014) de Ricardo Vigueras han sido leídos por la crítica como novelas. Incluso Fuentes juega con esta idea en el subtítulo: “*una novela en nueve cuentos*”. Me acerco a estas piezas como propuestas complejas de cuentarios integrados debido a recurrencias espaciales y de personajes, independencia de los conflictos y el tema de la ciudad y la frontera como ejes narrativos.

3.2. Desmadrópolis: lugares y no lugares en *Aurelia* de Ricardo Aguilar Melantzón

De todos los cuentarios por analizar, el primero en publicarse fue *Aurelia* (1990)¹³⁸ de Ricardo Aguilar Melantzón (1947-2004). Compuesto por siete relatos, el narrador explora diferentes puntos de vista para retratar fronteras (físicas y sociales). En específico la que corresponde a Ciudad Juárez. Observo en este autor una exploración identitaria y urbana donde el propio escritor termina por descubrirse. Destacan en los cuentos los siguientes temas: el cruce legal e ilegal a los Estados Unidos, la descripción de una ciudad que se transforma y renombra que empero no cambia, una perspectiva anclada hacia los recuerdos y la familia, y representaciones espaciales concretas y reales (una realidad literaria, recuérdese el capítulo anterior). De estos textos me interesan dos: “Puente negro” y “Norte”. Como en muchos casos a lo largo de esta investigación, sobre la literatura de Aguilar Melantzón se han escrito pocos trabajos críticos. Gran parte de esa bibliografía son panoramas descriptivos sobre su trabajo académico y aspectos muy generales de su narrativa. Tienden a una evidente visión personal entre los críticos, señalando su amistad con el escritor.

Quizá sea prudente iniciar con la presentación-noticia que redacta Juan Holguín Rodríguez para *Aurelia*, incluido en la colección del Premio Fuentes Mares. En pocas palabras, el también narrador señala rasgos que otros críticos subrayan no solo de este cuentario sino de la narrativa de Aguilar Melantzón. Para Holguín, la solemnidad académica se vuelve “añicos” para así “rastrear la tipología citadina de estos nuestros seres que

¹³⁸ Menciona Ysla Campbell en *Iba a decir que oscurece: diez años del premio José Fuentes Mares* que “en la modalidad en letras chicanas ha sido otorgado a Ricardo Aguilar por su libro *Aurelia*, en 1988” (p. 7). Existe, no obstante, una curiosa confusión en cuanto a la mencionada distinción, puesto que Axel Ramírez señala en “Ricardo Aguilar Melantzón: escritor y activista chicano” que “con *Madreselvas en flor* Ricardo obtuvo el Premio Fuentes Mares en Letras Chicanas en 1988” (p. 71). Esta última afirmación también la sostiene José Manuel García-García y la *Enciclopedia de la literatura en México*. Cabe destacar, por último, que de todos los escritores seleccionados para esta tesis, Aguilar Melantzón ha sido el único en recibir dicho galardón que solo se ha entregado localmente en dos ocasiones más: en 1985 a Jesús Gardea, quien lo rechazó; al dramaturgo Antonio Zúñiga en 2016.

deambulan en un mundo debatido entre dos culturas”.¹³⁹ Dejando de lado la apropiación algo arriesgada en ese “nuestros”, resulta importante centrarse en la “tipología citadina”, ya sea para relacionarla con la necesidad de *Aurelia* por describir espacialidades urbanas y la manera en que los personajes describen, imaginan y recuerdan zonas determinadas de Juárez, particularmente “Puente negro”. A Holguín le parece reduccionista el concepto de “chicano”, cosa que otros comentaristas de Melantzón suelen estudiar. En mi opinión, no parece tan clara una identificación total en *Aurelia* por lo chicano, pero sí existen algunas características: rasgos lingüísticos, crítica social y cruces migratorios.

Trece años después de la publicación, Aguilar Melantzón reúne su narrativa (dos cuentarios y una novela, *A Barlovento*) en *Que es un soplo la vida: trilogía de la frontera* (2003), donde se encuentra un nuevo análisis, “Las hordas del Gran Kahn”, de Jesús J. Barquet, quien amplía las dinámicas de estudio y, desde el principio, rescata una “amplia experiencia personal a uno y otro lado de la frontera”. Cabe mencionar que esta es una vivencia urbana reflejada en su escritura. Para Barquet, este rasgo dificulta la tarea de ubicar su obra “de forma exclusiva en uno u otro lado de la frontera, en una u otra tradición literaria”.¹⁴⁰ No me parece complejo instalar dicha producción en una tradición de escritores juarenses que buscaban reflexionar respecto a una identidad fronteriza, una forma de narrar dichas identidades enfatizando en el lenguaje (aquí sería el *espanglish*) y criticando el papel de las autoridades de ambos países respecto a las injusticias hacia los habitantes de la *border*.

Siguiendo la noción de una experiencia personal, Barquet subraya que en este mundo narrativo predomina una espacialidad dual y dinámica donde los personajes “se mueven de

¹³⁹ Juan Holguín Rodríguez, “Presentación”, en Ricardo Aguilar Melantzón, *Aurelia*. UACJ, Ciudad Juárez, 1990, p. 1.

¹⁴⁰ Jesús J. Barquet, “Las hordas del Gran Kahn”, en Ricardo Aguilar Melantzón, *Que es un soplo la vida: trilogía de la frontera*. Eón, Ciudad de México, 2003, p. 9.

manera incesante en ambas direcciones entre México y los Estados Unidos”.¹⁴¹ La cuestión de movimiento y su representación geográfica reflejada en los puntos cardinales resulta evidente en la estructura de *A Barlovento*: cuatro capítulos para cada punto. El sentido de la orientación y el tránsito por la urbe serán temas principales de “Puente negro”. Para Barquet, la idea del desplazamiento incesante perfila una identidad “novísima” que yo vincularía a lo chicano: “Es ese sentido el que no logra fijarse dentro de una u otra identidad excluyente, y mucho menos conformarse con ninguna, pues se reconoce y representa como entidad trashumante, nueva, en constante tensión y cuestionamiento de su entorno y de sí misma”.¹⁴² En mi opinión, esta tensión desemboca en dos formas de espacialidad: una *fisionada*, siguiendo a Heriberto Yépez, y una mítica-simbólica, que deriva en el mito de Aztlán.

Para Yépez, la *border* se define por medio del choque de sus contradicciones y diferencias. Se transforma en espacio *fisionado*.¹⁴³ La discrepancia es notable. En lo híbrido no se percibe la violencia del intercambio que existe en las ciudades ni en el discurso de sus habitantes. Con respecto a la forma mítica-simbólica del espacio, Alejandro Lugo recuerda que la identidad asumida por el chicano cuestiona y se encuentra más allá del espacio que lo contiene: “Aztlán includes and is beyond geography: ‘We are Aztlán’”.¹⁴⁴ Los límites geográficos se desbordan. Esta disputa interna, este choque de culturas, desemboca en una forma del lenguaje narrativo: un caló juarense. Tampoco es un misterio el interés de Aguilar Melantzón por plasmar, tanto en *Aurelia* como en su *Glosario del caló de Ciudad Juárez* (1989), una jerga local. Baste para ello un ejemplo de “Puente negro”:

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ Heriberto Yépez, “Adiós, *happy hybrid*: variaciones hacia una definición estética de la frontera (más allá del mítico personaje mixto)”, en *Made in Tijuana*. Instituto de Baja California, Baja California, México, 2005, p. 13.

¹⁴⁴ Alejandro Lugo, “The Invention of Borderlands Geography. What Do Aztlán and Tenochtitlán Have to Do With Ciudad Juárez/Paso del Norte?”, en *Fragmented Lives. Assembled Parts. Culture, Capitalism, and Conquest at the U.S.-Mexico Border*. UTEP, Austin, 2008, p. 32.

Una noche iban cruzando unos muchachos, la novia prendida de la mano de su cholo, vieron un espacio y se dejaron ir corriendo, espavoridos, se pasaron hasta la raya amarilla del centro, en eso una rutera, venía bien tronadote el chofer, se los llevó de corbata, pero gacho, nomás se oyó el chingadazo y los alaridos, corrimos a madres [...]. El rutero se peló, *of course*.¹⁴⁵

Literatura juarense: Ricardo Aguilar de José Manuel García se compone de una serie de comentarios críticos y apuntes biográficos sobre el escritor, que resume y comenta cada uno de sus libros e inclusiones en antologías. Se trata de un documento único pues apunta aspectos de textos menos conocidos y difíciles de consultar. Al final el trabajo deriva en una colección de frases más bien informativas que profundizan poco en el análisis literario.

Las constantes de García no difieren mucho de las señaladas por Barquet: una experiencia de escritura inclinada hacia la autobiografía, la recuperación de la historia de su familia, la vida fronteriza y la denuncia de las injusticias contra los hispanos en Estados Unidos. Resumiendo, el crítico indica que la literatura de Aguilar Melantzón “procura un realismo fincado en la nostalgia [...] que insiste comparar el ahora (agobiante) con el ayer (idealizado)”.¹⁴⁶ Me interesa la nostalgia vinculándola no completamente con el tiempo sino con el espacio. Lo nostálgico se observa en la representación de determinados lugares de Ciudad Juárez, esencialmente los barrios y calles donde, siguiendo estas anotaciones biográficas, el escritor se encuentra consigo mismo y su historia familiar.

La experiencia urbana (esencialmente personal) permite al escritor de *Aurelia* realizar una representación de la frontera y una perspectiva crítica-social sobre los procesos migratorios. Me gustaría, para contextualizar, profundizar en este tema para comprender el

¹⁴⁵ Ricardo Aguilar Melantzón, “Puente negro”, en *Aurelia*, ed. cit., p. 54. Las cursivas son mías.

¹⁴⁶ José Manuel García-García, *Literatura juarense: Ricardo Aguilar*. Nuevo México, Colección literaria Chihuahuense, 2015, p. 5. De acuerdo con la noticia bibliográfica, el estudioso se basó en dos trabajos anteriores: “18 fragmentos a la memoria de Ricardo Aguilar Melantzón” y *El libro de Placeres y nostalgias: Jesús Gardea, Ricardo Aguilar y Enrique Cortazar*.

discurso crítico-narrativo de nuestro autor. La migración ha atraído a varias plumas mexicanas de divergentes calibres. El conflicto principal parece común, como ejemplifica Juan Rulfo en “Paso del Norte”: “—Me voy lejos, padre; por eso vengo a darle aviso. —¿Y pa’ ónde vas, si se puede saber? —Me voy pal Norte”. Existe, desde el principio, un deseo por marcharse al otro lado. La razón, obtener sustento: “—¿Y qué diablos vas a hacer en el Norte? —Pos a ganar dinero”.¹⁴⁷ Quedan establecidas la idealización del viaje, sus causas y también la propia narrativa de una dinámica que ha perdurado: el migrante mexicano que abandona a su familia y emprende un trayecto —mítico, podría señalar— hacia el septentrión.

Jorge Durand en *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos* (2016) apunta que el fenómeno entre ambos países a lo largo del tiempo varía de intensidades y formas, pero siempre ha respondido a dos circunstancias irremediables: oferta y demanda de mano de obra.¹⁴⁸ Ambos países comparten una codependencia significativa, expuesta de manera inversa: un país rico en capital, mas pobre en mano de obra; y en el otro, lo contrario. Las causas del éxodo han sido diversas; sin embargo, responden a la situación socio-histórica que México ha experimentado: pobreza y violencia rural, desigualdad regional, deterioro de los quehaceres agropecuarios, delincuencia, desempleo, crisis económica, narcotráfico e impunidad.¹⁴⁹ Dichos eventos describen la escasez persistente de recursos en los sectores populares o “marginados” socialmente, vulnerables a ciertos tipos de violencia: el viaje se vuelve una necesidad. En mi opinión, se introducen en una tradición centenaria donde se afirma la idea de la emigración como una forma de escapar de esta vulnerabilidad social.

¹⁴⁷ Juan Rulfo, “Paso del Norte”, en *Toda la obra* (ed. Claude Fell). Archivos, Madrid, 1997, p. 120.

¹⁴⁸ Jorge Durand, “Patrones y procesos migratorios entre México-Estados Unidos”, en *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*. El Colegio de México, Ciudad de México, 2016, p. 13.

¹⁴⁹ *Id.*

El proceso migratorio comprende tres dimensiones esenciales: social, temporal y espacial. Se le llama social porque abarca más allá de la experiencia individual y “se explica por un conjunto de factores económicos y políticos con repercusión en múltiples áreas de la sociedad”.¹⁵⁰ La migración se transmite vía “historias”. Adquiere así su propia narrativa. Siempre hay un sujeto que regresa de Estados Unidos y describe su éxito. El trayecto se compone de fases significativamente narrativas: la partida, donde se destacan motivos; el tránsito, en el cual se analizan las características del flujo; el arribo, donde se observan las dinámicas de integración, choque cultural y adaptación; y finalmente, el retorno y la reintegración al lugar de origen. Las fases se establecen, por último, en dimensiones espaciales, ya que implican cambios de residencia y adscripción laboral. El viaje se realiza en una espacialidad geográfica concreta y precisa, y se localiza en un contexto geopolítico internacional.¹⁵¹ Por definición, existe una dimensión temporal “porque se desarrolla en un discurrir histórico y en un proceso evolutivo”.¹⁵² La migración ocurre en un momento que contesta a las circunstancias de su presente y pasado inmediato. No era lo mismo viajar en los años 50 que después del 9/11, cuando las medidas migratorias se volvieron más severas.

Según estas dinámicas, existen dos maneras de “transgredir” la frontera: legal o ilegalmente. Ambas serán formas de fisionarse con otra cultura, de transitar una geografía en un tiempo determinado y de comprender la vivencia urbana. Todo esto, como he apuntado, concluye en una narrativa de la migración. Los dos cuentos de *Aurelia* que analizaré están separados por este margen “criminal”: “Puente negro”,¹⁵³ el cual se desarrolla durante la línea

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 17.

¹⁵³ En *Que es un soplo la vida. Trilogía de la frontera*, el cuento se titula simplemente “El puente”, perdiendo así lo preciso de su ubicación.

para cruzar de forma legal a los Estados Unidos, y “Norte”, donde un grupo de indocumentados muere tras cruzar el Bravo.

“Puente negro” es, desde mi punto de vista, el eje central de *Aurelia*, así como su propuesta narrativa más compleja: conjuga, con éxito, la idea del tránsito urbano, las espacialidades evocadas en un sentido introspectivo y el calor juarense. A manera de monólogo interior, el narrador, sin ser nombrado, se cuenta a sí mismo, durante la espera migratoria en el puente de la avenida Juárez, un recorrido por las calles de la ciudad. Quizá busca la distracción, escapar del tedio, pero encuentra al final sus recuerdos: un reencuentro consigo. El personaje interioriza tanto su urbe que se transforma en su propio guía turístico. El mapa de la ciudad termina simbolizando su árbol genealógico, cuyas raíces se ocultan bajo la banqueta de su antiguo barrio. El narratorio coincide con el lector, quien conocerá, identificará y, tal vez, ubicará determinados espacios nombrados por la memoria del protagonista. La historia familiar se confunde con la de algunas espacialidades de Ciudad Juárez: dónde vivieron, qué casas construyeron, qué sucedía en esos lugares.

El viaje por la urbe, real e introspectivo, un trayecto imaginario, evocativo, íntimo, también informativo, empieza desde la conclusión, donde él se encuentra formado en la línea (una espacialidad que se desintegra para dar paso a otros lugares por andar desde la memoria del personaje). Percibo aquí un recorrido cíclico y por ello metafórico. La descripción que aventura el narrador se efectúa con demasiada frecuencia: una costumbre que se cumple, un camino que se anda todos los días. Me parece inequívoca la inquietud por ubicarse en un lugar preciso, ya que desde el título hay una certeza espacial real y localizable en el paisaje urbano representado.

Las sendas y recorridos descritos por el narrador son cartografiables y ayudan a representar una imagen precisa de esta evocación de Ciudad Juárez. Enumero las siete paradas

y destaco los nombres de las calles: 1) “Nos aventamos por la *Justo Sierra* hasta llegar a la *Insurgentes* que queda más o menos en el centro” (53);¹⁵⁴ 2) “Seguimos derecho la *Insurgentes* al oeste dos cuabras hasta el semáforo de la *Constitución*” (54); 3) “En la *Constitución* damos vuelta a la derecha, pasamos frente al cine Coliseo y la gasolinera del Candidato” (60); 4) “Le seguimos derecho y a la izquierda en la *Vicente Guerrero*, simón, el Monumento a Juárez” (61); 5) “Sigo al norte por la *Ramón Corona*, paso por El Fronterizo, esquina con *Galeana*” (68); 6) “La 16 era de dos carriles...” (69); 7) “En la esquina sureste de la *Avenida Juárez*” (70). La aventura geográfica, que inicia en el barrio Hipódromo y culmina en la mítica avenida principal, que se une con el puente, estructura significativamente al cuento y se apoya en la espacialidad de la metrópolis imaginada. Se convierte así en una experiencia urbana, una forma de leer los lugares ciudadanos y la historia personal del protagonista. De esta forma, el narrador conduce al lector por cada uno de los elementos del paisaje juarense a la manera de un teatro urbano donde serán escenificadas diversas anécdotas. Resulta curioso que desde la quinta parada el relato pierde su pluralidad. Mientras más íntimo se convierte el protagonista, más abandona descripciones turísticas para adentrarse en sí mismo cual lo hace con Juárez. En las últimas dos, el narrador desaparece. Extrañamente en los sitios más reconocidos y transitados. Dicha estructura narrativa facilita el análisis porque en cada parada del viaje el personaje reconstruye lugares y espacios que abarcan a las mismas. Sobresalen tres aspectos de la geografía juarense en “Puente negro”: referencias generales, clima e hitos.

“Puente negro” representa desde diversos métodos algunos aspectos generales del paisaje urbano juarense: barrios, casas abandonadas, pintas, nombres de calles y avenidas. Al

¹⁵⁴ Ricardo Aguilar Melantzón, “Puente negro”, en *Aurelia*, ed. cit., pp. 51-73. A partir de aquí, para no abusar de las notas a pie, citaré solamente esta edición a renglón seguido y con el número de página entre paréntesis.

tratarse de un recorrido, un tránsito y también una exploración (del personaje y de su ciudad), el narrador aventura dos definiciones de Juárez. La primera critica la desaparición de espacios públicos, asimismo íntimos, como parques y “sitios dónde desfogar las energías” (55). A la dinámica autodestructiva instalada en el diseño urbano le denomina “desmadrópolis”: una ciudad “desmadrada”, o sea, caótica, expansiva, a punto de desintegrarse. Vincularía esta identidad urbana al concepto de *junkspace* de Koolhaas. Un garabato demasiado humano y demasiado ciudad. Aquello permanentemente inconexo, unido por sus propias contradicciones y por la experiencia del protagonista: un vacío terminal donde recae su riqueza metafórica. La ciudad, por ello, pierde su nombre; jamás se menciona a lo largo del relato. Igual que el protagonista, quien también está “desmadrado” y por lo mismo busca armar de nuevo su historia, nunca revela su verdadera identidad porque se encuentra dispersa y mutilada.

La siguiente definición ocurre en la segunda parada, cuando el narrador describe la transformación de la Plaza de Armas, “recientemente convertida en un espacio vacío, según esto muy moderno de acuerdo a los arquitectillos chafas al servicio de la municipalidad de ésta, la más lejana de las provincias, la más arremetida por la penetración cultural, por el inglés, por los valores gringos” (67). En un momento anterior, cuando se burla de las pretensiones universitarias de ciertos arquitectos y su mediocridad institucional para la planeación urbana, el protagonista perfila, desde la ruina de este lugar, la superficialidad, rasgo identitario de esta espacialidad en relación con la “desmadrópolis”: “Ponerle arcos falsos a la plaza de armas para darle el carácter colonial que esta ciudad nunca tuvo ni quiso tener, o tirar el hermoso quiosco central para darle a la plaza una más que falsa cara de modernidad” (57-58). El narrador critica en este pasaje la ineptitud del estado para crear una identidad urbana, pues este destruye estructuras hermosas en favor de máscaras modernas. Como explica, lo que se derriba es algún monumento —la historia misma— para “sumergirse bajo

los designios más ridículos y de mal gusto” (57). Después insistirá en la culpa de las autoridades por tanto “desmadre”: “el progreso hacia el derrumbe gracias al magnífico gobierno, no me extraña que estemos tan jodidos pues siempre hemos estado en manos de puros pendejos” (59).

El protagonista enfatiza la expansión de la ciudad como una forma de ausencia, del vacío sobremoderno experimentado y su consecuente ambigüedad urbana. En el último caso, la condición “desmadrada” puede percibirse en el mismo narrador, quien recuerda abrumado la propia confusión (un garabato más) de sus recuerdos urbanos: “no me acuerdo qué calle y es que cambian tanto los nombres” (64). A manera de pregunta retórica, se hace más clara un panorama de desolación: “¿te has dado cuenta de cuánta casa abandonada hemos pasado?” (64). La soledad aumenta cuando el protagonista se adentra aún más en sus rememoraciones: “no me había percatado pero desde allí empecé a recordar por dónde habíamos pasado, por dónde caminábamos y sí es cierto” (64). Su memoria señala que esos lugares, recorridos ayer, se transformaron en fantasmas. Esta metamorfosis que sucede desde el interior los convierte en sitios encantados y solitarios: “muchas casas solas, hasta con las ventanas cerradas a tablones, tal vez para protegerlas de la infinidad de vándalos y gente sin oficio, no se diga locos y descastados que andan por todas partes buscando dónde dormir, más en invierno” (64). Certeau comparaba el encantamiento de los lugares con la habitabilidad de la memoria, pero prestaba atención en su transformación. En este ejemplo, el narrador describe una casa que ha perdido su esencia: vedada a la gente, inhabitable. Son presencias de ausencias, en palabras del teórico francés. Casas que han perdido su condición de hogar y ahora solo albergan recuerdos y reniegan que alguna vez abrigaron calor humano.

Otros espacios fantasmales dentro de este recorrido son los diferentes cines que conforman el paisaje citadino. El primero que se menciona, el Coliseo, ubicado en la

Constitución, funciona más bien como un sitio orientativo. Después el narrador recuerda que el Urbano lavaba carros y luego los “chaineaba” mientras los dueños “entraban a ver alguna película de charros o gangsters, que es lo mismo” (61). De mayor importancia para el protagonista es el cine Alameda, antes Cumbre, donde vio “todas las películas del Santo y de Viruta y Capulina y siempre salimos rascándonos las ronchas del chincherero” (61-62). El último en nombrarse será el Premier, que en realidad funcionaba como estación de radio y antes había sido un teatro donde Irma Serrano presentó Naná, ocasionando varios desastres. La descripción espacial destaca por su atención al sentido del olfato: “una puerta a dos hojas daba al foyer sucio y desvencijado, detrás un par de cortinas que ocultaban el sol a los de adentro y ayudaban a perpetuar un CF (cabronamente fuerte) olor a patas, colas y orines que se había empedernido en esa sala por los años” (62). Los cines rememorados, entonces, desempeñan tres funciones: a) el Coliseo, orientativo y anecdótico impersonal; b) el Alameda, anecdótico personal; c) el Premier, cuyo valor histórico expone la forma en que los espacios juarenses se transforman y representan con los años en la puesta en escena de su memoria, en este caso de teatro a cine y luego a estación de radio.

Me parece destacable cómo el texto vincula la inclemencia climatológica con la terrible planeación urbana y la manera en que afecta a sus habitantes. En el caso de las lluvias de verano, Aguilar Melantzón narra un incidente vial producto del exceso de agua: “un boquete que taparon los de Obras Públicas del mañocipio con tierra y chapopote, tú sabes, como el PRI hace las cosas, se abrió del tamaño de un pozo” (54). Los conductores caían al hoyo: rines doblados, llantas reventadas. La gente, asustadísima. Los que pasaban no ofrecían auxilio ni reportaban los accidentes: “abrían las ventanas para gritarles que cómo eran pendejos” (54). La solución fue poner un tambo amarillo dentro del agujero, que un primo del narrador,

Eluterio Gurulé, borracho, se termina robando. La anécdota concluye con una remembranza climatológica: “Para no hacerla de tos, te diré que llovió tres noches” (55).

Otra descripción menos caótica, pero igualmente extrema es la de las bajas temperaturas: “aquí el frío te mienta la madre y te alburea si no te cuidas” (61). El protagonista aprovecha el tema para hablar de su infancia y de cómo el temporal afectaba violentamente su hogar: “con decirte que un año, en casa de los jefes, cuando estaba aún rete chavalito (éjele) sudaron por dentro las paredes de la casa y en mi recámara, la pared que da hacia fuera” (61). Llama la atención cómo el resguardo de la infancia, un sitio revisitado desde la memoria, se humaniza (suda) y resulta afectado por las circunstancias climatológicas extremas.

La última mención a características climáticas de la localidad detalla los ventarrones: “aquí sopla el viento que da miedo” (65). Ubicados entre marzo-abril y septiembre-octubre, los ventarrones se caracterizan porque levantan demasiada tierra: “es cosa de no ver ni a la esquina y con la arena que vuela a alta velocidad, entra en los ojos y la boca, no distingues ni a dos metros, peor cuando vas en moto, o te paras o te estampas y te das en la madre” (65). La tierra se torna invasiva, igual que una plaga: “los libros se convierten en pequeños desiertos, dunas y todo, ni hablar de los portales, terrazas, banquetas, parques y todo lo que esté protegido, desprotegido, hasta cuando te vas a acostar sientes que tu cuerpo raspa contra las sábanas” (66). De este momento narrativo, se aprecia la forma en que el clima interactúa con los espacios, desproporcionándolos. El pasaje concluye en una deformación de la imagen: la arena entra en los ojos y desaparece por la calle. El clima interviene claramente en la construcción de una experiencia urbana juarense. Afecta la manera en que los conductores se trasladan por las calles y avenidas, también violentadas por, en este caso, el agua, que perjudica las paredes y transforma la percepción de la propia ciudad; dicha inclemencia puede

convertirse en un problema que invade los espacios más íntimos, como la biblioteca personal o la cama.

La construcción de Ciudad Juárez en “Puente negro” es más clara en la descripción de algunos hitos urbanos. El narrador no los habita, sino que los exterioriza, recordando las palabras de Lynch. Narrar un hito equivale a significar una ciudad y, al mismo tiempo, definirse, como en la representación del centro histórico: “Desde allí ves las torres de la catedral y la chuecura de la calle cuando entra al pueblo viejo, allí es el mero centro, están todas las tiendas, estanquillos, cines, librerías, oficinas de tinterillos, de agentes aduanales, a dos cuadras pasa el ferrocarril de norte a sur” (69-70). Prevalece, desde el inicio, el sentido de la vista. A lo lejos la iglesia, uno de los puntos de referencia más habituales; estás en el centro porque las torres ornamentan el paisaje citadino. La calle se imagina con sus desvíos e inconsistencias y permite que la mirada del protagonista entre al “mero centro”, donde el narrador señala que ahí se desarrolla la vida urbana y social: tiendas, cines, librerías, iglesias, bares.

El ferrocarril de carga que parte en dos a la ciudad también se convierte en un hito porque interviene de una forma espacial y temporal, de tal manera que existió una avenida que “mucho tiempo llevó el idem nombre y que seguido corta el tránsito de toda la ciudad pues la parte en dos y no hay forma de cruzar que largarte como unas 10 cuadras hacia el sur para pasar por el paso a desnivel” (70). Se trata de un tren sin pasajeros, inhabitado. Su trayecto impide el tránsito normal de peatones y conductores. Resulta, incluso, peligroso. El narrador describe anécdotas de desafortunados que perdieron una pierna al intentar atravesarlo. Siendo un símbolo de modernidad y progreso, la gran máquina del siglo XIX, aquí se representa como un monstruo de fierro que interrumpe la vida humana y que además divide, destruye, desmiembra a la ciudad y a sus habitantes, literal y metafóricamente.

Sin embargo, la escena que mejor condensa la construcción narrativa de una ciudad y la manera en que sus habitantes la significan y metaforizan, dotándola de múltiples significados, sucede durante la descripción del monumento a Benito Juárez, que se encuentra en uno de los lugares emblemáticos, así como de los más deconstruidos y apropiados por la imaginación de los habitantes. El protagonista describe el obelisco: “Sobre la columna se encuentra una estatua de bronce cubierta de una capa de óxido verde y negra, es Benito Juárez en traje de cola, corbata de moño y polainas, el índice de la mano derecha apunta al oeste, el brazo horizontal, extendido” (65). Después, señalará, sardónicamente, cómo la imaginación popular ha renombrado el gesto de la mano derecha del icono que apunta a un sitio indeterminado:

Todo mundo ha sacado mamadas, de esas conque por definición no se andan los tiburones pues nacieron con demasiados dientes, por la postura del zapoteca, desde dichos como –A mí me hacen lo que el aire a Juárez– o pendejadas como la que dice que Juárez adopta esa postura para decir –Al que no le guste Juárez, ahí está el ferrocarril– ya que las vías del tren pasan directamente al oeste para donde apunta (65).

Este tipo de interpretaciones de las que se burla el narrador, dotan de identidad al territorio. Si no te gusta la ciudad, Juárez te invita a retirarte. En esta escena, la propia estatua comunica una serie de narrativas de carácter popular que resignifican la imagen de una espacialidad urbana y la forma en que los habitantes se definen, otorgándoles rasgos de sí mismos a las efigies más emblemáticas.

Desde la ilegalidad, Aguilar Melantzón afina su mirada hacia los diversos procesos migratorios para desarrollar un relato crítico y polifónico: “Norte”, cuento que abre *Aurelia*. El escritor se basa casi por completo en una noticia que, en ese momento, desató un debate (aún vigente) sobre los derechos humanos: 18 migrantes murieron sofocados en un vagón encontrado en Sierra Blanca, Texas, a inicios de julio de 1987. Solo Miguel Tostado

sobrevivió. Con un clavo, el joven logró perforar el suelo y así salvarse de la asfixia.¹⁵⁵ En la misma nota se inspiraría, un año antes de la publicación de *Aurelia*, el drama *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo.

“Norte” abre con un sumario de la noticia y el primer nombramiento del vagón, cuya espacialidad es, en mi opinión, la que adquiere mayor valor simbólico: “De aquellos nueve, y otros nueve que después se sumaron al grupo, sólo uno habría de vivir para relatar que al tratar de ingresar a territorio norteamericano en forma ilegal, encontraron la muerte por asfixia dentro de un hermético vagón” (9). Por medio de un narrador con estilo periodístico, se construye un proceso migratorio fuera de la ley, frustrado por el abandono y la muerte. A través de las diversas perspectivas en el relato, los otros narradores (ajenos y protagonistas de la problemática) darán cuenta de las razones del viaje, que coinciden con lo apuntado por Jorge Durand, principalmente porque “se gana mucho dinero y en poco tiempo” (11). Las voces afectadas buscarán culpables: el abandono del coyote, un trato con la migra, un olvido desafortunado, el estado, el sistema capitalista que permite estas tragedias. En cambio, las víctimas jamás narran su historia: hay un fuerte silencio metafórico.

El principal conflicto del relato yace en la idea del cruce y la condición de identidad que el tránsito espacial conlleva: serán mojados. Naturalmente, el relato desemboca en un clímax donde destaco la descripción del cauce que hay que cruzar para llegar hacia Estados Unidos:

Pasaron a la mitad del pinche río seco que de Bravo o Grande, como le decían los gabas, no le quedaba más que el nombre, se fueron siguiendo al coyote por las partes menos hondas, se mojaron los zapatos, los calcetines, los pantalones, pasaron sin quejarse, sintieron fresca el agua y muchas ganas de bañarse allí mismo (19).

¹⁵⁵ “El vagón de la muerte”. *El país* (7, 1987), fotonoticia. [En línea]: https://elpais.com/diario/1987/07/04/internacional/552348008_850215.html

Coexisten dos maneras de denominar al río: una desde el lado mexicano y la otra desde una visión “gabacha”. Para el mexicano, se trata de un “pinche río seco” al que solo le queda el nombre. Me parece interesante que en un momento de tensión donde podría esperarse una descripción sobre el miedo o el nerviosismo de los personajes, el narrador opta por explorar sus sensaciones: el agua fresca que moja los pies y las ganas de bañarse allí mismo. Un gran acierto, pues los humaniza al dotarlos de sentidos y deseos.

En “Norte” existe una dialéctica espacial entre lugar y no lugar. Por un lado, el narrador describe la llegada a Ciudad Juárez, donde resalta el paisaje árido, la desorientación de sus personajes, el andar por la urbe y el señalamiento de calles. Por otro, la representación del ferrocarril en dos sentidos: 1) Como medio de transporte caracterizado no por las comodidades que ofrecería un no lugar, según Augé, sino por aspectos más negativos y críticos; y 2) como una suerte de ataúd que conduce a los personajes hacia dentro de sí mismos: un trayecto hacia la muerte.

El ferrocarril, entonces, ayuda a construir la imagen citadina. El narrador testigo de este relato nombra a Juárez y en seguida imagina al tren. Ambas se hermanan como el medio hacia el primer destino. Por ello, cuando se consuma el viaje, el escritor explica: “Por fin habían llegado a Juárez después de viajar montados, asardinados, encogidos, entumidos” (10). Despojados de toda comodidad, los migrantes “asardinados” se muestran uno sobre el otro, encimados, pero también como objetos orgánicos consumibles y desechables. La escena se retrae a un momento de liberación y humanización de uno de los personajes cuando aún viajaban en el tren, atendiendo a su vista y a las sensaciones de su cuerpo: “Se había asomado por la ventanilla abierta de la puerta de descenso, había sentido sabroso cuando le pegaba el aire sobre la cara y a medida que le estiraba el cabello, le acariciaba los brazos, el pecho y le secaba la espalda” (11). Lo último contrasta con una primera advertencia del final trágico

mientras se desarrolla más la imagen de la máquina: “Chaca chaca, era punto menos que un recorrido a través del infierno” (14). El tren tiene su propio lenguaje y los guía en este viaje sin retorno por el infierno.

Durante el arribo a la frontera predomina una idea general del paisaje geográfico, un desierto que aparece de golpe: “Supieron que iban llegando a Juárez cuando avistaron los cerros pelones, así nomás, sin avisar, como si se les hubieran aparecido por entre las faldas y los pliegos de tierra seca y arena” (15). Cuando bajan del tren, los inunda una desorientación espacial: “Se quedaron allí medio apendejados sin saber qué hacer” (17). En esta escena, el no lugar sufre una transformación. Ahora adquiere, en el recuerdo, cierta familiaridad: recobra su original significado. La ciudad, en cambio, enseña su desprecio:

Habían descendido del familiar y conocido tren a una ciudad de paso que no los quería más que para piñarlos, para explotarlos, para confundirlos y joderlos de la manera que fuera pues estaba cansada de recibir miles y miles de soñadores como ellos que a final de cuentas nunca podrían pasar y que ante el trágico desenlace se convertían en más y más parias que aumentaban el índice de miseria (17-18).

Juárez solo funciona en su condición “de paso”, al tiempo que se personifica, ya que el narrador detalla acciones referentes a su cansancio y hostilidad: piña, explota, confunde y jode. Oponiéndose así al tren, ahora idealizado: protege, da calor y transporte, permite el sueño. Anuncia además la segunda advertencia sobre el “trágico desenlace”. Estos migrantes nunca podrán bajar del vagón.

Su desorientación los conduce por las calles, donde descubren, nuevamente, algunos hitos del centro histórico: “Caminaron hasta el monumento a Juárez [...] allí se sentaron en las bancas de fierro bajo los sauces llorones, del lado donde paran las ruterías que llevan a las maquiladoras a sus jales” (18). El narrador construye una escena cotidiana vista desde los ojos de los personajes recién arribados: las mujeres de la industria ensambladora abordan el

transporte rumbo al trabajo. En la plaza se encontrarán con otros “parias” que les informarán qué camino deben seguir para cruzar a los Estados Unidos. Por ello, se alude a una avenida que los lleva hacia el río donde tiene lugar el encuentro y el arriesgado cruce ya citado: “Se acercaron al cauce caminando bajo las chamagosas luces de neón y las empolvadas marquesinas del centro y por el amplio camellón de la avenida Francisco Villa, ya frente al río se dieron a buscar quién los pasara” (18).

“Norte” termina con otra transformación del no lugar. Este vagón hermético, sin maquinaria que lo conduzca, se distancia de ese otro hogar que fue el primer tren. Aquí prevalece la obscuridad plena y el terror: “Lo que sí les infundió pavor fue la oscuridad absoluta en que quedaron”, explica Miguel, el sobreviviente, y agrega: “Todos los demás ya habían fallecido, unos rasguñándose, otros se golpeaban desesperados y otros, yo creo que murieron por el terror” (21-22). La supervivencia solo se consigue perforando al vagón, es decir, transgrediendo, aunque solo un resquicio, la territorialidad del no lugar.

Ambos relatos resumen, a grandes rasgos, la poética de *Aurelia* y su intención espacial. Se tratan de cuentos que colindan entre la sátira política y el drama social, donde convergen diferentes maneras de nombrar a la frontera, en lo general, y a Ciudad Juárez, en particular. *Aurelia* es el germen para la visión sobremoderna y urbana de la localidad. En mi opinión, ésta será mejor explorada desde la interiorización y la imaginación de Rosario Sanmiguel.

3.3. Callejón Sucre y el umbral sobremoderno

La crisis de la modernidad y su consecuente saturación indicada por Augé comienzan a señalarse desde los ochenta en el trabajo de Marshall Berman, *Todo lo solido se desvanece en el aire* (1982). Lejos han quedado los pasajes franceses y el mito del progreso, pues habitamos

“una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad”.¹⁵⁶ Se trata, a fin de cuentas, de una era donde predomina la contradicción y una suerte de sincretismo interiorizado: “Todo está preñado de su contrario”; sin embargo, la característica primordial señala que “el individuo se atreve a individualizarse”.¹⁵⁷ La experiencia nueva de la modernidad se convierte en un ejercicio de intimidad y reconocimiento. Desaparece así la idea de la multitud y los sujetos regresan al resguardo de sus hogares; ya no predomina la experiencia colectiva (aunque exista) sino que ésta se construye a partir de una visión individual, de una experiencia sumamente íntima. Las ciudades interiores forman parte de la cotidianeidad. Al recorrerlas y develar sus secretos, los habitantes se descubren.

El resultado de la individualización, antes solo privilegiada para el hombre, desemboca en las construcciones transgresoras del feminismo y la teoría *queer*. Se trata de la *otra* escritura, denominada de forma errónea “marginal”. La literatura sobremoderna otorga voz a una escritura femenina que ofrece un punto de vista diferente de la experiencia urbana. Lo mismo, curiosamente, parece ocurrir con las ciudades. Ya no son las grandes metrópolis, sino los pequeños laboratorios del fracaso que devinieron en la crisis social del capitalismo. Esta escritura del umbral destaca no por sus impresiones de la belleza urbana sino por sus particularidades secretas y, escribámoslo así, grotescas (desde una perspectiva incluso romántica): callejones, bares, cabarés, hoteles. Un territorio de lo innombrable. Ciudad Juárez como un germen sobremoderno inicia con la publicación de *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel en 1994, texto fundacional y reconocido por la crítica como la obra más importante de la literatura juarense contemporánea.

¹⁵⁶ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (trad. Andrea Morales Vidal). Siglo XXI, Ciudad de México, 2000, p. 3.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 8-9.

La respuesta positiva a la propuesta de Sanmiguel se comprueba en la vasta bibliografía crítica que hay sobre su obra, breve y concisa, equiparable con la de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Josefina Vicens. Una respuesta atípica en la literatura juareense. Ante ello, quiero prestar atención solo en los ensayos que han revisitado *Callejón Sucre* desde una perspectiva espacial: el análisis socio-histórico de la frontera, el estudio de sus espacialidades y la manera en que los personajes de estos cuentos experimentan Juárez. Concluiré con el estudio de tres relatos: “Callejón Sucre”, “Un silencio muy largo” y “Paisaje en verano”.

Comienzo este panorama crítico con un estudio reciente de Mario Bassols, “Representación de la ciudad en la literatura: un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana”, quien describe un cierto *boom* editorial interesante porque se antoja descentralizado. Esta literatura nortea, además de distinguirse del canon de la literatura mexicana tanto por su lenguaje como por sus temas, reconoce “la importancia que ha adquirido el espacio urbano en la construcción de las tramas y los escenarios”.¹⁵⁸ El investigador precisa que dentro de la representación urbana existe una identificación de lugares y espacios que lejos de ser retratados de forma precisa, muestran más bien espacios simbólicos que distinguen a los centros urbanos de, en este caso, las ciudades interiores.

Bassols apunta que por medio de la identificación de lugares se construye la escena citadina: “El ‘paisaje’ debe ser interpretado y puesto en relación con su función en el espacio urbano de la ciudad en cuestión”.¹⁵⁹ La espacialidad representada se interpreta y compara con la función, verdadera o ficcional, de las urbes estudiadas: el espacio (imaginado) con la ciudad verdadera (imaginable). Esto último es una determinación espacial que responde a las

¹⁵⁸ Mario Bassols, “Representación de la ciudad en la literatura: un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana”, en José Manuel Prieto González (coordinador), *Poéticas urbanas: representaciones de la ciudad en la literatura*. UANL, Monterrey, 2012, p. 281.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 282.

inquietudes de (aquí) una mujer fronteriza que escribe sobre su ciudad y atreve a fisionar sus hitos/referentes con un mapa imaginario. Bassols intuye, aunque no lo nombre, un predominio íntimo, que ya expuse.

Luego de estos preceptos contextualizadores, el crítico empieza su análisis con *Callejón Sucre y otros relatos* para el caso de Juárez. Para él, el cuentario se ha convertido en un clásico de la literatura juarense y un paradigma de las narrativas fronterizas.¹⁶⁰ Bassols rescata el papel tan valioso que le asigna la narradora a lugares y espacios. Desde esta perspectiva estudia el primer relato, buscando ciertos patrones sobre los significados de los territorios y destacando la nostalgia y la tristeza en la composición de dichos escenarios. Su estudio, después de estos señalamientos, peca de descriptivo y realiza, en realidad, pocas exploraciones sobre la profundidad de la obra o siquiera de las espacialidades representadas. Su aporte para mí radica en la elaboración de un mapa que precisa las ubicaciones reales del Juárez de los relatos imaginados, donde subrayo los siguientes: la periferia, los cines y la escuela preparatoria de “Paisaje en verano”.¹⁶¹

Para concluir con Bassols, cabe apuntar que él mismo reconoce, a pesar de sus mapas, la incertidumbre que otros críticos repetirán: ¿Existió el callejón Sucre? En una nota al pie, Bassols cuenta que recorrió junto con Socorro Tabuenca esa parte de la ciudad donde *debería ubicarse* el texto de Sanmiguel: “Ella me indicó un lugar oscuro y cerrado del deteriorado y ahora transformado centro histórico de Juárez, que podría haber sido ese espacio evocado”.¹⁶² Se trata, como discutiré después, de una espacialidad imaginaria inserta en las propias dinámicas de una ciudad sobremoderna: el acto de renombrarse, de trasladarse y cambiar de sitio, de desaparecer en la historia urbana, pero encontrar resguardo en la memoria de pocos.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 287.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 292.

¹⁶² *Id.*

Para Miguel Rodríguez Lozano, en cambio, la escritura de Rosario Sanmiguel representa la culminación de una trayectoria literaria de escritoras radicadas en el norte de México, iniciada a finales de los años ochenta y potenciada ante todo por la colección Tierra Adentro, así como por la aparición de diversas antologías y un leve interés impulsado por las instituciones universitarias y culturales. El crítico pretende realizar un recuento de las escritoras que, junto a Sanmiguel, ofrecen una nueva narrativa anclada a una mirada feminista y a determinados acercamientos interiores sobre la ciudad: Rosina Conde, Patricia Laurent Kullick, Regina Swain, Sabina Bautista.¹⁶³

En el caso concreto de Sanmiguel, su literatura se caracteriza por una desterritorialización “al adentrarse a la intimidad y a los pensamientos de los personajes que perciben, a través de la mirada, el afuera”.¹⁶⁴ En efecto, se observa en *Callejón Sucre* una construcción dual que se consolida en la imagen de una ciudad imaginada: lo visto y no visto, el silencio y la palabra. Ideas que recuerdan las isotopías urbanas de Armando Silva: adentro y afuera, delante y atrás, ver y ser visto, el rizoma ciudadano... Gran parte de los relatos se desarrollan en sitios cerrados, o sea, en lo íntimo. Desde ahí los personajes observan en silencio un panorama mayor que se antoja rico en posibilidades. En seguida, transgreden los límites de su propio encierro y deambulan. Donde predomina la representación de la urbe desde la mirada, también existe una poética del caminante, siguiendo de nuevo a Certeau.

Desde la misma construcción de las habitaciones, la ventana adquiere un significado simbólico importante en los relatos de Sanmiguel: “aparece repetidas veces como un icono

¹⁶³ Miguel Rodríguez Lozano, “El espacio narrativo de *Callejón Sucre* y otros relatos de Rosario Sanmiguel”. *Temas y variaciones de literatura*, 12, (1998), pp. 230-237. Como nota, Socorro Tabuenca desarrollará primero —y mejor, desde mi punto de vista— esta mirada feminista.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 238.

desde el cual las protagonistas extienden su mirar”.¹⁶⁵ La ventana misma es una metonimia de la mirada de las protagonistas quienes manifiestan su mundo interior desde la construcción del panorama exterior. Un buen ejemplo aparece en la escena inicial de “La otra habitación (segunda mirada)”: “Desde la ventanilla del avión miré sorprendida el color blancuzco de los médanos. Como si los viera por vez primera, sentí un estremecimiento. Además de la belleza del desierto y de la inevitable pureza que me causaba contemplarlo, al final del viaje aterrizaría en Juárez”.¹⁶⁶

Socorro Tabuenca en un ensayo de 1995 fue la primera en elogiar las cualidades de *Callejón Sucre*. En este ensayo, la teórica engloba gran parte de la poética de la narradora chihuahuense y señala rasgos que los citados repetirán en sus textos. Este cuentario es el epítome de una nueva literatura fronteriza donde pueden apreciarse las siguientes características: descripción de una realidad geográfica, lenguaje coloquial y recreación del espacio urbano desde la cotidianidad.¹⁶⁷ De las últimas, existe una especial manifestación entre el entorno urbano como punto referencial y la experiencia del cuerpo (femenino); además de una exploración dialéctica entre las relaciones humanas: madre-hija, mujer-cuerpo, mujer-ciudad, mujer-bar. Dichas isotopías desembocan en la individualidad, en esa intimidad derivada del espacio privado, y en muchos de los casos parecieran ofrecerse al lector como un acto confesional.

La experimentación de la espacialidad se demuestra desde el cuerpo femenino. Las protagonistas de Sanmiguel expresan, sin inhibición o censura alguna, las sensaciones corporales y desde allí reconstruyen una imagen, tanto física como interior, de la idea de la

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ Rosario Sanmiguel, “La otra habitación (segunda mirada)”, en *Callejón Sucre y otros relatos*. Ediciones del Azar, Chihuahua, 1994, p. 17. Como es costumbre, en las siguientes anotaciones se indicará solo la página en el cuerpo del texto.

¹⁶⁷ María Socorro Tabuenca, “Rosario Sanmiguel: *Callejón Sucre y otros relatos*”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1, (septiembre-diciembre, 1995), p. 110.

border. Según Tabuenca, lo último provoca que los textos transgredan cierto orden social al visibilizar temas como el aborto, la menstruación, el lesbianismo y la prostitución.¹⁶⁸

La estudiosa encuentra un regreso espacial en la estructura general de los cuentos: “Empiezan y terminan con una descripción del lugar donde se encuentran sus personajes, sitio que más de las veces refleja el estado anímico de aquél/las”.¹⁶⁹ El territorio íntimo se ve quebrantado por un crecimiento personal. A fin de cuentas, no se trata de un ciclo espacial ni culmina en la repetición de los eventos —salvo en el cuento homónimo, protagonizado por un hombre—, sino en el perfil definitivo de su identidad como mujeres de la frontera; aunque comprende diferentes registros, como el quiebre definitivo por medio de una reflexión (“La otra habitación”), una tragedia (“Bajo el puente”), una batalla por la justicia fuera de la legalidad (“El reflejo de la luna”) o el fin de la infancia para dar paso a una vida adulta (“Paisaje en verano”).

Todas estas transgresiones, sin embargo, se encuentran fuertemente instaladas, en una suerte de rizoma, a una perspectiva urbana-fronteriza y a una experiencia sensible desde el cuerpo femenino. Podría describir aquí un mapa humano que ofrece la escritora en relación con la habitación de la urbe, la sensación de sus creaciones y la imaginación de una geografía no comprobable en la realidad. Como indica Tabuenca, “los detalles externos, lo que el personaje ve en sus trayectos y lo que lee, sirven de artificio narrativo para subrayar la experiencia de las protagonistas con su cuerpo y su ciudad”.¹⁷⁰ Hay en Sanmiguel una idea del descubrimiento corporal y urbano expuesto desde la interiorización del yo-narrativo.

Casi ocho años después, Socorro Tabuenca publica otro ensayo importante acerca de la rearticulación y apropiación de la frontera en la literatura de Sanmiguel. Llama la atención que

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

el texto informa que la escritora trabaja en lo que será su novela *Árboles*, de 2008. Paréntesis aparte, Tabuenca se refiere a una nueva necesidad de apropiarse, desde la escritura (ensayística y literaria), del concepto de frontera, ese “otro territorio”. Esta actitud la contrasta con el denominado “north of the Borderism”, una postura de marcada diferencia, de otredad u “orientalismo” desde el cual la gente originaria del centro de México ha percibido y percibe a los nortños mexicanos.¹⁷¹ De lo último, puede rescatarse un valor simbólico que Tabuenca estudia desde dos miradas “bordeñas”: “border as a brothel or place of damnation, and the border as a site of transi(en)t or loss of identity”.¹⁷² Para la ensayista, en la narrativa de Sanmiguel se confunde una espacialidad maldita y un estado constante de tránsito (literal y metafórico) y de pérdida de la identidad.

La manera en que Rosario Sanmiguel logra captar la experiencia fronteriza es por medio de la creación de varias ciudades dentro de la urbe misma, así como cruzando diferentes formas de la frontera.¹⁷³ El territorio de callejón Sucre no puede comprobarse con una certeza (para nuestro pesar) y se funde entre la imaginación de la escritora y la memoria de los habitantes de Juárez. En varias ocasiones la narradora coloca a sus personajes y su denominación —hecho que recuerda bastante a Milán Kundera— en fronteras físicas, interiores y simbólicas: el río, la agonía, la edad, el lenguaje, la orientación sexual. El fin de dichos elementos desemboca en el descubrimiento o la llegada de/a sí mismos.

Los conflictos de estas mujeres, generalmente, conllevan una crisis personal-identitaria. Por ejemplo, en “Un silencio muy largo”, Francis está desintoxicándose de una relación de diez años que ha llegado a su final. En “Paisaje en verano”, Cecilia se encuentra en el linde

¹⁷¹ María Socorro Tabuenca Córdoba, “The rearticulation of the Border Territory in the stories of Rosario Sanmiguel”, en Pablo Vila (ed.) *Ethnography at the border*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 280.

¹⁷² *Ibid.*, p. 281.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 282.

entre el país retórico de la infancia y el de los adultos. Su conflicto es también interior y concluye en una exploración temprana de su sexualidad y cuerpo: el retraso de su menstruación le frustra, como le frustra el sufrimiento de su madre atrapada en un matrimonio falso. Para Tabuenca, cualquier crisis personal presupone una transgresión de estas fronteras.¹⁷⁴ Además, como han señalado diversos críticos aquí resumidos, dicha perspectiva narrativa concluye en un “tiempo detenido” que se resume en una frase del cuento germinal del libro: “La noche no progresa”,¹⁷⁵ a la que regresaré más adelante en este análisis. Los relatos parecen no avanzar, están estáticos. Indicaría mejor que son circulares y retroceden sobre sí mismos. Progresan espacios, imágenes, así como territorios interiores, hitos urbanos e hitos imaginarios, isotopías citadinas y otras metáforas geográficas que reproducen un mapa muy complejo por ser real y ficticio.

Sobre el cuento homónimo del libro, Tabuenca apunta que Sanmiguel deconstruye su percepción como habitante de la zona que ha decidido escoger para recrear la mayoría de sus relatos: la zona turística del centro, particularmente calles y callejones que colindan con la avenida Juárez.¹⁷⁶ Para Tabuenca, la recreación de esta espacialidad concluye en varios elementos simbólicos que comprueban su tesis del espacio maldito. El destino de estas figuras se encuentra esencialmente anclado a la experiencia que conlleva definirse en determinados sitios de esta geografía repleta de luces, humo, ruido, beodos, prostitutas y violencia.

La literatura de Sanmiguel rearticula el mapa de la frontera.¹⁷⁷ El territorio simbólico, imaginario y al mismo tiempo cartografiado en la memoria de ciertos lectores se desterritorializa, decoloniza y, por supuesto, adquiere un nuevo significado: un espacio

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 290.

¹⁷⁵ Rosario Sanmiguel, “Callejón Sucre” en *Callejón Sucre...*, ed. cit., p. 9.

¹⁷⁶ Socorro Tabuenca, “The articulation...”, art. cit., p. 283.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 292.

esencialmente literario, como quería Barthes. La mirada de Sanmiguel atestigua cómo el paisaje se transformó, desapareció o, en suma, nunca existió, siguiendo a Tabuenca: “Sucre Alley is not found on any map, nor does it exist in the city’s geographic reality”.¹⁷⁸ La voz narrativa no menciona el nombre de Juárez cuando realiza una descripción de sus calles y sitios (de hecho, una de las pocas menciones ocurre “La otra habitación (segunda mirada)”, citado anteriormente). Con esa estrategia narrativa, la elisión, el callejón Sucre se transforma en un espacio no-físico: en el *locus amoenus* (por evasivo) de su propuesta poética.

Para mí existe una memoria gráfico-textual en la composición imaginaria del libro desde la disposición de sus elementos. Es decir, la obra y su relación con los cuentos conforman una ciudad literaria. Sanmiguel construye, desde la mirada y el silencio largo, una suerte de paradas, paisajes y sitios que el lector visita desde los títulos que responden a la imagen de la urbe y a la poética de la mirada: el callejón, la habitación, el paisaje (urbano), el puente. El último relato se desdobra también en la *otra* espacialidad, a saber, territorios nombrados desde el inglés: *cotton fields*, *memorial park*, *garden-party* (la influencia de Katherine Mansfield aquí sumamente evidente).¹⁷⁹ El Juárez imaginario de Sanmiguel encuentra su justo reflejo.

En una línea de análisis emparentada a la de Tabuenca, Jesús J. Barquet estudia la frontera en *Callejón Sucre y otros relatos* relacionando las formas espaciales de la vida fronteriza con la propuesta de la sobremodernidad y los no lugares. Podría afirmar que el trabajo de Barquet es un antecedente de mi investigación y, si bien se trata de un ensayo bien

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 284.

¹⁷⁹ Cabe recordar aquí que antes del libro de Sanmiguel existe el antecedente de Maude Mason Austin y su novela de corte romántico *Cension: A Sketch of Paso del Norte*, publicada en 1895 y que es un bosquejo de un panorama espacial antes de su transformación en urbe. Desde aquí puedo afirmar que se trata quizá del primer retrato literario de Ciudad Juárez y, en consecuencia, el último del Paso del Norte. Por supuesto, la experiencia femenina de las dinámicas urbanas se complementa con el retrato germinal de Juárez: corridas de toro, cruces migratorios, diálogos entre las fronteras gemelas y un desenlace amoroso trágico para la protagonista.

documentado y un análisis preciso, vale la pena afinar algunas ideas teóricas que el ensayista no logra concretar.

Para Barquet, una metaforización espacial radica en la intimidad migrante de las protagonistas y su relación con un estadio de fronterización. Ellas, como se ha indicado ya, pretenden transgredir ciertos límites interiores y exteriores.¹⁸⁰ El crítico ejemplifica con “Paisaje en verano” la búsqueda de Cecilia por abandonar un “país retórico” (el de la infancia) para adentrarse en uno más fascinante, que responde a sus inquietudes urbanas y a su nueva educación sentimental: el “de sus amistades infantiles ha terminado, ella ha cruzado la frontera hacia el nuevo *país* de los adultos cuyo código aún desconoce”.¹⁸¹ Las fronteras de estos territorios de palabras no terminan por atravesarse sino hasta la conclusión de los relatos. En “Paisaje de verano”, Cecilia madura con la llegada de su menstruación.

La intimidad de los personajes-migrantes que huyen de sí mismos remeda la propia ciudad fronteriza donde residen, la cual no se nombra con frecuencia: Juárez. Su cuerpo cumple, de acuerdo con Barquet, una función espacial: “En tanto que *espacio*, el cuerpo posee ocupantes afectivos que han estado de paso”.¹⁸² Como escribía antes, hay en la escritura de Sanmiguel un bosquejo de una cartografía emocional, un mapa humano comparable a la geografía de la urbe.

A partir de los años sesenta, según Barquet, Juárez empieza a configurar una identidad en crisis: “Ha visto reducirse cada vez más a lo que Augé llama lugares o espacios identificarios, relacionales e históricos, mientras se le multiplican incontrolablemente sus opuestos, los *no*

¹⁸⁰ Jesús J. Barquet, “La frontera en *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 5, año II (abril-julio, 1997), p. 85.

¹⁸¹ *Id.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 86.

lugares o espacios de anonimato, soledad contractual, infijeza y homogeneización”.¹⁸³ De acuerdo con Barquet, cada relato en *Callejón Sucre* transcurre en esos no lugares. No concuerdo del todo con el uso del concepto; sin embargo, siguiendo lo que he apuntado en el primer capítulo, estos lugares sobremodernos desembocan en aeropuertos, medios de transporte, centros comerciales, como bien indica Barquet, pero no abarca a los cafés, los hoteles de paso ni, mucho menos, los bares. En esta manifestación espacial sobremoderna no puede existir una identidad concreta ni tampoco se vuelven hitos urbanos, como efectivamente sucede con cantinas específicas o la avenida Juárez. Sin embargo, me parece interesante su lectura sobre Juárez como un no lugar, es decir, una frontera sin identidad al ser solo una ciudad de paso. Esto alimentaría, en resumen, mi hipótesis sobre la propuesta imaginaria de Sanmiguel: el no lugar es un recinto que propicia el adentramiento a universos fantásticos, como bien enseñaba Julio Cortázar en “El perseguidor”.

3.3.1. Análisis de tres cuentos de Rosario Sanmiguel

Del repertorio de castigos ejemplares que los griegos enumeraron para imaginar el infierno, el de Sísifo es quizá el mejor recordado. Tal vez se deba a que, en comparación a los demás padecimientos eternos, este se encuentra en balance, en un estado casi neutro, una oscura resignación (al grado de que podríamos considerarlo no del todo un castigo, como señalará Albert Camus). Sísifo no asume un sufrimiento físico vinculado al dolor de ser consumido (Prometeo); tampoco está al límite de la desesperación (Tántalo e Ixión). En realidad, asume como condena una rutina de trabajo y, debido a ello, se adapta a todas las épocas. Por su

¹⁸³ *Ibid.*, p. 88.

modernidad —incluso se halla más allá de este concepto— Sísifo representa el hastío del género humano.¹⁸⁴

Para Albert Camus en “El mito de Sísifo”, ensayo que concluye su libro homónimo, “no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza”.¹⁸⁵ Denomina al semidios como “el trabajador inútil de los infiernos”. La hipótesis de Camus contempla que, si el descenso se hace ciertos días con dolor, puede también realizarse con gozo. La idea de la repetición frente al trabajo inútil resulta un paliativo para el sujeto absurdo que representa el condenado: “La felicidad y lo absurdo son dos hijos de la misma tierra. Son inseparables”.¹⁸⁶ Lo infructuoso distancia el destino del héroe frente al capricho de sus ídolos. Ciertamente que los dioses castigan a Sísifo a un trabajo interminable e inútil; pero él se rebela y encuentra su felicidad no en la roca que cae sino en la visita a la cima: “La lucha por llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz”.¹⁸⁷

Rosario Sanmiguel recupera el perfil existencial, ciertamente absurdo, que analiza Camus en aquella figura mitológica para el cuento principal de *Callejón Sucre y otros relatos*. El protagonista cumple con el deber de velar por la mujer enferma, Lucía. Él es Sísifo. Debe cargar con una roca: la ausencia del sueño, el deseo por escapar, la angustia de recorrer la ciudad y regresar involuntariamente al principio. No importa el recorrido que realice, siempre regresará a su particular vacío: la espera en el hospital. Este tedio de carácter mítico se angustia en la identidad del personaje. Se trata, a fin de cuentas, del único relato protagonizado

¹⁸⁴ Los apuntes de este análisis sobre “Callejón Sucre”, el relato germinal del cuentario, pertenecen a un trabajo más amplio sobre la pervivencia de la mitología griega en la literatura local, “Aspectos mitológicos en dos cuentistas juarenses: Rosario Sanmiguel y Elpidia García”, que aparecerá en el libro *El murmullo de Castalia: mitología y cultura griega en la literatura mexicana*, compilado por Ricardo Viguera (en prensa). He modificado, no obstante, algunos acercamientos para vincularlos más con la espacialidad y la poética de la mirada.

¹⁸⁵ Albert Camus, “El mito de Sísifo” en *El mito de Sísifo* (trad. Esther Benítez). Alianza, Madrid, 2012, p. 151.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 155.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 156.

por un hombre. En una poética donde la mirada femenina protagoniza y transgrede sus propias crisis, que este primer relato condene a la perspectiva masculina a un castigo tedioso y sin posibilidad de una cima que ofrezca alguna posibilidad de alegría, me parece significativo. La ausencia de Lucía ejerce un protagonismo tanto en la idea del recuerdo como en las acciones y emociones del personaje masculino.

La frase de apertura abarca el tiempo presente del cuento, el pasado que no conocimos y el porvenir: “La noche no progresa” (9). Más adelante, reforzará la idea anterior al escribir: “Parece que las horas se atascan entre estas paredes limpias y umbrías” (9). Las acciones del narrador son estáticas y de una lentitud asfixiante. Intenta leer, pero fracasa. Enciende un cigarrillo tras otro. El tiempo se compacta: “Supongo que me toma de cinco a diez minutos consumir cada uno” (9). Camina hacia la puerta y observa una calle vacía. Las cosas suceden “como si no quisiera[n] alterar su paz” (9). En la construcción espacial, hay un sofá donde una mujer reposa. Al final del relato, luego de afirmar que Lucía también pasó la noche en vela (la conversación o silencio que ocurrió durante esta visita queda elidida) y salir de la habitación, encuentra el sofá, ahora sin nadie: “Entonces me tiendo a esperar que transcurra otra noche” (12). En conclusión, velar se traduce en la condena eterna de este personaje sin nombre, como la ciudad que recorre: es la piedra.

Sin embargo, el narrador encuentra una vía de escape en el acto de la contemplación. De ahí que se detenga no en las acciones de quienes lo rodean, sino en la composición espacial de una ciudad y sus artificios, ligada a sus emociones:

Recorremos la avenida Juárez colmada de bullicio, de vendedores de cigarrillos en las esquinas, de automóviles afuera de las discotecas, de trasnochadores. A ambos lados de la calle los anuncios luminosos se disputan la atención de los que deambulan en busca de un lugar donde consumir el tiempo. Yo me bajo en el Callejón Sucre, frente a la puerta del *Monalisa* (10).

El recorrido encuentra su clímax en este nuevo escenario urbano, después de describir con cierta ansiedad a las figuras con las que se hermana, el bullicio, además de anuncios luminosos y autos abandonados. Todos estos elementos representan su vacío e intentan colmar el recuerdo de la noche. Ahí recae el peso de la roca sostenida en los hombros. La felicidad inasible en la memoria se intensifica cuando el narrador contempla a una mujer oriental bailando y recuerda a Lucía: “La veo danzar. Veo sus finos pies, sus tobillos esbeltos; pero también viene a mi memoria la enorme sutura que ahora le marca el vientre. Recuerdo las sondas, sueros y drenes que invaden su cuerpo” (11). Aquí se descubre el oficio de Sísifo. Su recuerdo-piedra tiene dos caras: una nostálgica y melancólica, otra violentada e invasora.

El regreso es tan tortuoso, al grado de que el narrador afirma la sensación de haber caído en la trampa de “la calle más sombría de la ciudad” (11). Enseguida agrega: “Las casas se tornan más oscuras. Detrás de las ventanas adivino los cuerpos cautivos del sueño [...] Los árboles se juntan en una larga sombra, epidermis de la noche” (12). La misma urbe se encarga de exponerle su rostro afectado por la perversidad que representa el retorno mítico. Los hogares ofrecen tinieblas; dentro, las personas sueñan (por el duelo, él no puede) y los árboles se unen para conformar la piel donde el tiempo no avanza. La roca ya desciende de la cima. En el sofá de la sala de espera se conjura otra noche sin progreso.

Si el cuento inicial ofrecía un itinerario con reminiscencias míticas, “Un silencio muy largo” describe el viaje interior de Francis, una mujer de treinta años que recién ha terminado una relación complicada. En mi opinión, el relato expone un estudio humano complejo sobre la soledad y el silencio. La conclusión de este trayecto emocional señala el interés de la narradora por desarrollar conflictos íntimos y vincularlos con un descubrimiento urbano y espacial.

Esa mirada enfocada en un nivel de interioridad puede ejemplificarse, incluso, con el prólogo poético del texto, un experimento curioso de aparente versificación que Sanmiguel reinterpretará en la edición de 2004.¹⁸⁸ El fragmento, sin embargo, aporta aún más al imaginario geográfico del libro. Para el cuento, añade información sobre el escenario donde se aparecerá Francis. Esta introducción funciona para comprender la espacialidad no solo de este relato sino de la propuesta estética: “En la interminable secuencia de puertas / en el Callejón Sucre, una abre a Las Dunas” (50). Se nombra otra vez ese espacio del primer cuento, añadiéndole una sensación “interminable” de su habitabilidad: hay gente viviendo allí. No obstante, una de esas salidas da hacia un bar atendido especialmente por mujeres. La voz resalta los olores del sitio: “Los humores de los cuartos y los retretes, / de los mingitorios y los bailadores se amalgaman / en uno solo que boga por todos los rincones” (50). Se ve una pared detrás de la barra, cubierta de caoba, “extraña particularidad al lugar” (50). Dos mesas de billar, una pista de baile y un muro con motivos del desierto. El remate del texto, empero, me parece significativo: “Nada espectacular ha ocurrido en medio siglo”; y agrega: “En este sitio, / las horas se suceden rigurosamente uniformes” (50). Aquí observo varios motivos poéticos a subrayar: la descripción del tiempo como algo exacto (y que magnifica esa noche que no progresa del primer relato) y la idea de que nada espectacular sucede en Las Dunas, pues los grandes conflictos ocurren en el corazón de sus personajes.

Después del “poema”, aparece Francis. Entra al bar forzando una mueca de serenidad frente al caos interno: “Caminó hacia el interior sin convicción, como si anduviera extraviada” (51). Al fin puede terminar una relación tormentosa. Su extravío se debe a lo reciente del acto y refleja su situación emocional. Esa noche cumple treinta años. Las edades en la narrativa de

¹⁸⁸ La disposición visual de este texto se distingue de los demás en el libro y pareciera partirse en versos de varias medidas. Sin embargo, puede ser probable que este sea más bien un problema de tipografía que desaparecerá en la segunda edición, donde la prosa es ya evidente.

Sanmiguel, por lo general, ofrecen un momento de transición en la vida de las protagonistas: el cambio de un país retórico a otro, recordando a Barquet. En este caso, terminar la relación con Alberto marca el final de su juventud. Que entre a Las Dunas insegura y extraviada resulta importante porque en la conclusión Francis será una mujer diametralmente distinta. El personaje evoluciona, pese a que en la taberna no sucedan cosas espectaculares.

La crisis emocional de Francis altera la relación de ella con los espacios íntimos: “Se había mudado varios días antes para que él no pudiera encontrarla” (52). La mudanza indica un abandono espacial y una forma de renuncia al “hogar” construido por ambos que se metaforiza en una expulsión corporal: “Estaba dispuesta a renunciar a cualquier cosa con tal de sacárselo definitivamente del cuerpo y de la memoria” (52). Así pues, Francis y sus recuerdos se antojan cual recinto donde el trauma exige que el ser antes amado desaparezca. El extravío será una característica importante en su manera de relacionarse en el nuevo vecindario y adecuarse a las dinámicas urbanas desconocidas que experimentará al final del relato.

Páginas más adelante, Francis, inubicable, se observa fuera de cualquier territorio. Se vuelve anónima. Destaca, por ello, en Las Dunas: la mujer que fue a olvidar sabrá Dios qué cosas. Esa imagen permanece incluso en su memoria ante la ausencia de Alberto: “Tal vez [...] cuando encontró su antiguo apartamento vacío y no pudo localizarla en la inmobiliaria, sintió su amor propio tan herido que decidió dejarla seguir con la provocación” (60). Cuando termina su relación con Alberto, Francis busca un taxi que la lleve “a cualquier parte” (52). Así sucede hasta que ella logra calmarse y nombrar una dirección: “La paseó por la ciudad cerca de una hora, hasta que ella fue capaz de aplacar la borrasca que llevaba dentro y darle una dirección precisa: Las Dunas” (52). La experiencia del trauma sentimental y su excursión reflejan la selección de Francis: acudir a un espacio anónimo del que guarda un recuerdo de

sus años de estudiante justo antes de conocer a Alberto. El cronotopo del bar resulta menos detallado que en el poema introductorio: “Francis se desplazó en medio de la pesadez del ambiente, cargado de humo y miradas oblicuas, hacia una mesa de billar” (52). Un teatro de humo y miradas donde la única referencia es el billar.

En el segundo episodio del relato contemplo a la protagonista ocultándose de la realidad: “Ensimismada, en un extremo de la barra, Francis se evadía del mundo” (54). Recordemos que su condición de extraviada sucede en su mundo interior. Se confirma que el exterior reciente una ausencia. Hay que subrayar el carácter imaginario de Las Dunas al situarse en el Callejón Sucre: ella se esconde en una geografía inventada que no responde a una realidad urbana cartografiable, como el protagonista del cuento homónimo. Francis busca construirse nuevamente desde la crisis y el silencio. El bar cumple una función de resguardo y anonimato, interrumpida por el beodo que aborda a Francis, a quien protegen Morra y China. Sanmiguel imagina un sitio donde las mujeres se cuidan entre sí, aunque de la misma manera sucedan conflictos entre ellas.

En el tercer apartado, se expone otra problemática indicada en un aparente robo. Un hombre sujeta a Nely “de los pelos”, proclamando que la chica le agandalló cincuenta pesos. La escena ejemplifica la vulnerabilidad de estas mujeres quienes, aunque sean protegidas por las que tienen más experiencia, no observan ninguna sanción contra la violencia masculina. Quien cumple un papel similar al lector-testigo es Francis, involucrándose verbalmente por primera vez en Las Dunas. Lo preocupante no se encuentra en el dinero robado, sino en la humillación que todas presenciaron. Las palabras de Francis surten un efecto demoledor en Morra: “Aquí las robadas son ustedes” (58). Ella comparte esa sensación, aunque hubiese permanecido tanto tiempo en silencio. Desde su época como bailarina en el Coco-Drilo había

atestiguado esa clase de violencia que Francis verbaliza y visibiliza; fue robada su juventud, nombre, tiempo, economía e integridad física y mental.

En “El desafío”, la presencia de Francis y la frecuencia de sus visitas empiezan a incomodar a una de las trabajadoras: Katia, la pareja del dueño, para quien Francis es una extranjera o invasora que no pertenece a ese ambiente. Morra, sin embargo, define a Francis como “una más que viene a matar las horas, o a olvidar sabrá Dios qué cosas” (59). De hecho, ante los ojos de las chicas, Francis parece inmune al ambiente del bar, descrito como violento, excesivo, alegre y escandaloso: “Era como si nada la perturbara: ni el volumen excesivo de la sinfonola, la alegría de los beodos, sus vozarrones tristes o los gritillos de las mujeres” (59). Lo que más se contrapone en esta descripción es el ruido frente al largo silencio que corresponde a la realización del personaje. Esta liberación se dará en otro espacio.

Como apuntaba en párrafos anteriores, la poética de la mirada se manifiesta ante todo en forma metonímica desde la ventana, que titula al quinto apartado del cuento. Esta sirve como una frontera entre el mundo íntimo y privado de Francis, tiempo desordenado que retrocede, y el exterior donde se desarrolla el juego de los niños y el tráfico de peatones: “Desde la ventana de su cuarto, Francis veía el tráfico en la calle. [...] Miraba pasar la gente o los chiquillos que salían a jugar con los restos de nieve. Observaba el flujo de la vida” (62). El tiempo percibido por los niños se ancla a un presente que les permite disfrutar de la nieve. Francis, sin embargo, observa el ocaso:

Tras la ventana, Francis miró los últimos fragmentos de la tarde: los movimientos de los niños, apaciguados por el viento helado que se movía en círculos en torno a ellos como en una película en cámara lenta; la sombra de los objetos difuminada en la penumbra; la mirada oscura del hombre que entraba en el aula por equivocación (63).

La ventana también permite ver su pasado. Los elementos del tiempo presente, así como los del espacio interior y exterior, se confunden en la mirada de Francis: los niños en la nieve (exterior-presente), la sombra de los objetos (interior-presente), la mirada, otra sombra, la de Alberto que entra en el salón, recuerdo de los principios de su relación (interior-pasado). Esta estrategia resulta interesante y efectiva. De una descripción espacial, la protagonista relaciona su contemplación con la búsqueda de un descubrimiento que yace en el ayer. Para superar ciertas crisis, hace falta enfrentarlas. En dicha rememoración, nuevamente, la narradora vincula la experiencia urbana con la confrontación de la protagonista. Así como detalla el comienzo con su amante, describe el principio de otra relación: la de Francis y Las Dunas. Su primera visita se da en las mismas fechas: “Había visitado Las Dunas por primera vez con un grupo de compañeros que, como ella, se querían tragar el mundo de una mordida” (68). Francis se extravía a propósito en este bar porque dicha espacialidad es lo único que le queda del amor perdido. Por ello, cuando se le expulsa, Francis logra recuperar su libertad: una realización espacial. Ésta se relaciona con la exploración de su territorialidad tanto íntima como urbana: “Antes de que se fuera la última luz del día decidió salir a descubrir las calles del barrio a donde se había mudado. Quería caminar, sentir en la piel los filos rajantes del frío” (68). Quiere Francis descubrir su nuevo vecindario. Apropiarse de él representa su independencia del pasado. Al fin, la noche progresa.

La retórica de la caminante y la inquietud de Sanmiguel por exponer a sus personajes al descubrimiento de sí mismas desde el acto de andar se vuelve más evidente en “Paisaje en verano”. Desde la introducción de la protagonista, la acción se centra en el movimiento y, específicamente, en caminar: “Cecilia salió a la calle acompañada de la Gorda Molinar” (77). Recordando a Barquet, los países retóricos que se contraponen, a saber, la infancia y la vida adulta, se descubren como dos fronteras por los que Cecilia debe guiarse para encontrarse

consigo misma. Su conflicto es orgánico. Su menstruación, la llegada de la madurez, se ha retrasado. Por ello el mundo de los infantes le parece insoportable: “Lo mejor era ya nunca tener que subirse al transporte del colegio, soportar esa mixtura de olores matutinos que le revolvió el estómago” (77). Los hedores del betún fresco en los zapatos, el almidón en las camisas, el cuero de las mochilas y el del huevo con plátano en los alientos infantiles representaba para Cecilia “solo el recuerdo del mundo que [...] acababa de dejar” (77). Otra vez los sentidos en la obra de Sanmiguel permiten analizar la angustia del personaje en transición.

La idea de “dejar atrás”, que remite a las metáforas urbanas de Silva, se subrayará de manera consistente a lo largo del relato. Cuando las dos amigas caminan por la avenida Insurgentes, atrás “dejaban los jardines escampados del parque Borunda, por donde paseaban las parvadas de estudiantes” (77), transformando así al mundo infantil en una desordenada imagen de animales. Llama la atención que Sanmiguel precise la zona en la que viven la Gorda Molinar y Cecilia: la colonia Burócratas, detrás de la mencionada Insurgentes, y Las Palmas, tramo que Cecilia realiza sola, su momento favorito: “Ajena al ruidoso tráfico de los carros, la solitaria caminata se transformaba en una travesía imaginaria a través de los personajes de sus lecturas” (78). Para Cecilia, el trayecto se convierte en un acto creativo que anula al mundo real. Es un extravío voluntario por sus lecturas favoritas, un viaje por la imaginación que al mismo tiempo refleja cierta rutina urbana: el regreso a casa. El hábito afecta por lo general nuestra percepción del paisaje citadino: no hay nada qué descubrir. Este evento me parece esencial para el futuro de la narración, cuando la costumbre se interrumpe.

El tercer momento narrativo de “Paisaje en verano” inicia con la descripción del vetusto edificio de la secundaria del parque, “como llamaban los juarenses a esa construcción ocrácea situada por la espesa fronda de álamos añosos” (79). Dicha cita se trata de uno de los pocos

momentos en los que la narradora precisa la identidad de su espacialidad, aunque en sí “Paisaje en verano” cartografía de manera precisa sus ubicaciones: todo coincide con una realidad.

La angustia de Cecilia termina por generarle un conflicto escolar: la sacan de clase. Ante el tiempo libre y el hastío, decide irse de pinta y “recorrer las calles del Centro, donde el mundo, el verdadero —según su percepción—, no estaba regido por ley o autoridad alguna que le impidiera sentirse libre, ir a todas partes para observarlo todo” (80). Para la protagonista, el ambiente vetusto escolar no cumple con las verdades que rigen la vida en la zona más importante de Juárez. Al tratarse además de un territorio inexplorado, para ella no hay ninguna autoridad que le impida construir ese mismo mundo: la búsqueda de observarlo todo es también una idealización de este otro país retórico. Así, animada por esta decisión, echa a andar por la 16 de septiembre: “Las primeras cuadras, ocupadas por viejos caserones de augusta fachada, sólo le ofrecían la soledad de sus jardines acicalados, o cuando más, una fuente con pececillos de colores, muertos de tedio en su circular de azulejos” (80). En un primer acercamiento, las casas le ofrecen un reflejo de ella misma: soledad y tedio. Sin embargo, en cuanto más se acerca al centro histórico y se aleja de la zona escolar (y también la de su hogar), caracterizada por una tranquilidad solo perturbada por grupos estudiantiles, Cecilia encuentra una ciudad más excitante y ruidosa en donde al fin se vuelve dueña de sí misma: “Fue hasta el momento que cruzó la 5 de mayo —punto donde en la ciudad se demarcaba el oriente del poniente—, cuando en verdad se sintió dueña de sus pasos” (80). En otro momento de la narración, rumbo al final, Cecilia describe que la noche en la ciudad, su calidez y oscuridad “siempre [le] seducían” (81).

Su primer adentramiento en el centro será en el Café Madrid: “Franqueó la pesada puerta de vidrio y se entregó a la algazara de los gachupines que jugaban dominó, a la

indiferencia de los hambrientos, a la mirada oblicua de los trasnochados, a la mano extendida de los mendigantes, a la desesperanza de los deportados, al extravío en los ojos de los ciegos” (80-81).¹⁸⁹ Están aquí reunidas todas las dinámicas sociales que caracterizan a la zona más excitante y simbólica de Ciudad Juárez. La niña intuye la vida de los beodos y la identidad del extranjero, la tristeza en los ojos de los deportados y la necesidad de los mendigos. Se trata de un mundo idealizado por su mirada infantil, una espacialidad sin ley ni autoridad reunida: “Cecilia quería agotar el mundo en una tarde” (81). Después de esta exploración urbana, de habitar un lugar idealizado donde Cecilia proyecta su libertad, su cuerpo reacciona y el relato concluye con la llegada de su menstruación.

Ambos cuentarios son esencialmente distintos. Sus poéticas contrastan. Aguilar Melantzón apunta hacia la crítica política y social, mientras que Sanmiguel imagina un mundo interior que desemboca en una liberación de las crisis emocionales y las dinámicas de la urbe. No obstante, ambas propuestas comparten lo siguiente: una imagen inquietante de Juárez en los años noventa, con sus sitios emblemáticos, hitos históricos y emblemas geográficos. Para Aguilar Melantzón, esta ciudad está desmadrada (habría que imaginar una ontología del “desmadre”, como la “chingada” de Paz) por las pésimas decisiones del municipio para hacer el espacio público un poco más amable para transeúntes, locales y migrantes. En cambio, el territorio juarense desde la mirada de Sanmiguel es una espacialidad rica en contenidos simbólicos e imaginarios donde lo no-ubicable y las referencias precisas estructuran su poética narrativa desde un enfoque femenino. Encuentro, ante todo en la narradora, una apropiación de

¹⁸⁹ En la segunda edición del libro, Rosario Sanmiguel cambia la referencia espacial: “Ahí estaba *El Norteño*, con su llamativa fachada azul turquesa y sus letras de neón que se encendían intermitentemente” (78). El significado también es radicalmente diferente, pues la cafetería se transforma en un escenario más riesgoso para Cecilia: un viejo restaurante-bar ubicado en una callejuela cercana al puente.

Juárez, de sus elementos significativos, de su identidad, para representar a otra ciudad: una de papel que sin embargo puede cartografiarse en la realidad que la alimenta.

CAPÍTULO IV. ESPACIALIDAD NARRATIVA EN EL CUENTO JUARENSE CONTEMPORÁNEO:

DESCOMPOSICIÓN DE LA SOBREMERNIDAD

Maquilas necias que explotáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de tanto parque industrial.

Arminé Arjona, “Juana de Asbaje, a la mujer que trabaje...”.¹⁹⁰

4.1. El *locus* fronterizo en la escritura juarense

¿Qué repertorio de signos definen a la *border* juarense? El estadio de frontera, como podría afirmar la teoría chicana, se lleva dentro (*vid.* capítulo tres). Aztlán: espacio mítico imaginario, un corazón. Leonard Cohen resulta mucho más siniestro al afirmar en boca de un partisano que las fronteras son su prisión (“The Partisan”). Para Magali Velasco, ensayista y narradora, es “como una epidermis que contiene y aísla, que protege y repele”.¹⁹¹ La teórica busca exponer la manera en que se construye la frontera (el *spacium* definido por Nebrija como “el espacio de tiempo y lugar”) a través de la narrativa escrita por juarenses desde o sobre Ciudad Juárez. En particular, se interesa sobre cómo se percibe y construye el *locus* fronterizo: “El espacio que nos contiene y se caracteriza por su contenido o por el uso al que se destina”.¹⁹² Sin embargo, esta locación no es solo nuestra a través del tiempo, sino también del imaginario: “Es continente y nos hace replantear el sentido de vacío y de lo limítrofe”.¹⁹³ Magali Velasco parte de la premisa que contempla al lugar como “el depósito de procesos sociales y de creaciones culturales que le dan significación colectiva. Es un área tangible, inseparable de las

¹⁹⁰ Arminé Arjona, “Juana de Asbaje, a la mujer que trabaje...”, en José Juan Aboytia y Ricardo Viguera (eds.), *Manufactura de sueños: literatura sobre la maquila en Ciudad Juárez*. Rocinante, Ciudad de México, 2012, p. 39.

¹⁹¹ Magali Velasco, “Frontera y *locus* en la narrativa contemporánea juarense”, en *Fronteras metafóricas* (eds. Magali Velasco y Guadalupe Vargas Montero). UACJ, Ciudad Juárez, 2012, p. 28.

¹⁹² *Id.*

¹⁹³ *Id.*

prácticas culturales, cuyo contenido simbólico está presente en el imaginario colectivo de los individuos”.¹⁹⁴

Velasco se detiene después en resumir la historia de la literatura juarense para demostrar su hipótesis. La focalización de algunos antecedentes literarios de esta tradición será el desierto y lo que ella denomina poética del encono, “la espiral de odio, resentimiento y rencor que, silenciosamente, amaga las voluntades de sus personajes”.¹⁹⁵ A este primer grupo pertenecen Jesús Gardea y Rosario Sanmiguel, que dialogan con sus influencias: José Revueltas, Daniel Sada, Juan Rulfo. Sin embargo, la literatura juarense encaminará sus rumbos hacia la exploración de la urbe, alejándose de la soledad del desierto y los espacios pequeños. Se advierte en ella un enclave “entre los espacios alegorizados y las distopías urbanas”.¹⁹⁶ Esto ocurrirá, ante todo, en narradores del nuevo milenio. Si en el capítulo anterior se describían dos poéticas distanciadas, dos maneras de representar Ciudad Juárez, podría afirmar que la perspectiva que los nuevos escritores retroalimentarán será la de Ricardo Aguilar Melantzón: una visión crítica de ciertas dinámicas sociales y laborales, un interés por la criminalidad y los temas de carácter policiaco, un acercamiento espectacular a los discursos de la violencia. Esta poética, vale la pena recordar, precisa sus referencias espaciales en virtud del realismo.

En resumen, existen en estas dos perspectivas –desértica y urbana– una dialéctica en donde “la desertificación del ambiente devora la mancha urbana y viceversa, borrando los caminos por los que llegaron las generaciones pasadas de migrantes, pero abriendo nuevas brechas de tránsito asfaltadas”.¹⁹⁷ De ahí la conformación de una espacialidad que aborda su

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

propia incertidumbre: la violencia, la maquiladora, la identidad (*queer*) y el narcotráfico. Mi objetivo es profundizar estos temas en este capítulo, alejándome de la metodología propuesta en el anterior. Prefiero para este grupo de escritoras y narradores partir desde los conflictos temáticos y desarrollar cómo se construye una imagen de Juárez.

Para responder a la cuestión sobre cómo se representa una ciudad desde su literatura, habría que afirmar que toda experiencia narrativa se vincula con la manera en que interactúan los sentidos, la ideología de los autores, el contexto histórico y social, e incluso poéticas personales o colectivas. Solo así podemos hablar de un *locus*. Mi intención será examinar la relación entre temas preponderantes (criminalidad, maquiladora, identidad transgresora y estética de la violencia) que perfilan una identidad *poética* –entendida como una forma de escribir sobre Ciudad Juárez– y la representación de la metrópolis.

4.2. La narrativa norfronteriza femenina: *Delincuentes*, de Arminé Arjona

Como la teoría *queer*, la feminista es una crítica de fronteras y se encuentra, por lo mismo, siempre buscando y cuestionando límites lingüísticos, sociales, culturales. No resulta raro su interés por la literatura del norte de México. Después de Rosario Sanmiguel, la representante de esta narrativa femenina contemporánea juarense es Arminé Arjona, quien se vincula a la tradición de Ricardo Aguilar Melantzón, como ya he mencionado con anterioridad. Su escritura realista, además de crítica, desvela cómo los aparatos de la violencia han deshumanizado aspectos esenciales para el devenir humano: la infancia, la casa, la mirada femenina, la familia y, ante todo, la ciudad que habitan sus personajes. En este apartado, pretendo describir la relación que observo entre los personajes femeninos de *Delincuentes: historias del narcotráfico* con el crimen y la construcción de una espacialidad (el puente). Me ocupo del trabajo de las mujeres en el mundo del trasiego de estupefacientes, generalmente

como traficantes y consumidoras de marihuana, en el cual además habitan e imaginan Ciudad Juárez.

Graciela Silva Rodríguez en *La frontera nortea fememina* argumenta que existe una estrecha tradición de la literatura del norte escrita por mujeres. La monografía analiza inquietudes, temas y puntos de vista que conforman precisamente esa tradición. ¿Qué características guarda la literatura norfronteriza escrita por mujeres?¹⁹⁸ Gracias a la institucionalización de los estudios de la escuela deconstructiva, impulsada por Jacques Derrida y Michel de Foucault, la teoría *queer*, el feminismo y gran parte de los estudios culturales que denomino sobremodernos, al ser productos del peso insoportable de nuestra propia modernidad, han encontrado un auge significativo en la teoría literaria. Al tratarse la deconstrucción, una filosofía que hace de la periferia su objeto era necesario que se incluyese dentro de éste a la escritura norfronteriza fememina.

Los elementos que definen y distinguen a la escritura fememina “enfrentan y superan esa condición en medio de ciertos factores sociales (raza, clase social, edad), el género (su diferencia con el hombre) y la cultura (lo nacional, lo extranjero, lo regional)”.¹⁹⁹ Dicha literatura explora los cauces de la identidad: ser mujer en un determinado contexto, el fronterizo, por ejemplo, así como su inmersión en la historia de la ciudad. “En este universo se conjuntan pensamientos, acciones, sentimientos y hablas fronterizas —junto con una marcada diversidad geográfica— para acrisolar la conformación del imaginario nortea”.²⁰⁰

La unión-comunión con la palabra definirá, en seguida, el perfil de identidad de esa voz. Para ello, Silva explica que el “verbo” fememino guarda tres características esenciales: “1) un

¹⁹⁸ Graciela Silva Rodríguez, *La frontera nortea fememina. Transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. Eón, Ciudad de México, 2010, p. 28.

¹⁹⁹ *Id.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 56.

pasado con un bagaje cultural establecido por el poder patriarcal, 2) una apropiación de la cultura moderna, y 3) una conciencia histórica con pleno conocimiento del espacio urbano”.²⁰¹ Necesario resulta un quiebre con la tradición patriarcal para apropiarse de los elementos culturales modernos y sobremodernos para finalmente *ser* en un plano histórico y espacial. La literatura femenina norfronteriza “históricamente se dispara de un estado social de discriminación y subordinación, y a partir de ello empieza a construir su propio discurso”.²⁰² Es una escritura que nace en los límites, tanto espaciales y reales, como imaginarios y lingüísticos.

Las escritoras desarrollan sus obras en relación con la construcción-deconstrucción de la figura del *otro*: “La otredad como base y principio de identificación a través del proceso escritural, conlleva a una reestructuración de la conciencia que se manifiesta en resistencia, reclamo y denuncia”.²⁰³ La alteridad, señala Rolena Adorno, no es “una categoría misteriosa, oscura, oculta. Es visible y conocida; se la postula en términos de género y etnia: el moro, el judío, la mujer y el niño”.²⁰⁴ De esta forma, la alteridad se reconstruye a través de otras conocidas. Por medio de su repertorio cultural e ideológico, el yo narrativo denomina al *otro*. Además, por medio de otra mirada, el individuo (femenino) se define: “La exigencia de definir el carácter del otro es el auto-reconocimiento por el sujeto de la necesidad de fijar sus propios límites. Los discursos creados sobre —y por— el sujeto colonial no nacieron sólo con el deseo de conocer al otro sino por la necesidad de diferenciar jerárquicamente al otro”.²⁰⁵

Las alteridades reafirman su identidad gracias a un carácter de auto-crítica, impulsado por una necesidad del ser femenino para fijar sus circunstancias sociales, históricas y,

²⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰² *Id.*

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ Rolena Adorno, “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 14, (1988), p 66.

²⁰⁵ *Id.*

especialmente, espacio-temporales. La anterior distinción establece jerarquías que por lo general son inferiores a la de aquel que dice o escribe el discurso; la escala de poder determina no solo las características del *otro* sino su destino.

Delincuentes: historias del narcotráfico (publicado en 2005 por Al Límite Editores y cuatro años después por el Instituto Chihuahuense de la Cultura) de Arminé Arjona reúne dieciséis relatos cortos que tratan sobre cómo las drogas —especialmente la marihuana— se han instalado en la cotidianeidad de los habitantes de la urbe. El conflicto en la mayoría de los cuentos radica en el cruce ilegal de dicho producto. Los personajes están inmersos, como ya he mencionado, en este ambiente: drogadictos o traficantes. Los protagonistas de estos “delincuentes” son en general mujeres de clase baja, aunque no faltan campesinos, inmigrantes y, por supuesto, narcotraficantes.

Desde antes de iniciar, en una suerte de epígrafe o escena preliminar, se aventura una representación de los temas esenciales del cuentario: “—No pues a las viejas las pusieron en otro carro y el otro ‘bato’ se fue haciéndoles punta en otro mueble para pasar... —Papi: ¿Verdad que tú tienes una pistola escuadra?— Interpela un niño de cuatro o cinco años. —Sí, m’ijo, una .45”.²⁰⁶ Según se anota, ésta fue una conversación escuchada en la avenida Juárez. Precisa también una fecha: 8 de abril de 2004. E, incluso, una hora: tres de la tarde. Estos apuntes parecerían insignificantes, pero, en primer lugar, la coordenada espacio-temporal indica la idea del cruce, que estructura al libro. La avenida Juárez conecta con un puente, lugar insignia de varios *Delincuentes*. La interpelación del infante demuestra una descomposición social-familiar donde el uso de armas se ha normalizado. El diálogo entre estos sujetos describe otro de los temas de la obra: las mujeres pasando drogas.

²⁰⁶ Arminé Arjona, *Delincuentes: historias del narcotráfico*. Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 2009, p. 15. A continuación, y como he hecho en los casos anteriores, las páginas estarán entre paréntesis.

Para Juan Carlos Martínez Prado en “La apuesta”, que funge como “noticia” a la edición de *Al Límite*, la literatura de Arjona surge después de lo que él denomina “los funerales de las ideologías”.²⁰⁷ Esto señalaría la novedad de esta escritura fronteriza, que aquí he preferido denominar sobremoderna. No obstante, reconozco que esto último, desde el aspecto formal, resulta debatible debido a que precisamente la obra de Arminé Arjona respeta la estructura de un modelo clásico. Si en su poesía hay métrica y rima, en *Delincuentes* noto una exploración del relato tradicional: introducción, desarrollo, nudo y desenlace sorpresivo. En ocasiones se exploran diferentes recursos, como *flashbacks* o cambios de perspectiva. En mi opinión, lo novedoso radica en los temas; el eje central del libro será “la participación de la mujer en asuntos del trasiego de la droga”.²⁰⁸

Siguiendo, por otra parte, a Guadalupe Anda y Melisa Wright en el “Prólogo” a *Delincuentes*, encuentro que estas mujeres-protagonistas habitan, en primer lugar, escenarios desoladores y periféricos: “En las colonias habitadas por gente con ilusiones perdidas, se encuentra[n] los índices más altos de la desesperación y la violencia”.²⁰⁹ En segundo lugar, el espacio violentado moverá a los protagonistas a introducirse de alguna u otra forma (amistades, noviazgos, familia) en el trasiego. Las historias, según Anda y Wright, “vienen a desmitificar la visión romántica y hasta exótica que principalmente el cine nos ha vendido sobre la mafia”.²¹⁰ No se trata de una búsqueda por el enriquecimiento y la vida fácil, sino un método de supervivencia. Lo dirá el narrador del primer cuento, “La cosecha”, un campesino inmigrante que siembra marihuana en unas montañas junto con un familiar: “Empezar otra vida sin tanta miseria” (20).

²⁰⁷ Juan Carlos Martínez Prado, “La apuesta”, en Arminé Arjona, *op. cit.*, p. 7.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁹ Guadalupe Anda y Melissa W. Wright, “Prólogo”, en Arminé Arjona, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

Rocío Mejía, por su lado, explica que la narrativa y poesía de Arjona son “una representación viva de Ciudad Juárez y nos permite cuestionar algunos de los modos en que las mujeres [...] asumen su papel como sujetos de la voz y protagonistas de la historia en la crisis humanitaria que, desde la nota periodística, se transforma en materia literaria”.²¹¹ Juárez se intuye más bien como teatro urbano. Sin embargo, lo interesante aparece cuando estos espacios se “criminalizan”, como sucede en el escenario más recurrente en la obra (y el conflicto de varios relatos): el puente.

Desde la portada, en su primera edición, la presencia del puente y la línea se imponen. En esta ubicación, algunos relatos encuentran su momento climático. Prevalece un solo objetivo: cruzar la droga a Estados Unidos y recibir un pago a cambio. Lo anterior se expone ejemplarmente en “American Sir...”, donde dos mujeres deben trasladar un paquete de marihuana a Estados Unidos. Antes de llegar a la avenida Juárez, para llegar al puente, las chicas dedican una oración en un hito urbano: “Silenciosamente siguieron el trayecto hasta llegar a la iglesia de San Lorenzo” (35). Después de la encomienda, arriban al lugar donde se desarrollará el conflicto principal: una revisión minuciosa y un perro que no para de ladrar. La solución luce tanto milagrosa como absurda.

Los personajes en los cuentos de Arminé Arjona se construyen en relación con la otredad para así definirse por medio de la imitación-separación. En “American Sir”, las dos mujeres intentan imitar el lenguaje extranjero. Lo mismo el agente migratorio “de aspecto latino” que les habla en inglés. De ahí que cuando cruzan con éxito a Estados Unidos, se burlan de ellas mismas:

²¹¹ Rocío Mejía, “Crimen y castigo en Ciudad Juárez. Apuntes para una aproximación a la poética narrativa de Arminé Arjona”, en Salvador Cruz Sierra, *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez: una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. Juan Pablos Editor, Ciudad de México, 2013, p. 358.

—¡Ya la hicimos, compita! ¡híjole! y con el de la migra de veras pusiste cara decente: *American, sir, American*. ¿Y a poco eres americana?

—No, pero, ya sé pronunciar *American*.

—Pendeja ¿qué tal si nos tuercen?

—Pa'l caso es la misma, con cuarenta kilos en la cajuela vas al bote, así hables inglés o español. (37)

Estas criminales se transforman en seres absurdos: se ríen de su propia miseria, a pesar de haber triunfado en el cruce. Algo parecido sucede con los narcotraficantes que protagonizan “Dije que a todos”, pues pese a enseñar con orgullo sus armas largas y pistolas en el cinturón, temen a las jeringas del doctor, quien describe la escena de la siguiente manera: “Y ahí están la bola de forajidos tan machotes, lloriqueando con los calzones abajo y las nalgas bien picoteadas” (43). No solo se trata de exponer cómo la criminalidad se vuelve cotidiana en la vida de estos individuos, sino que ridiculiza su masculinidad. Con sus máscaras tratan de ocultar el terror, que es desnudado por la farsa.

Si bien los personajes masculinos son burlados, la perspectiva femenina dentro de la criminalidad me parece un asunto destacable, ante todo en los cuentos “Pilar” y “La Picucha”. Ambos relatos narran un mismo conflicto: mujeres moviendo marihuana para Estados Unidos. “Pilar” es un cuento mejor logrado, en mi opinión, debido a la riqueza lingüística y al desarrollo de la historia, en contraste con “La Picucha”, que tiene fallas argumentales y un final apresurado, incoherente con las voces narrativas, y hasta espectacular. Quisiera concluir analizando el primero de los cuentos donde la protagonista reconstruye una manera de vivir Ciudad Juárez desde la idea del cruce.

El inicio de “Pilar” insiste en la exploración lingüística como marca poética. Así, desarrolla una especie de caló-local sobre las maneras de nombrar a la marihuana:

¡Ay, está re' buena la "motita", marihuana, "mota", "gallo", toque, "chubi", flavio, grifa, macoña, *grass*, mora, café, yesca, rolando, pito, porro, güiro, "saltapatrás", finito, fasito, *joint*, *rooster*, *hemp*, mostaza, maría, gaitán, carrujo, *weed*, bambino, preciso, queso, maconia, chumito, nescafé, gallardo, *spliff*, picadientes, zacate, *moiss*, *mary jane*, "churro", "petardo", 4-20, "churrumais", leño, son, flautín, *dubi*, canuto, juanita, cannabis, *muggles*, ganja, "burrito de verde"... (55).

La cita, aún más extensa, representa una manera inteligente de abordar la experiencia urbana en la frontera. Las denominaciones van de referencias culturales, espanglish, hasta invenciones colectivas, personales o harto locales, como "burrito de verde". Esta presentación lingüística introduce al personaje de Pilar, una mujer que consume solo marihuana, y su manera de comunicarse con el lector.

La primera vez que se nombra a la ciudad es significativa. Pilar nos confiesa que tiene una hermana "loca y desobligada, más que yo", que un día decide irse de la ciudad y "dejarle" a Manuel, un niño de cinco años: "—Me voy de Juárez con 'El Mamilas'" (56). De pronto, Pilar se transforma en el sostén de una familia frágil: trabaja para mantener al niño y a una anciana. La partida de la hermana expone la descomposición familiar-social. La mujer y "El Mamilas" son drogadictos. Enseguida, Pilar narrará cómo también sufrió la pérdida de sus padres: "Mi papá [...] huyó de la casa hace un chingo y de la pena, mi mamá se fue a rendirle cuentas a Diosito" (56-57). La ciudad en *Delincuentes* se representa, curiosamente, como un sitio del que se huye. Quienes se quedan y la habitan, en cierta manera, están abandonados.

La misma Pilar será obligada a migrar a Juárez, luego de que la fábrica donde trabajaba en Estados Unidos cierre. Ella, una mujer nacida en El Paso, se verá atrapada en un hogar roto, juarense: "Se me puso bien canija la situación, por no decir perra" (57). La representación de la industria ensambladora, que trataré más adelante, es panorámica, pero conlleva una dura crítica: "Si las maquilas de El Paso estaban mal pagadas, ahora imagínense en Juárez los tres

pinches tres pesos para vivir” (57). Debido a los salarios “pinches”, las circunstancias desesperadas y la situación familiar, Pilar se transforma en una delincuente: “brinca mota” para El Paso. Para solucionar sus problemas económicos entra en la criminalidad.

La idea del cruce como una constante en los “delincuentes” se construye desde dos puentes: Santa Fe y Lerdo, los cuales, de acuerdo con el personaje de Beatriz, quien introduce a Pilar en el negocio, se representan como espacios sin ley: “Siempre tienen a alguien apalabrado en la pasada. Saben cuándo y a qué hora cruzar la ‘merca”” (59). Los problemas solo comienzan cuando desde adentro del mismo proceso ilegal, uno de los criminales decide sabotear la operación. En estas escenas, los puentes son denominados y adquieren peligrosos rasgos: “No importa que sea domingo. No importa que el movimiento sea en el puente Santa Fe y sean casi las ocho de la noche” (63).

La poética de los *Delincuentes* comprende la dinámica tan compleja de la vida fronteriza, que obliga a sus protagonistas a entrar en una vida criminal, desmitificando así la idea clásica de la mujer en el espacio privado: amas de casa, madres y esposas. En estos relatos se observa una suerte de lugares deformados por las mismas circunstancias sociales, donde el puente cumple una función de tránsito, así como de suspenso y conflicto. Si bien algunos de los cuentos no ofrecen un retrato crítico y suelen caer en el pastiche o en una anécdota humorística contada por voces narrativas previsibles, Arjona logra crear, en conclusión, un cuentario que destaca en giros lingüísticos y personajes femeninos que reinventan una ciudad donde se anticipa la crisis porvenir.

4.3. La representación literaria juarense de la industria maquiladora

La llegada de la maquiladora a la frontera norte de México durante los años 60 dio inicio a un periodo que vacila entre un acelerado crecimiento económico-urbano y una descomposición social en Ciudad Juárez y Mexicali, aunado a los conflictos que conllevaron a la

vulnerabilidad del sector femenino que laboraba en estos recintos de la sobremodernidad. Ya sea por la disposición citadina, como la falta de alumbrado público y la propia marginación sectorial, ya sea por los horarios laborales y los bajos salarios, la decadencia de la industria maquiladora se observa, primero, en su responsabilidad durante las desapariciones de mujeres en los años noventa (junto con la complicidad de algunos empresarios, como se ejemplifica desde la literatura) y, después, en el auge de la violencia de estado y la consecuente migración a gran escala durante los años más complicados del gobierno de Felipe Calderón. Sin duda, se han escrito varios estudios sobre diversos asuntos de la maquiladora que no corresponden directamente a esta investigación.²¹² Me interesa en este apartado desmitificar algunas ideas sobre el discurso de la fábrica en cuanto al uso de mano de obra femenina, así como las diferentes perspectivas representadas en la narrativa de Carlos Fuentes, Juan Holguín y Elpidia García Delgado.

La participación de la industria manufacturera en la construcción de un imaginario urbano ha estado presente desde su llegada a la frontera. La literatura la ha expuesto y criticado en varios momentos. Caben destacar las siguientes propuestas narrativas antes de abordar a los cuentistas mencionados. La primera edición de la única novela de Víctor Bartoli, *Mujer alabastrina* (1998),²¹³ explora las dinámicas sociales y laborales de un trío inmiscuido en la dinámica industrial: “Pese a las vicisitudes inevitables, las tres mujeres sostenían al

²¹² La comprensión del fenómeno industrial y social en Ciudad Juárez puede estudiarse a través de bibliografía especializada y pionera en la materia: *Mujeres fronterizas en la industria maquiladora* (1985), de Jorge Carrillo y Alberto Hernández; *Sangre joven: las maquiladoras por dentro* (1989) de Sandra Arenal; y “Los orígenes de la industria maquiladora en México” (2003), de Lawrence Douglas Taylor Hansen.

²¹³ El texto de Bartoli, no obstante, ganó el premio Chihuahua de novela en 1985. Hay que subrayar esta fecha, pues *Mujer alabastrina* es un texto adelantado a sus propias circunstancias históricas y ejemplifica cómo un escritor (un novelista en este caso) puede “profetizar” incluso los hechos más tristes y trágicos de la historia local. Cuando Bartoli escribe su novela a mediados de los ochenta, aún no se normalizaban ni mucho menos se “institucionalizaban” los feminicidios ni las desapariciones, como sí ocurriría durante los noventa. Asimismo, el panorama industrial reflejado en este documento expone las problemáticas que fueron focos de discusión durante la década de 1980 en Ciudad Juárez, como las huelgas y después las denuncias de violencia.

unísono que ‘nada nos vence’. Ni las agotadoras jornadas en la maquiladora, cuando ellas, al igual que sus compañeras, debían estar de pie todo el santo día”.²¹⁴ Las protagonistas relatan diferentes conflictos en ese ambiente, así como momentos donde se encuentran vulneradas tanto por la situación social como por las mismas circunstancias espaciales. Rosario Sanmiguel, en el cuento ya estudiado “Un silencio muy largo”, menciona la maquiladora cuando evoca un recuerdo en la vida de China y Morra: “Siempre habían sido amigas, desde que servían las mesas en el Coco-Drilo, tres décadas atrás, cuando Varela el Viejo tenía el bar en la zona del valle, antes de que llegaran las maquiladoras a plantarse sobre aquella arboleda a la vera del río” (52). La intromisión de la primera fábrica ensambladora en 1966 señala el fin de la época dorada, dominada por una espacialidad de cantinas y bares, frente a una ciudad moderna e industrializada, atractiva para empresarios y hombres de negocios. 1967 resulta una fecha importante pues la instalación del primer parque industrial, el Antonio J. Bermúdez, cambia para siempre la configuración del paisaje de Ciudad Juárez.

Una de las hipótesis de culpabilidad que ofrece Roberto Bolaño en su monumental *2666* recae también sobre este tema. Dentro del archivo criminalístico que estructura la parte de los crímenes, la narración critica el desentendimiento y la corrupción en la maquiladora como un territorio donde las mujeres que aparecen asesinadas son trabajadoras. El poder de esta industria, en *2666*, parece operar sobre las leyes y obstaculiza incluso las investigaciones sobre los casos: “Cuando Efraín Bustelo pidió las listas de trabajadores de hacía seis meses, le dijeron que lamentablemente, por un fallo técnico, éstas se habían perdido o traspapelado”.²¹⁵ Después, ante la insistencia de Bustelo, un ejecutivo del sitio le entrega un sobre con dinero para que deje de entrometerse.

²¹⁴ Víctor Bartoli, *Mujer alabastrina*. Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 1998, p. 10.

²¹⁵ Roberto Bolaño, *2666*. Anagrama, Barcelona, 2013, p. 619.

Finalmente, *Manufractura de sueños* (2012), compilada por José Juan Aboytia y Ricardo Viguera reúne a varias voces narrativas y poéticas que hablan, de divergentes maneras, sobre este mismo fenómeno que dibujó el paisaje citadino juarense. Se trata de una antología compleja en su propuesta que reúne plumas con diferentes visiones críticas sobre la industria. La conclusión que puede sacar el lector es que la maquiladora vino a sanar el desempleo local, pero en cambio ofreció desde sus entrañas otra clase de riesgos y dinámicas violentas.

Las miradas tanto locales como foráneas permiten reflexionar si la industria tuvo alguna culpa frente a la crisis humanitaria de los noventa. Si bien no pretendo comprobar esta hipótesis recuperada por Bolaño, ya entrevista por Bartoli, sí existió un discurso misógino apoyado no solo en el fenómeno de la maquiladora sino en los propios estudios académicos que han aparecido a lo largo de los años. Como señala Consuelo Pequeño Rodríguez, “en las investigaciones sobre el tema solo se hace mención de ellas [las trabajadoras] porque constituyen la mayor fuerza de trabajo, pero a la vez se les invisibiliza, ya que cuando aparecen es solo como víctimas de las condiciones y los cambios laborales de la industria”.²¹⁶ La literatura de la fábrica permite visibilizar una forma del discurso al darles voz. La narrativa de la maquila —aventuro una conclusión prematura— expone una constante violación a los derechos de las trabajadoras: su conflicto yace en una radical deshumanización.

En Ciudad Juárez, las mujeres y sus estrategias de organización y resistencia protagonizan el entorno de la maquiladora.²¹⁷ Según indica Pequeño Rodríguez, se buscaba una nueva fuerza de trabajo compuesta por las siguientes características: mujeres de entre 16 a 24 años, solteras, estudios mínimos de primaria o secundaria, que provinieran de zonas rurales

²¹⁶ Consuelo Pequeño Rodríguez, *Mujeres en movimientos: organización y resistencia en la industria maquiladora de Ciudad Juárez*. UACJ, Ciudad Juárez, 2015, p. 15.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

o alejadas del espectro urbano.²¹⁸ Se optó por una población femenil debido a una idea en efecto idealizada y más bien machista, errónea: pasividad, precisión, destreza, alta productividad. Eran “contratadas para realizar operaciones monótonas y poco gratificantes por razones de índole política y económica, no por la supuesta destreza que se deriva de su feminidad”.²¹⁹

Lo último se comprueba en el discurso de Leonardo Barroso en “Malintzin de las maquilas” de Carlos Fuentes, cuento reunido en *La frontera de cristal* (1995), una suerte de continuación filosófica de *La región más transparente* (1958). En este relato, el gran novelista mexicano divide su perspectiva narrativa en dos: la experiencia de Marina, quien recién trabaja en la maquiladora, y la capitalización de los espacios más vulnerables dentro de estos parques industriales, así como los sitios habitados por las mujeres. Fuentes sale bien librado de su experimento narrativo y social. Como se lee en las palabras de Barroso, “las maquiladoras empleaban ocho mujeres por cada hombre, las liberaban del rancho, de la prostitución, incluso del machismo [...] pues la trabajadora se convertía rápidamente en la ganapán de la casa”.²²⁰ Para el empresario, eje protagónico de *La frontera de cristal*, el trabajo salva a las mujeres de otros sitios donde son más endeble, desde su perspectiva, y repite el discurso ideal citado por Pequeño Rodríguez: la maquiladora emplea mujeres porque no representan un riesgo político, a causa del ambiente misógino dentro de las grandes esferas, representado en estos agentes financieros, nacionales y norteamericanos. Según indica el personaje de Dinorah, donde recae el evento trágico del cuento, “si me exigen un acostón para ascender, mejor me cambio de fábrica, total aquí nadie asciende para arriba, nomás nos movemos para los lados, como las

²¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²²⁰ Carlos Fuentes, “Malintzin de las maquilas”, en *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. Alfaguara, Ciudad de México, 1995, p. 145.

cangrejitas” (136). En estas palabras se expone dicha dinámica interior: las mujeres no suben de posición, sino su trayecto es horizontal, de maquila a maquila.

Naturalmente, el discurso del empresario termina por contradecirse cuando desvela sus intenciones: “El verdadero negocio no son las maquilas. Es la especulación urbana. El sitio de las fábricas. Los fraccionamientos. Los parques industriales” (148). Barroso pretende capitalizar estos espacios donde viven las empleadas, como Marina, quien reside en la colonia Bellavista. La reconstrucción del paisaje urbano demuestra la influencia que tiene y tuvo la impostura capital de las maquilas en Juárez. Barroso, en apariencia, se preocupa por los transportes que agotan a las mujeres que trabajan para él. En su mente, en realidad, se encuentra la idea de comprar sus hogares para que ellas sigan beneficiándolo: “Las muchachas tienen que viajar más de una hora en dos camiones para llegar hasta aquí. Lo que nos conviene es comprar los terrenos de la colonia Bellavista. Son un andurrial, puras chozas de mierda” (148). La frase expone no solo la frialdad del personaje, quien al final termina por aceptar la condición “desmadrada” de la frontera que cruza, sino que demuestra las arduas condiciones en las que viven Marina y Dinorah, forzadas por circunstancias sociales e históricas a trabajar en las ensambladoras.

La espacialidad del parque industrial contrasta sumamente con ese “andurrial” al ser contemplado con una profunda abstracción en su mecánica belleza:

Las tres miraron los cipreses alineados a ambos lados de la carretera sin hablarse más esperando nomás la aparición bellísima que no dejaba de asombrarlas todos los días a pesar de la costumbre, la fábrica montadora de televisores a color, un espejismo de vidrio y acero brillante, como una burbuja de aire cristalino, era como trabajar rodeadas de pureza, de brillo, casi de fantasía, tan limpia y moderna la fábrica (138).

Se precisa en este pasaje que ahí se fabrican televisores; Fuentes aprovecha el dato para desarrollar su poética de cristal, una superficie que permite ver mas no puede cruzarse, una

burbuja, un espejismo. el narrador destaca de manera irónica su limpieza y modernidad: los parques industriales en realidad alteran, como explica Barroso, el panorama urbano.

La apropiación de esta fábrica sucede cuando se transgreden ciertos reglamentos escritos en un lenguaje para Marina incomprensible. En una escena donde se descalza y camina por el pasto y el rocío frente a un letrero en inglés que implora no pisar el césped, Fuentes destaca la humanidad del personaje: “era tan fresca la pelusa, tan mojada y bien cortada, le hacía cosquillas en las plantas, que correr sobre ella con los pies desnudos era como darse un baño en uno de esos bosques encantados que salían en las películas” (152). Incluso Barroso reconoce su libertad y ríe. Sin embargo, al final, la relación del cuerpo femenino con el espacio guarda un contraste significativo: “El pavimento aún guardaba el temblor frío del día. Pero la sensación de los pies no era la misma que cuando bailó libremente sobre el césped prohibido de la fábrica maquiladora” (162).

Juan Holguín ya había presentado una perspectiva crítica similar en “Maquilamex”, publicado *El puente negro* (1992), un libro extraño y con una edición donde abundan errores tipográficos que distraen la lectura. El cuento describe la relación entre el protagonista y la ciudad: “Con su triste figura Eustaquio dibujaba el paisaje urbano”.²²¹ El individuo ha sido absorbido por las dinámicas de la urbe Maquila, como la denomina al final la voz narrativa. El relato apunta la relación entre la industria y las mujeres, al señalar que la madre de Eustaquio, Magdalena, se emplea en la primera fábrica: “Un día empezó a funcionar para luego significarse como el milagro esperado. La industria maquiladora llegó para quedarse. Con su nueva existencia la ciudad empezó a recobrar dignidad” (9). A pesar de la contradicción (o la ironía mal lograda), la trabajadora incrementa la soledad y tristeza de Eustaquio, al grado de que ella estuvo ausente en su graduación de primaria. La voz narrativa re-significa a este

²²¹ Juan Holguín, “Maquilamex”, en *El puente negro*. Ayuntamiento, Ciudad Juárez, 1992, p. 7.

personaje enajenado por la rutina laboral que la deshumaniza: “su función: mujer-máquina, la retenía en la fuente de sus vidas” (10).

Como era predecible, el hijo cumple el mismo destino que su madre, cuyo hilo narrativo no concluye. Al entrar en la industria, Eustaquio sabe “la existencia de su hacer como un ser maquinal-robótico, instintivo, automático, irreflexivo, indeliberado” (12). Se deshumaniza, al menos durante su introducción al mundo laboral, pues luego descubren los empresarios que Eustaquio sufre de “oralidad”, un peligro bastante grave para la producción. Si bien resulta extraño, me parece que el narrador buscaba indicar la manera en que los empresarios encontraban problemático para sus negocios la organización de los trabajadores y la creación de sindicatos. El relato concluye, sin embargo, con la afectación del paisaje urbano señalado al inicio del cuento y una nueva denominación: “La gran ciudad por todos los poros transpira el aire triunfador de su nombre: Maquila, Mex.” (14).

Dentro de esta literatura sobre la industria maquiladora, la propuesta estética que mejor explora dichas circunstancias, vinculándolas no a una exploración sociológica sino enfocándose solamente en las tragedias de sus personajes o en la deconstrucción distópica de las empresas es la de Elpidia García Delgado en *Ellos saben si soy o no soy* (2014). Si bien el libro no está equilibrado en sus partes, sí ofrece una visión más íntima y original del fenómeno laboral.

La construcción orwelliana de la maquila en “Wyxwayubas”, por ejemplo, resalta los experimentos cuestionables de los empresarios que, como Barroso, piensan más en la efectividad y la perfección de sus trabajadores para un beneficio capital. Keith Poppy utiliza una suerte de soma para, una vez más, robotizar a sus empleados, así como metrónomos para acelerar la precisión. El espacio destaca una ausencia de luz: “A pesar de la oscuridad, Felizardo logró distinguir que la banda salía de un túnel conectado a una habitación con

ventanas negras a los lados”.²²² Se representa una animalización de los elementos que componen a la fábrica: “Su lengua de lagartija escupía wyxwayubas incesantemente” (71). Por último, abunda en ese lugar una molestia, una asfixia que nadie salvo Felizardo nota: “Ruidos ensordecedores. Maquinarias chirriantes y oscuridad rodeando la única línea de producción” (71), lo cual contrasta con la blancura de las paredes en la cafetería, “el lugar más familiar de esa maquiladora” (74). Sitio donde además se da la comunicación y la revelación de secretos, como el nombre real de Poppy y su pasado como estrella de rock. Aquí se explica, por último, que el botón azul que presionan todos al salir es una droga que les regresa la humanidad.

En la mitología griega, Átropo (con las variantes de “Átropos” o “Aisa”) corta el hilo sagrado; de ahí que en la tradición clásica se le represente con furia, aunque de igual manera con cierta sabiduría: la fuerza de su corte, lo sabio de la decisión. Por ello, “Yabadabadú” metaforiza a esta figura mítica en una trabajadora de fábrica: “Como diligente discípula de Átropos —la Moira inexorable—, el trabajo de Ana es cortar hilos. Mientras que Átropos corta los de la vida; Ana, los de las colchas de la fábrica donde trabaja” (79). Si bien en algún momento la voz narrativa engloba a todas las cortadoras bajo la figura de la “Moira inexorable”, Ana encarna el papel de Átropo debido a su desempeño: justa, precisa y efectiva, como destaca ese discurso del que ya he hablado y que termina reproduciendo (quizá accidentalmente) Elpidia García: “Años de práctica la han convertido en experta cortadora y nadie la supera en destreza al usar las pequeñas tijeras” (79).

Después de la construcción mítica del personaje, se introduce el conflicto. Un “franchute”, al que le dicen Yabadabadú por su parecido andar al de Pedro Picapiedra, comienza a seducir a Ana. Al principio, ella se muestra indiferente. Al final se ilusiona y termina desengañada. Después de la decepción, inicia un cambio, una transformación. Las

²²² Elpidia García, “Wyxwayubas”, en *Ellos saben si soy o no soy*. Ficticia, Chihuahua, 2014, p. 71.

Parcas, su esencia, regirán el destino de este hombre perverso y vacío. Las tijeras regresan a la mano de Ana junto con la fiereza de Átropo, mas también la paciencia de otra Moira: “Como si Láquesis —la otra Parca que mide la hebra de la vida— hubiera echado ya la suerte, [Ana] investigó la fecha y hora de su nueva cita y se dirigió al Holiday Inn. Llevaba en la mano sus tijeras plateadas para cortar hilos” (83). El cuento termina con el sonido de dicha herramienta acercándose a la habitación. Jamás se revela si Ana entra y cumple el asesinato. Se sabe, sin embargo, que Átropo es siempre infalible.

En resumen, dentro de las propuestas de Fuentes, Holguín y García se observa un acercamiento crítico sobre la espacialidad industrial. Para el primero yacen algunas contradicciones discursivas en Barroso, un empresario interesado por la capitalización del territorio. Este personaje tipo aparece además en la literatura de Holguín y Elpidia García, pues es evidente el abuso autoritario de esta figura que atenta contra los reaccionarios sindicalistas o precarizan y abusan de las condiciones laborales y sociales del sector femenino. En “Maquilamex”, los cambios en el paisaje urbano renombran a la urbe entera. Finalmente, Elpidia García imagina una distopía no muy alejada de los mundos de Aldous Huxley y George Orwell, así como una forma de venganza (violenta) hacia los Barroso y los yabadabadú que se aprovechan de las trabajadoras desde ciertos privilegios de poder.

4.4. Una estética *queer*: *Kentucky Club*, de Benjamín Alire Sáenz

El concepto *queer* forma parte de un repertorio de conceptos teóricos plurisignificativos y por lo tanto moldeables. Remite, en primera estancia, a lo “bizarro, extraño, enfermo, anormal”.²²³ Denomina también un comportamiento excéntrico; en sí, indica que algo es raro en tanto que deconstruye o desestabiliza lo establecido. A finales del siglo XIX, señala Didier Eribon, el concepto comienza a emplearse desde una connotación carnal, por lo que, *queer* es todo

²²³ Didier Eribon, “Somos raritos, aquí estamos” (trad. Carlos Bonfil). *Letra S* (octubre 2, 2003), p. 1

comportamiento sexual fuera de la norma, de acuerdo con el estricto y antinatural dogma social. La normalidad responde a un modelo patriarcal en cuyas masculinidades se reproduce un modelo lineal de la sexualidad heteronormativa. La homosexualidad, como postura identitaria, en cuanto a narrativa divergente y al mismo tiempo íntima, desemboca en una actitud de extraña rebeldía: una revolución del cuerpo.

Fue entre los años 20 y 30 del siglo pasado cuando los homosexuales comienzan a definirse como *queers*. La denominación se aleja de su acepción contra natura y se convierte en un concepto que unifica a toda una comunidad, a una “minoría” que lucha y sigue luchando por sus deseos y sus derechos en pos del amor; “busca disolver las fronteras a fin de que otras identidades (transgéneros, bisexuales, etcétera) y la multiplicidad de identidades gays y lésbicas [...] encuentren su lugar en un movimiento que cuestiona las normas sexuales, culturales y sociales”.²²⁴ He allí que lo *queer* se transforma en un concepto de crítica a la sociedad y sus costumbres, en una postura que engloba a un gran conjunto de seres humanos y, por último, en un término teórico que reivindica el estudio de las manifestaciones excéntricas dentro de la literatura y la teoría tan injustamente ignoradas por las academias y universidades. En su última vertiente, por lo general, se estudia la concepción del amor y la identidad, la búsqueda de un pasado y una explicación del ser, el análisis del deseo y el homoerotismo. Aquí pretendo vincular dichas temáticas a un solo punto de reunión: la espacialidad fronteriza, en general, y, más en concreto, la construcción del bar en *Kentucky Club* (2014), de Benjamín Alire Sáenz.²²⁵

²²⁴ *Ibid.*, pp. 1-2.

²²⁵ Apunto a manera de nota que en el género poético existe una buena cantidad de textos que abordan la homosexualidad de diferentes maneras, ante todo escritos por mujeres. Sin embargo, debido a los criterios de selección (la necesidad de que las autoras publiquen un poemario que describa la imagen de Ciudad Juárez), ninguno de estos poemas ha sido incluida en esta investigación. Quisiera, empero, nombrar aquí a estas autoras: Susana Chávez (cuya poesía sigue sin publicarse, pese a los intentos), Blanca Cruz, Laura Tiscareño y Violenta Schmidt.

Lo *queer* en la literatura juareense hasta hace poco se mantuvo invisibilizado. Las explicaciones resultan simples: una reprobación social aún activa, natural en un ambiente con cierta tendencia conservadora y cuya característica es la perspectiva masculina, así como la romantización, la objetivación del amor heterosexual y el exotismo ingenuamente homofóbico. El primer antecedente de una propuesta narrativa *queer*, en realidad homoerótica, se observa en la novela *Vereda del norte*, de José U. Escobar, escrita en 1937. Como suele ocurrir en el contexto mexicano de mediados de siglo, Escobar mantuvo en un cajón su texto y se publicó, de forma póstuma y por entregas, a principios de este siglo en el suplemento “Armario” de la revista *Semanario*. Adriana Candia, finalmente, reúne este trabajo y *El evangelio de Judas Keryoth* en un mismo libro durante el 2005 con apoyo del gobierno municipal. A pesar de esta historia editorial, desde mi punto de vista “La otra habitación (segunda mirada)” de Rosario Sanmiguel inaugura, en cierta forma, la temática homosexual en la narrativa juareense sobremoderna que explora la identidad, los deseos y los motivos de sus personajes. Existen algunos ejemplos destacables y recientes que han logrado que la literatura juareense crezca en sus cualidades de resignificación. *Los días y el polvo* (2011), novela de Diego Ordaz, aborda una relación amorosa transexual que no cuento pues revelaría el momento más sorpresivo de la obra. *Torceduras* (2016), plaqueta de relatos breves escrita por José Jasso, presume en su contratapa ser la inauguración de la literatura *queer* en Ciudad Juárez. En efecto, se trata de una propuesta importante, si bien no inicia la tendencia, sí será la primera obra en asumir esta forma de identidad como una propuesta estética. *Cuentos únicos y secundarios* (2017) de César Graciano, ganador del premio Voces al Sol, marca también una diferencia: las instituciones universitarias empiezan a apoyar un discurso antes invisibilizado. El libro, una antología ficcional de autores que no volverán a escribir, destaca el relato “Bareback”, escrito por Osvaldo del Campo (antes Berenice Cruz de Campo), cuyo

protagonista se ve inmiscuido en el mundo de la pornografía gay. Cabe mencionar, por último, la novela más reciente de Sylvia Aguilar Zéleny, *Basura* (2018), obra polifónica en donde un travesti se vuelve padrote, y *Northern lights* (2016), de Ángel Valenzuela, donde una pareja homosexual emprende un viaje (a lo Kerouac) desde Ciudad Juárez hacia Calgary. En este apartado, no obstante, abordaré lo *queer* y su relación con lo espacial en *Kentucky Club*, de Benjamín Alire Sáenz.

Los espacios de *Kentucky Club* se vinculan profundamente con el mundo interior de los personajes. Todo gira en torno la tragedia. Lo *queer* y ciertos códigos, tanto lingüísticos como histórico sociales, chocan entre sí, metaforizando ese devenir de vivir-habitar la frontera, como leemos en “Él se fue a estar con las mujeres”: “Estaba enamorado de la literatura seria. Y de la tragedia. Bueno, vivía en la frontera. Y en la frontera puedes enamorarte de la tragedia sin ser trágico”.²²⁶ Esta manera de experimentar la frontera expone una problemática social: la violencia (no descrita). El título encierra el misterio del final. Javier será asesinado, como tantas mujeres a lo largo de la historia caótica juarense. El miedo se deja leer desde antes que esto ocurra y se relaciona con la habitacionalidad: “No me gustaba pensar en Javier caminando por las calles de Juárez, haciendo un mandado, entrando a una tienda y que lo mataran, aleatoriamente y sin razón” (23). Para el narrador, el amor que su pareja sentía por la ciudad podría probarse; es un hecho sensorial y contagioso: “Amaba a su Juárez. Se le veía en los ojos, en su cara sin rasurar, en su manera de moverse y de hablar. Casi podía probar su amor por esa pobre ciudad desdichada en sus besos” (23). El amor, así como el miedo, se transmite, igual que la peste.

²²⁶ Benjamín Alire Sáenz, “Él se fue a estar con las mujeres”, en *Kentucky Club* (trad. Juan Elías Tovar Cross). Penguin Random House, Ciudad de México, 2014, p. 11.

Si bien, bajo la premisa de “todo empieza y termina en el Kentucky Club”, las historias giran en torno al cronotopo del bar, considero que en todos los cuentos, pero principalmente en “Él se fue a estar con las mujeres”, será la avenida Juárez la que provoca el intercambio, no sin antes realizarse un andar por el Puente Santa Fe. Hay una acumulación de nombres y lugares que transmiten la sensación de movimiento. Para llegar al bar, los personajes — paseños todos— deben cruzar, realizar un recorrido y encontrarse con alguien, con el deseo:

Crucé el puente a pie y noté lo vacío que estaba todo. Cuando yo era joven, el puente Santa Fe bullía de peatones. Avenida Juárez estaba atiborrada de comerciantes y de gente de El Paso más que dispuesta a pasarla bien después de una larga semana. Pero esos días habían quedado atrás. El puente estaba casi desierto. Me abrí paso entre los soldados con el fusil a la espalda (38).

Con cierta sutileza, el narrador construye todo un aparato comunicativo a partir del movimiento y el cruce: la analogía hacia el pasado, una edad de oro sempiterna en la memoria, contrasta con la situación violenta y trágica que vive la ciudad y de la cual serán víctimas ambos personajes. Su trazo establece dos líneas temporales: antes y después de la ola violenta. La mención del desierto guarda un presagio ineludible. El narrador relaciona a la violencia con la locura, pero, siguiendo los preceptos de la literatura *queer* en los que la búsqueda ya sea de una identidad como de una complementación es esencial, la tragedia impera, puesto que cuestiona la misma percepción de identidad como de complementación. Hay un choque y un quiebre, metaforizados por la desaparición y la soledad. Ambas figuras, sin saberlo, se vuelven trágicas bajo el caprichoso azar. Frente al amor y los sueños, la violencia no deja más que la sensación de lo invisible, la tristeza de aquel que busca para siempre al ser amado en las regiones de la ausencia (hay que contrastar este relato con lo que se verá en el apartado final de este capítulo).

Por otra parte, los personajes de estos cuentos se construyen siempre con base en una “minoría” social y eso los hace sumamente complicados. Al tratarse de cuentos *queer* sobre la vida de los indocumentados en Estados Unidos o el problema de las drogas en familias frágiles —temas siempre actuales— el narrador rechaza el estereotipo y la caricaturización, a la que se abandonan algunos escritores, para perfilar caracteres humanos. El cruce permanece en cada uno de los relatos, como en “El arte de la traducción”, donde un joven, tras un trauma, aprende el significado de las palabras. Al final, existe un tránsito real hacia el bar: “Me tomó de la mano cuando cruzamos el Puente Santa Fe. Me encontré sentado en un gabinete del Kentucky Club” (65). El contacto corporal metaforiza la unión, la recuperación del lenguaje humano y su capacidad de amar, como demuestra el hecho de que se besen en la cantina. La importancia lingüística, patente en la traducción, construye un espacio en torno a estas creaciones complejas: se encuentran en fronteras de toda clase (la real, la sexual, la imaginada, la social, la del mismo español/inglés).

Todas las figuras espaciales son importantes para los protagonistas porque han penetrado en la propia noción de lenguaje. *Kentucky club* no significa solamente espacio o bar, ni la avenida Juárez es exclusivamente una calle en una ciudad que ha sido fragmentada por la violencia. Ambos territorios se colman por la idea del sueño y son renombrados en dicha geografía sentimental: significan la serenidad trágica de una persona desaparecida o la monotonía reflejada en el trago de un hombre que ha perdido todo lo que ama. Cuando Javier regresa al Kentucky Club, al final del cuento anteriormente citado, hay un cambio en ambos: el espacio, como el personaje, evolucionó; cambió de significado, quedando inasible para que el lenguaje lo entañe en relación con lo que siente el personaje, igual de indescriptible. Entonces, debido a su complejidad no es el simple y llano museo histórico sino un cronotopo vivo, real, donde todo empieza y termina.

4.5. A vuelta de rueda tras la estética de la violencia: la narrativa de Ricardo Viguera

Durante el verano de 2018 se publicó en Nitro Press la segunda antología del colectivo Zurdo Mendieta: *Desierto en escarlata: cuentos criminales de Ciudad Juárez*, impreso gracias al apoyo del PACMyC;²²⁷ se trata de un amplio libro (veintitrés autores y más de doscientas cincuenta páginas) con un objetivo claro: la representación de lo criminal, en concreto el narcotráfico. Vale la pena subrayar que *Desierto en escarlata* es el resultado de una propuesta de narrativa juarense que se ha ido consolidando en los últimos diez años. “El siguiente paso”, prólogo escrito por Élmer Mendoza, describe, casi accidentalmente, una estética del desencanto que ha caracterizado a algunos de los narradores más vendidos y promocionados en tiempos recientes. El creador del personaje Zurdo Mendieta se desdobra a sí mismo y se incluye en dicho “canon” mexicano. El desencanto se halla en hablar del país desde “una dimensión muy próxima a la realidad”.²²⁸ Para distinguirse de los antologados, el prologuista apunta otro término que es de mi interés. Élmer Mendoza escribe que los narradores juarenses (y de otros lares) de *Desierto en escarlata* se atrevieron a crear una *estética de la violencia* “que no solo expresa la percepción de angustia y la indefensión, sino las formas de plantarse frente a ellas con la frente en alto”.²²⁹ El concepto busca ser teórico. En efecto, resulta una herramienta eficaz para explorar, aunque desde otra perspectiva crítica, la propuesta de esta literatura. La estética de la violencia se contempla en las constantes referencias a sangre, decapitados y balaceras; a ciertas descripciones pormenorizadas de armas de fuego; a una escritura simple, casi automática, que persigue a un número exponencial de lectores; un discurso preestablecido que busca que su mensaje llegue bien explicado y digerido, a través de

²²⁷ El Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias otorga un apoyo económico de hasta \$60,000. En sus lineamientos se lee que los creadores y creadoras deben proponer un proyecto cultural en el que la comunidad participe de alguna manera.

²²⁸ Élmer Mendoza, “Prólogo. El siguiente paso”, en *Desierto en escarlata: cuentos criminales de Ciudad Juárez* (comps. José Juan Aboytia, Agustín García Delgado, et al.). Nitro Press, Ciudad de México, 2018, p. 9.

²²⁹ *Id.*

un acercamiento “realista”²³⁰ y a una representación fiel de la ciudad. Esta violencia se antoja deshumanizada y se explora desde sí misma. De hecho, algunas de las características que enumero se observan en el texto de Mendoza: “No quiero pensar así, pero entra una balacera por mi ventana”; y después: “Los cadáveres ya no caben en los clósets”.²³¹

Ricardo Viguera, por su parte, explica en la introducción a la antología que los narradores reunidos están implicados de forma afectiva a estas coordenadas: “Los autores ubican [sus cuentos] en Ciudad Juárez porque es la ciudad que conocen bien, la ciudad que necesita, otra vez, ser desentrañada por un estudio en escarlata, una visión caleidoscópica de los avatares que viven las gentes que en ella habitan”.²³² Aquí Viguera busca una separación desde lo afectivo: ellos son los que pueden hablar con la verdad de las dinámicas (violentas) que ocurren en Juárez porque las “conocen”, las “vivieron” y eso les da cierta autoridad sobre otras propuestas fuereñas. Hay que recordar que no es la primera vez que Viguera busca sectorizar el fenómeno literario en Juárez. Para el académico, existen una literatura juarense y una “juárica”, a la que define como “la que se escribe fuera de Juárez sobre Ciudad Juárez como espacio mítico, no como locación real, y con natural desconocimiento de la vida real y la muerte cotidianas en Ciudad Juárez”.²³³ Cabe indicar que ambas perspectivas problematizan cualquier acercamiento al quehacer literario local, pues se privilegia el objeto en categorías y jerarquías, idealizando la visión juarense como única emisaria de la verdad que, como expondré, no ofrece realmente una separación con algunas propuestas del centro del país o

²³⁰ El diseño editorial de *Desierto en escarlata* reproduce algunos lugares comunes sobre la representación de Juárez: la portada muestra una calavera y un páramo inmenso; las hojas oscuras al inicio de cada cuento retratan la idea *noir* (como una película en blanco y negro); algunos párrafos son separados por pistolas; hay una calavera y un cactus en cada cuento. Todos estos elementos describen un fenómeno que contradicen este supuesto interés humano de los autores, pues se ha creado un mercado en torno a ello.

²³¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

²³² Ricardo Viguera, “Introducción. Este libro es la verdad”, en *Desierto en escarlata...*, ed. cit., p. 12.

²³³ Ricardo Viguera, “Edmond Baudoin y Troub’s en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”, en *Fronteras metafóricas* (comps. Magali Velasco Vargas y Guadalupe Vargas Montero). UACJ, Ciudad Juárez, 2012, p. 147.

norteamericanas. Según reflexiona Oswaldo Zavala, la premisa exige que la literatura juarense únicamente puede escribirse desde esta frontera para así evitar determinadas construcciones mitológicas de la escritura “juárica”. Según Zavala, Viguera construye, de manera paradójica, un mito autoritativo: “la escritura *en* Ciudad Juárez como la única representación autorizada para enunciar lo real”.²³⁴ Bajo mi punto de vista, este trabajo de investigación no pretende separar (aún más) un fenómeno ya de por sí anclado a una (necesaria) visión documental-testimonial desde la cual determinados narradores han pretendido entrar en un mercado centralista con determinadas exigencias.

Las características enumeradas no reflejan ese interés de los escritores por hablar de la violencia como un sistema (y discurso) complejo que desestabiliza el tejido social, familiar, cultural; más bien el narrador se interesa por la violencia para sorprender, impactar, asustar. Un ejemplo de ello es, de hecho, *A vuelta de rueda tras la muerte* (2014) de Ricardo Viguera, con lo que concluyo este capítulo desde la exploración de la estética violencia, analizando, ante todo, la manera en que se construye una imagen (¿afectiva?) de Ciudad Juárez.

La propuesta narrativa de Viguera ha sido confundida con la novela (como juega Fuentes en *La frontera de cristal*) por algunos críticos, como Ramón Gerónimo Olvera, en “Representación del narcotráfico en tres novelas sobre Ciudad Juárez”. Ténganse en cuenta algunos apuntes sobre el cuentario y su confusión errónea con la novela, en relación con cierta unidad en sus partes y la repetición de varios ejes protagónicos. Cada cuento, insisto, se distingue porque es una unidad separada, completa en cuanto a acción y conflicto, pero se conecta con el resto de la obra. Una novela presenta episodios múltiples o continuos. Vale la pena anotar un asunto ajeno, en apariencia, al libro del académico juarense que “obtuvo el

²³⁴ Oswaldo Zavala, “Líneas imaginarias del poder: política y mitología en la literatura sobre Ciudad Juárez”, en *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*. Malpaso, Barcelona, 2018, p. 181.

premio único de *cuento* en el Certamen Internacional de Literatura ‘Sor Juana Inés de la Cruz’”.²³⁵ Para el propio Viguera, este no es más que un libro de cuentos y debe reconocerse como tal. Quizá la lectura equivocada se deba al carácter episódico de la colección, donde predomina la descripción y la perspectiva de un narrador en tercera persona (en general) frente a la ausencia de conflictos particulares. Para mí, este es un error de unidad: algunos relatos concentran determinadas acciones-aventuras mientras que otros funcionan simplemente para reproducir determinadas opiniones comunes sobre Ciudad Juárez y la llamada estética de la violencia. Por lo mismo existe una confusión teórica en Gerónimo Olvera: debido al carácter episódico y cotidiano de la obra, Olvera puede aprovechar esta aparente “versatilidad” o “cuestionamiento del género” —que en realidad se traduce en un contenido vacío, pues no tolera una segunda lectura, es decir, una lectura escondida— para englobarla junto a *Policía de Ciudad Juárez* (2012) de Miguel Ángel Chávez y *Territorios impunes* (2010) de Alfredo Espinosa.²³⁶

Algunos puntos de vista sobre la ciudad y la violencia se leen en cuentos sin aparente conflicto, como en “Un grito en la madrugada”, primer relato del libro que cumple con su función expositiva y argumental: el ambiente taxista juareense y la violencia en el espacio público y privado. Así, el narrador introduce a Pocamadre, uno de los ejes protagónicos del cuentario: “Un taxista en Ciudad Juárez sin esposa y sin hijos conocidos puede permitirse despreciar ciertas servidumbres de la modernidad” (12). De esta otra manera, pone en contexto una definición general de la violencia local: “Ahora que las noches de Juárez están llenas de gritos que recorren las calles, no hubiera sido tan extraño que el grito naciera en la oscuridad

²³⁵ Ricardo Viguera, *A vuelta de rueda tras la muerte*. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014, p. 4. Las citas entre paréntesis siguen esta edición. “El precio de una vida humana” fue el cuento que Viguera publicó en la citada *Desierto en escarlata*. El jurado estuvo compuesto por Ana Clavel, Agustín Monsreal y René Avilés Fabila.

²³⁶ Vid. Ramón Gerónimo Olvera, “Representación literaria del narcotráfico en tres novelas sobre Ciudad Juárez”. *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 14 (2016), pp. 173-189.

de algunas de las casas cercanas” (12). La oración es interesante pues el “ahora” indica un presente alterado en el espacio público vinculado con una famosa época antes de la violencia del narcotráfico; asimismo, se observa en la subordinada que los gritos han sido normalizados tanto por el narrador como por el taxista. Los espacios privados se ven colmados de exclamaciones; y es ya una situación común.

Este tono inicial del cuento tiene una serie de interpretaciones notables que, lamentablemente, ceden al impulso que defino como lo estético violento, un interés contradictorio por el periódico amarillista *PM* (cuyo lema dice: “Las noticias como son”). En el cuento mencionado, Pocamadre se disgusta con una foto que observa en este diario de circulación local: “En la foto, donde sólo vestía un traje deportivo, parecía una mujer cualquiera llorando ante un cadáver cualquiera. Como cualquiera en cualquier hora del día o de la noche” (14-15). Esta conducta del personaje se encuentra contrariada por la perspectiva morbosa del narrador en “Día de campo”, donde se define con más detenimiento a este controversial medio de noticias:

El *PM* era el vespertino que leía la raza todas las tardes de cabo a rabo. Muchos hombres lo abrían por las páginas centrales, donde siempre había una muchacha bonita ligera de ropa con algún mensaje picante: “quítame la timidez, papito”. [...] Y en portada, de preferencia alguna foto donde se asomara mucha sangre. Las ventas subían como la espuma las tardes en que el *PM* se vendía con foto de algún decapitado en portada. Ver cabezas rodantes por la vía pública como balones de futbol hacía gracia a los niños y causaba expectación en parte de la ciudadanía. (30)

Lejos de una perspectiva crítica hacia ese discurso que ha normalizado y viralizado el morbo, la misoginia, el consumo de cuerpos (tanto en un sentido sexual como en uno espectacular y gráfico) y la estética de la violencia, este periódico en *A vuelta de rueda tras la muerte* funciona como écfrasis. Regreso al primer cuento donde Pocamadre sigue leyendo:

Al leer el artículo descubrió que su exmarido había sido asesinado por un comando que lo siguió hasta el colegio donde recogía a su hija cada tarde a la una. Delante de los demás padres y de los niños comenzaron a disparar, como suelen hacer los comandos. En una guerra, el enemigo es el enemigo, y quien se halle cerca del enemigo será porque también es el enemigo, y si no, pa' su chinga. El hombre quedó pajarito en el acto por veintitantos impactos de bala. Su hija, de quince años, había sido alcanzada por siete proyectiles y se encontraba en estado muy grave. (15)

Para el narrador, los habitantes de Juárez no deben perder el tiempo en conductas moralizantes o acercamientos éticos. Así, puede ser posible que el hombre se transforme en “pajarito en el acto” por las balas, como suelen ocurrir en estas metáforas de la estética de la violencia, donde las personas pierden su identidad (como en los periódicos), a pesar de lo dramática que pueda ser la escena. De hecho, el narrador descarta cualquier reflexión “moralizante” (con este concepto se descalifica a cualquier acercamiento no “realista” o “documental”, como esta literatura) en el siguiente pasaje: “Así están las cosas entre las ruinas de la Heroica Ciudad Juárez, y Pocamadre no moralizaba sobre ello. Nadie moralizaba sobre ello. La moral no cuenta en tiempos de corre y agáchate, maldito. Sólo cuenta que la bala que tiene tu nombre no pueda encontrarte” (15). Lo que importa, para la voz narrativa, no son entonces las cuestiones morales, pero sí resulta relevante seguir reproduciendo una poética relacionada a las descripciones de las armas de fuego o del grueso de los calibres. ¿Sobre eso sí vale la pena reflexionar?

“El precio de una vida humana” sigue esta misma línea narrativa. Su estructura, de hecho, es similar, aunque en lugar de un “ahora” abstracto prevalecen, en cambio, locaciones y comparaciones más denotativas: “Quién había visto y ahora veía la avenida Juárez. Sus cantinas (incluso el célebre bar Kentucky) desfallecían ya mientras las calles de la ciudad se sembraban de cadáveres” (33). Este panorama urbano es afectado por esa misma estética de la

violencia donde el verbo connota una espacialidad en la que se cultiva la muerte, en comparación con otro sitio lejano en el tiempo (una época dorada y nostálgica) donde la avenida Juárez era un centro social increíble: “Era cosa triste de ver la emblemática avenida sin su antigua vidilla, aquella que le proporcionaba la multitud de clientes que entraba y salía de sus cantinas” (34). En esta representación de espacialidades me interesa destacar la cantina El Moridero, un espacio ficticio que enriquece la cartografía imaginaria que ya se exploró en el capítulo anterior con Rosario Sanmiguel. Es curioso, sin embargo, cómo ahora los nombres de los sitios de papel, esos lugares que solo podemos encontrar en un libro, se denominan de acuerdo con un contexto temporal donde se “siembran cadáveres”, en el cual insistirá el narrador: “Ya duraba dos años la guerra del gobierno contra el crimen organizado, y Juárez se convertía en urbe fantasma al ponerse el sol” (33).

No obstante, la estética de la violencia sigue ejerciendo los acercamientos del narrador hacia su ciudad. Esta necesidad por definir desde el sitio se traduce en una insistencia por definir, de manera general, a la urbe y su gente: “En Juárez todo el mundo sabía que ciertas preguntas desafiaban toda explicación, que la vida se había vuelto una interrogante abierta” (37). En seguida: “En Juárez todos sabían que la causa de muerte se llamaba Gobierno” (39). Finalmente: “En Juárez ser bonita es correr peligro de muerte” (39). Este ripio de frase adverbiales que definen un teatro urbano son útiles para la presente investigación, pues facilita la ubicación y comprueba, sin dificultad, la manera en que los narradores actuales no buscan reimaginar su ciudad (con excepción de El Moridero), sino aventurar definiciones obvias o innecesarias, incluso para la poética del libro, mas no para lo estético violento, que reproduce, claro, un acercamiento insensible a conflictos, estos sí, complejos de abordar moralmente, como el siguiente: “Cuando comenzaron a desaparecer chavas, obreritas que luego aparecían caldeando sus huesos en el desierto, con las ropitas hechas jirones e intercambiadas unas con

otras, como si fuesen muñecas con las que un niño juega con descuido y luego confunde” (39). En mi opinión, el diminutivo me parece fuera de tono si se relaciona con esa comparación tan común como la que deja ver la frase final, es decir, obreritas-muñecas, que, a fin de cuentas, deshumaniza sus identidades y se acerca a ese discurso mediático-amarillista de los periódicos locales como el *PM* cuando buscan conmover a sus abundantes consumidores.

Quisiera, antes de terminar, retomar algunos apuntes sobre *Los cárteles no existen*, del citado Oswaldo Zavala. Una de las hipótesis del crítico busca explicar cómo el sistema ha enunciado esta narrativa que luego será apropiada por los discursos culturales, literarios y académicos, por lo general sin una postura crítica y más vinculada a la morbosidad y al espectáculo que el tema de la “narcocultura” permite. En el caso de la literatura, ésta “se enfoca en la violencia inscrita en los cadáveres a través de estrategias narrativas ahistóricas y mitológicas, en suma, despolitizadas”.²³⁷ Dichos textos subliman al cuerpo como un campo donde desemboca la representación del narco y, por lo tanto, de *una forma de violencia* que, en estas producciones culturales, privilegian al propio evento violento, despreciando cualquier acercamiento crítico, desestabilizador, penetrante o siquiera reflexivo. Estos señalamientos creo que se comprueban en la estética que he venido desglosando.

En resumen, la violencia como un discurso expresivo es una decisión, no una imposición. Por supuesto, hay perspectivas diferentes de abordarla, de interiorizarla y de idealizarla. Algunas afortunadas y otras no. La violencia, lamentablemente, sigue siendo cotidiana en Ciudad Juárez y algo tan problemático desde lo ético y lo filosófico —a saber, el fin de una vida humana— se volvió común desde los medios de comunicación y, tal parece ser, desde la literatura. Quizá al ser un lector envuelto en esa dinámica violenta pueda ejercer

²³⁷ Oswaldo Zavala, “Cadáveres sin historia: la narconovela negra y el inexistente reino del narco”, en *op. cit.*, p. 29.

una crítica fuera de la sorpresa que genera para alguien fuera de Ciudad Juárez. Vale la pena reflexionar que si existen estas formas discursivas es porque también existe un amplio grupo de espectadores-consumidores que hemos normalizado ciertas narrativas de la violencia. Reconociendo que la violencia tiene un atractivo natural, también hay que indicar que la perspectiva narrativa de Ricardo Viguera, así como la antologada en *Desierto en escarlata*, fracasa al ser un acercamiento más bien pobre desde el punto de vista político, social, cultural y ético. Necesita de aspectos externos para ser reconocida y, ante todo, de una exigencia comercial que viene, irónicamente, del centro de México. Por esto último, no veo una separación entre su propuesta creativa y la de aquellas miradas foráneas que desde la escritura literaria, periodística y académica también han entrado en el fenómeno de la guerra contra el narcotráfico en Juárez, desde Homero Aridjis a Charles Bowden. En otras palabras, los temidos “juáricos”.

CAPÍTULO V. ESPACIALIDAD POÉTICA EN LA LÍRICA JUARENSE CONTEMPORÁNEA

Desembocamos en la calle de La Florida. Se oían, lejos, los saxofones. El del volante consultó su reloj otra vez acercándolo a las luces del tablero. Luego aceleró un poco y suavemente.

El anuncio de La Florida estaba apagado.

—¿Por qué lo apagan si la noche no ha terminado? —pregunté.

—Nunca estuvo prendido —dijo—. Entre semana esto está muerto. Los dueños piensan que con los focos que hay en la entrada, alrededor de la puerta, es suficiente.

Jesús Gardea, “Un viajero en La Florida”.²³⁸

5.1. Cómo comentar el espacio en la poesía

En la lírica, el trabajo metafórico espacial es más discreto que en la narrativa (al menos en el caso juarense). Por ello, el análisis se complejiza. Ciertamente y de acuerdo con la afirmación de Ángel Luján Atienza, no se ha investigado mucho sobre los deícticos espaciales en la poesía.²³⁹ No obstante, propone tres estadios de análisis que involucran la espacialidad y la temporalidad. En primer lugar, el poder simbólico de las coordenadas espacio-temporales aparece de forma lógica; es decir, se menciona *literalmente*, pero adquiere asimismo un valor simbólico. En segundo, “existen lo que podríamos llamar figuras del espacio-tiempo cuando la poesía juega a romper esta lógica, pero superponiendo a ella una lógica más amplia que explica la aparente ruptura”.²⁴⁰ Aquí el valor de la coordenada o el lugar se adhiere a otro de carácter temporal: el espacio puede significar la memoria de un hecho pasado ahí contenido. Finalmente, el espacio-tiempo resulta difícil de detectar debido a una “fragrante falta de lógica”, ya que los valores de la espacialidad aparecen invertidos y generan un determinado efecto estético. Cabe destacar el acto de *nombrar*, que, sin tener el desarrollo de la

²³⁸ Jesús Gardea, “Un viajero en La Florida”, en *Septiembre y los otros días*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1980, p. 88.

²³⁹ Ángel Luis Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*. Síntesis, Madrid, 2000, p. 248.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 250.

descripción, titula, enmarca, engloba y reconstruye desde la imaginación y la simple mención una imagen, en este caso urbana.

Para la poesía juarense basta añadir que los espacios concretos no se mencionan con frecuencia. No obstante, los poemarios forman parte de una tradición continua. Los temas explorados ofrecen pistas para la espacialidad total de dos grupos poéticos. El primero surge a mediados de los 80 y su trabajo encuentra culminación a principios del nuevo milenio. Son los poetas de Nod, como se lee en la introducción, vinculados con el quehacer poético del Taller del INBA, una espacialidad que se ha idealizado desde las anécdotas y la nostalgia. De este grupo, estudio a cuatro autores que resumen una visión masculina: Miguel Ángel y Jorge Humberto Chávez, Joaquín Cosío y Edgar Rincón Luna.

El segundo grupo poético se encuentra más disperso; se conforma en su mayoría por mujeres y contrasta con la visión del primero. Sus intereses hallan lugar en la denuncia social, en causas políticas comprometidas; al mismo tiempo, explora al lenguaje desde géneros métricos establecidos —la elegía, por ejemplo— y ritmos tradicionales de arte menor. Se tratan de archivos líricos —a fin de cuentas, poesía *documental*— donde se da cuenta, a veces con fortuna, el dolor humano, sin llegar a su capitalización (véase el final del capítulo cuatro). Este colectivo está compuesto por Arminé Arjona y Micaela Solís.²⁴¹ Complemento este capítulo con un análisis de la lírica de Carmen Amato y a Osvaldo Ogaz, quien, a pesar de que temáticamente (el feminicidio) se aleja de las dos poetas mencionadas, desarrolla desde el soneto una crítica social efectiva y una serie de construcciones espaciales notables.²⁴²

²⁴¹ En esta misma línea puedo englobar la poesía de la activista y dramaturga Selfa Chew (*Azogue en la raíz*, 2005), de Jazmín Cano (*Miedo*, 2018), de Buba Alarcón (*Mukínori*, 2018) y en menor medida la obra de Esther M. García (*Bitácora de mujeres extrañas*, 2014) y Dolores Dorantes (*querida fábrica*, 2012).

²⁴² También vale la pena mencionar la obra de Susana Chávez, poeta y activista asesinada en 2011. Su poesía permanece inédita y esta es una de las mayores ausencias en el panorama literario juarense, así como uno de sus imperdonables olvidos (un olvido, hay que decirlo, de poder local). Sin embargo, en 2018 Rosario Salazar y Xabier Susperregi editaron una antología electrónica donde reúnen algunos textos de la autora. No puedo

Mi propósito en este capítulo final será exponer las diferentes maneras en que estos poetas construyen la imagen de Ciudad Juárez. En el caso de la lírica, ya lo he mencionado, resulta difícil citar descripciones precisas y gran parte de este capítulo se sostiene en una serie de interpretaciones que pueden ser cuestionables debido a lo inasible de la materia poética. Mi interés, insisto, es vincular el quehacer lírico con la representación imaginaria y simbólica de la urbe fronteriza.

5.2. En el rincón de una cantina: el grupo de Nod y la construcción espacial de Ciudad Juárez

Resulta peligrosa la siguiente afirmación: la poesía juarense escrita por hombres durante mediados de los ochenta hasta principios de los dosmiles es el periodo lírico más rico en la historia de la literatura juarense. Puedo aterrizar esta afirmación a perspectivas realistas. En primer lugar, la poesía masculina que surge gracias al amparo del Taller del INBA se ha construido desde determinados privilegios de género, además de sociales e institucionales. Hay que darle crédito a David Ojeda y Jorge Humberto Chávez por su inteligencia a la hora de idealizar este espacio cultural y construir toda una mitología alrededor de sus autores, sus proyectos (la revista *Nod*), sus publicaciones y, finalmente, su reconocimiento (los prestigiosos premios). Todos estos aspectos extra-literarios facilitan la ubicación de estas obras. Se trata, a fin de cuentas, de una literatura bien ordenada y jerarquizada. Primero surge el famoso taller de David Ojeda. Después saldrá la revista mencionada y los primeros libros de Jorge Humberto y Miguel Ángel Chávez. Por último, el trabajo de casi treinta años (1980-2013, aunque las fechas están mal), será reunido en *Ciudad negra*, la antología compilada por Jorge Humberto. Las antologías también se definen por sus ausencias. Ellas son, de cierta

considerar este libro para el análisis pues no se trata en sí de un poemario de autora, en donde además participan diversos poetas de varios países.

forma, la visión crítica del compilador. Que de ese centenar solo sea seleccionada una mujer (y que este criterio no sea respondido principalmente), explica que, según Jorge Humberto Chávez, no hay escritoras que valgan la pena ser siquiera mencionadas. Obviamente, no comparto esta visión del poeta juarense. Me interesa escribir que esta es la verdadera definición de esta lírica local, a saber, una literatura escrita por hombres que, por ser hombres, pueden visitar, construir e imaginar Ciudad Juárez de una manera bastante diferente a las escritoras. No se trata, entonces, de la misma representación urbana. En este apartado estudiaré dichas configuraciones territoriales en *Este lugar sin sur* (1988), de Miguel Ángel Chávez, *Bar Papillón* (1999), de Jorge Humberto Chávez, *Mujeres de la brisa* (1999), de Joaquín Cosío y *Puño de whiskey* (2005), de Edgar Rincón Luna.

Este lugar sin sur (1988)²⁴³ es “la perla de la corona de la poesía” de Miguel Ángel Chávez Díaz de León, de acuerdo con Antonio Moreno y Rodolfo Mendoza. Se trata, claro, de un libro importante para el panorama juarense, pues inaugura una suerte de poesía urbana sobremoderna bastante inspirada en el surrealismo: es, de hecho, vanguardista a su manera, coloquial en algunos momentos, histórico en otros. No obstante, como bien señalan Moreno y Mendoza, en el poemario “se acentúa la presencia de una ciudad temperamental y lastrada por las pasiones de los hombres, en los que el lector puede percibir que el poeta concibe como un espacio emocional”.²⁴⁴ En efecto, la configuración de una urbe innominable, una ciudad a veces intuida, estructura gran parte de la propuesta de Chávez: Juárez es, en *Este lugar sin sur*, una mujer amada, sicalíptica o deseada. El mencionado surrealismo alimenta una poética sobre las partes de la urbe: río, calles, avenidas, carretera, tren, congal. Algunas de dichas

²⁴³ Miguel Ángel Chávez Díaz de León, *Este lugar sin sur*. Joan Boldó I Clement, Ciudad de México, 1988, 94 pp. Todos los paréntesis remitirán a las páginas en este y los siguientes poemarios.

²⁴⁴ Antonio Moreno Montero y Rodolfo Mendoza Rosendo, “Un archipiélago en el vertiginoso mar del desierto”, en Miguel Ángel Chávez Díaz de León, *Obra reunida* (1984-2009). Universidad Veracruzana, Xalapa, 2011, p. 7.

construcciones, que remiten al más inspirado André Breton, logran representar una ciudad en constante comunicación con los habitantes y la voz lírica: “la calle ríe dos niños le están rascando el brazo” (“Este poema está buscando algo”, 63); y “abre la puerta / la carretera quiere saludarte” (“Las carreteras no conducen a algo”, 64). Me importa subrayar la idea del camino porque pareciera que ella construyese una serie de paradas en la historia del norte de México o más bien una evolución de la manera de apropiación urbana desde la literatura. O sea, veo una primera parte donde el poeta detalla los orígenes y la historia de una espacialidad casi mítica, en la que antes abundaba el mar y ahora, en un presente poco detallado, solo queda su nostalgia; y una segunda parte donde las referencias geográficas se precisan y pueden ubicarse. Resulta significativo este acercamiento hacia la ciudad a nivel metafórico: la voz poética se antoja desorientada; denomina sus poemas con cierto desorden y pereza o con demasiada libertad, como si el acto de nombrar no valiera la pena o no fuese suficiente.

Para los referidos Moreno y Mendoza, la voz lírica no se interesa en el tema de la ciudad para brindarle una identidad o para denominarla siquiera. Existe una insinuación geográfica a Juárez, mas “no es un poemario que pontifique en torno a la esencialidad de una cultura o geografía en particular [...] ni persigue afanosas búsquedas identitarias”.²⁴⁵ Estoy de acuerdo con que el poeta no pretende hacer un homenaje a su localidad; sin embargo, sí creo que hay una búsqueda por *definir* la ciudad. No solo eso. Pretende realizar un archivo sobre una espacialidad que ha perdido el mar, el sentido de orientación, donde se vive con la incertidumbre de que no hay sur. No se nombra a Juárez, mas sí se describen ciertos hitos urbanos que ayudan a construir, desde la imaginación, un paisaje, un teatro ciudadano.

La primera parte de *Este lugar sin sur*, sin nombre, explica el origen y las costumbres de una zona geográfica también innominable: “la ciudad inaugura su luz / las costumbres del

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

norte son así” (“Norte”, 7). El espacio, como sucede con los poemas de *Pez al cielo*, de Ricardo Morales (léase el epígrafe al capítulo III) añora el agua. La ausencia del océano y su búsqueda desde lo onírico será una de las constantes en el poemario: “el desierto abre sus ojos / y no sabe otra cosa que soñar con el mar / el tren abre su corazón / y entran las dunas a beber agua” (“Norte”, 7). No resulta extraño que el primer espacio nombrado en la obra sea el río: “Las divinas garzas / no hacen el amor en / el Río Bravo” (“Poema”, 8). La imagen negativa del caudal en relación con las aves regresará en “Sax I”, donde se describe a “esta ciudad sin ángeles” y donde los saxofones pasean por las banquetas “para llegar al río / a llenarle de versos sus aguas en huida / y a recordarle cómo era el desierto / en tiempos de guerra” (9). Otra vez la descripción del agua apunta al origen de un páramo desértico que antes abrigó un océano que huyó. La fuga del mar genera nostalgia en la voz lírica a la hora de describir el paisaje: “Río raya y parte este lugar de polvo / no hay barcos ni veleros / que den placer / sólo reflejos de edificios solares / carne gente y harapo / los puentes” (“Norte I”, 14). La metrópolis de la que hablará es polvorosa, seca, los ángeles la han abandonado, aunque se abrigue cierta esperanza: “puede llegar el mar”; y después “un hombre guarda un acre de mar en la azotea” (“Norte I” y “Norte II”, 14-15). Dicha carencia líquida desemboca en el vacío: “Es la nada / que reina en mi ciudad”. Otra vez el acto de nombrar a la urbe describe la crisis del Bravo: “Calles secas / donde un río desaparece / por la magia” (“Somos los suicidas”, 28). De ahí que el poeta hable de barbarie en esta espacialidad: “Estas tierras del norte / beben sangre de Dios”. En ello radica su problema de orientación y su problemática existencia: se entra al olvido, “al abandono de este lugar sin sur” (“Breve historia de la tierra del norte”, 13).

En las siguientes dos partes del poemario la espacialidad citadina empieza a recobrar los nombres de sus lugares, mientras que el yo poético elabora la descripción de una urbe post-desértica. Sus metáforas ahora perfilan la imagen de una mujer-ciudad y encuentran cauce en

una serie de imágenes eróticas o, como dirá la misma voz, “sicalípticas”. Citando a George Bataille, cualquier “operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento”.²⁴⁶ El filósofo divide la experiencia del erotismo en tres: de los corazones, del cuerpo y sagrado, aunque, como después afirmará, todo erotismo es sacro (20). En la relación poeta-ciudad, interpreto que se desarrolla un erotismo de los corazones (aunque también hay descripciones del segundo). En esta experiencia erótica el fin es fundirse en el ser del otro sin la violencia del cuerpo: la ciudad se humaniza, mas no se corporiza. El cuerpo del yo lírico, como deja leer “Palabras para recordar una noche en el Reina Cristina”, se funde con la geografía urbana: “mi cuerpo / Reina Cristina / abordó los callejones / para asaltar las cuerdas y empezar la música” (35). La espacialidad nombrada, posiblemente un hotel (que ya no existe), se confunde con el nombre de una mujer. Así pues, el poeta no denominará a su ciudad, no la dotará de una identidad precisa, como apuntaban Moreno y Mendoza, pero sí nombrará a ciertos personajes femeninos: “La ciudad está doliéndose / escúchala llorar Adriana / cómo amenaza con morirse / cómo agita su lomo de corcel / herida por el desamor / ella y tú agonizan” (“Alguien enciende la radio de su auto”, 48). Nótese primero la humanización de la urbe, una espacialidad que se duele, que llora, que desea morir. Después, repitiendo esta poética surrealista, la ciudad se transforma en un caballo herido y es ahí donde “ella” y la ciudad se equiparan en esa agonía. Luego de esta comparación, el amor, que es el fin del erotismo de los corazones, se escapa, como sucedía con el río en los poemas anteriores, para vagar por algunos elementos de la urbanidad y el espacio público y, finalmente, arribar al espacio privado: “el amor Adriana se te escapa / e inunda las salas de cine / los restaurantes de comida corrida / las librerías tu casa” (88).

²⁴⁶ Georges Bataille, *El erotismo* (trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin). Tusquets, Ciudad de México, 2011, p. 20.

La relación ciudad-mujer se hace más evidente en el poema “Del amor”, donde se regresa a la idea germinal del “lugar sin río” y se describe la siguiente metáfora: “Tengo por mujer un prototipo / sicalíptica es / como las avenidas”. Así pues, la imagen femenina expone a una urbe erotizada, que se vuelve mitológica y seduce al poeta: “es mito de ciudad y acaricia mi cuerpo” (43). En “Pesada carga es este amor”, la isotopía erótica continúa ahora al escribir sobre una cama. De este poema destaco la siguiente imagen en la cual desde la contemplación el yo lírico habla al fin de una espacialidad juarense cartografiable: “Miras por la ventana una barda mal construida / y recuerdas la carretera / que termina en Anapra” (49). Por otra parte, la idea anterior (el poeta que observa hacia afuera el paisaje citadino) se contrapone a la propuesta de “El congal, señores, nos pertenece”, texto dedicado al taller literario de Ciudad Juárez y que ofrece evidentemente una visión masculina sobre la contemplación erótica de los cuerpos femeninos (objetivizados). Lo interesante del poema es que la ciudad queda fuera de este lugar no denominado: “Afuera la ciudad sufre el exilio / este dominio no le pertenece / fácil le hemos robado un céntimo de noche” (55-56). Hay sitios a los que ni la misma urbe puede entrar.

En mi opinión, las ideas exploradas en los párrafos anteriores se subliman en “Avenida Juárez”. Las isotopías de la noche, la ciudad, el río y el desierto encuentran en el poema su cauce definitivo, su propuesta estética esencial: “es mucha la luz sobre el espacio / fin de semana / muchos placeres van a ser descubiertos [...] y la maldita música abrazando cristales”. El hito urbano aquí se construye repleto de luz y música estridente. El erotismo se visibiliza en el tercer verso: es algo por descubrirse. Por ello “la calle arroja símbolos de amor”, y el poema se encarga de aportar definiciones sobre el teatro urbano: “Es abril es Avenida Juárez / es la ciudad y su talón de Aquiles / la zona cero”. El cierre del poema me parece memorable, ya que engloba gran parte de la poética del libro: “y abril / y la noche / y la

ciudad / y el río” (64). Resulta significativo que el poeta utilice la célebre avenida para dar fin a su recorrido lírico por las distintas transformaciones de la ciudad.

Conjeturo el éxito de la configuración espacial del bar en los poetas de esta generación porque en dicha espacialidad se privilegia siempre la visita del cliente masculino. Los hombres que acuden a los bares saben que tanto ellos como las mujeres perderán todos sus atributos maravillosos en cuanto salgan de ahí. Se trata de una espacialidad engañosa. No se construye una cantina de la misma manera sobrio que alcoholizado. La experiencia dentro del bar juarense, según Magali Velasco, “será reformulada en el inconsciente creador, reconfigurándose en la soledad del poeta y del poema”. De esta manera, al sublimizar el hastío de la visita, en la escritura se pierde el atributo principal que supone el relajó, a saber, suspender toda “seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas”. El imaginario urbano, vinculado a una teatralidad íntima, surge como una compensación poética en contraste con una realidad en la que, según Velasco, carece todo “aquello entendido como estético”,²⁴⁷ y que en la poesía se transforma: lo cotidiano se desplaza a lo lírico y lo decadente encuentra una estética novedosa, como puede contemplarse en *Bar Papillón*,²⁴⁸ de Jorge Humberto Chávez, publicado primero en la antología *Cíbola: cinco poetas del norte*, y después, en una segunda edición, corregida y aumentada, en Ciudad Juárez en 2001.

La compensación con una realidad ocurre como expresión de un yo poético, insisto, anclado en su perspectiva varonil. Velasco distingue en sus voces tres perspectivas ontológicas que atañen a una espacialidad citadina: lo privado (la casa), lo público (la calle) y un híbrido entre estas dos, (la cantina). Cada uno de los poetas aborda al bar desde diferentes maneras. Por ejemplo, en Edgar Rincón Luna prevalece más la recurrencia espacial a partir de la

²⁴⁷ Magali Velasco Vargas, “Configuración espacial del bar: imaginario poético de Ciudad Juárez”, en *Discursos fronterizos de la cultura popular* (ed. Clara Rojas Blanco). UACJ, Ciudad Juárez, 2010, pp. 90-91.

²⁴⁸ Jorge Humberto Chávez, *Bar Papillón*. Sociedad de la Mano Fría, Ciudad Juárez, 2001, 35 pp.

memoria y el rescate de postales. En cambio, en la lírica de Jorge Humberto Chávez, el poeta es un *voyeur*, un hombre solitario que disfruta contemplando: “El hedonismo se concentra en la vista, el gusto del trago, mas no el tacto”.²⁴⁹ Entonces, el espacio de la nostalgia, del tiempo pasado que ya no volverá, cambia a un lugar hiper-sexualizado donde predomina, en presente, la contemplación hacia las mujeres, los personajes de la noche y, por supuesto, la construcción literaria del *Papillon*, que se ubica entre la avenida Vicente Guerrero y la calle Gregorio Solís.

El acto de nombrar en el poemario será una de las estrategias líricas comunes, como se observa desde el título general que en seguida se desdobra en dos poemas. Al igual que Miguel Ángel, la ciudad se elide, pero sus espacios quedan descritos en el papel. El poema introductorio, “Bar Papillón 1”, abre con una precisión del sitio a evocar: “Aquí / donde uno es la risa celebrante / y el abismo sin linde” (5). Los primeros versos indican una espacialidad que contiene a un individuo, el poeta, siendo definido como risa y abismo en un “aquí” que dará ritmo al poema. En seguida, se señala la atmósfera: “a tu vera el sonido de los vasos / bebiéndose / fuera ya de las torres altísimas del libro / de la justa palabra” (5). Una de las constantes de *Bar Papillón* es el interés por los sonidos y la idea del vaso, que remite a *Muerte sin fin* de Gorostiza. Los últimos dos versos desembocan en una exploración de la palabra y el acto poético vinculándose con la espacialidad: “aquí / en el bar / la puta poesía junto a ti toma sitio / te descubre borracho y silencioso / aquí aparece”. Así pues, apoyado en el lugar del poema en el libro y la fuerza de su conclusión, la imagen última denota la aparición de la poesía. Por lo mismo, el *Papillon* se transforma en una suerte de taberna donde la inspiración ocurre en la embriaguez del poeta encontrado. En un mundo de ruidos, a saber, la música y el choque de los vasos, el yo, que también es un tú, se observa silencioso mientras sucede la aparición del poema.

²⁴⁹ Magali Velasco Vargas, “Configuración...”, art. cit., p. 92.

Un escenario similar ofrece la siguiente composición, “Retrato”, donde se lee: “Está solo en un bar; / no tiene voz, no busca a nadie, / pero oye concentrado la música / que, allá lejos / jamás escucharán su esposa y sus hijos / y eso que los demás / llaman el mundo” (6). El poeta explora la alienación de su personaje, su semejante; un hombre solitario (empero no solo, tiene familia, o acaso sea esta una soledad más inquietante) sin voz. Y hay que destacar esta frase última: la voz es la del poeta que lo observa. También subrayo esa metamorfosis verbal: de un “aquí” en el primer poema a un “allá”, en donde se encuentra “el mundo” de la familia, las responsabilidades, el ruido y la enajenación colectiva. El bar ofrece, de hecho, cómplice, un sano anonimato que puede contemplarse en “El vaso”, cuya imagen sirve como metonimia de los hombres que beben: vaso-bebedor serán uno solo. El poema inicia con una idea potente: la frecuencia con que el individuo acude al sitio. Aquí, sin embargo, sucede una particularidad. Se detiene en el fondo de “este vaso”: “Este solo vaso existiendo en su modestia / de vidrio, de vaso anónimo, / único, / puesto ahí nada más, / no lo había visto nunca” (7). En cierta medida, el yo lírico se describe a sí mismo: anónimo, único, consciente de no ser consciente de su propia imagen. “No estuve”, afirma el verso siguiente. La estrofa final eleva la reflexión hacia el nivel de otros vasos ignorados, como toda esa gente anónima que entra y sale de la cantina: “cuántas horas perdidas en la contemplación / de nada. Cuánta noche, / cuántos vasos sin ver” (7). La rutina se transforma en un ejercicio de autocrítica pesimista, nostálgico.

Cabe resaltar que estas cantinas son atendidas solo por mujeres. Como se leía en “El congal, señores, nos pertenece”, del poemario anterior, la voz de Jorge Humberto Chávez busca, en reiteradas ocasiones, describir cierto consumo de cuerpos femeninos. En “Bar Papillón 2”, la voz lírica imagina la posibilidad de que “esta buena mujer” ose “solamente levantar su blusa, / si desatase su corpiño ante estos ojos / viéranse los ambos senos” (14). Esto, hay que apuntarlo, ocurre nada más en la imaginación del poeta. Lo interesante será

cuando la idea de los nombres femeninos (que remiten a Miguel Ángel Chávez) encuentran refugio en el espacio: “nombres de matronas románticas como Sandra o Jeniffer / habitan el espacio de este bar” (14). Desafortunadamente, el poeta regresa a la misma espera, el “regalo” de la chica para los bebedores que a las 12:25 se atreven a imaginar en vano.

La idea del *nude* será, de hecho, la que concluye la propuesta del libro. Solo cuando la mujer se halla “desnuda y frágil”, el poeta puede entonces describir el exterior, la espacialidad pública, los palpitaros urbanos: “afuera gira el viento de otras épocas / se persiguen las huellas que dejan los transeúntes / y las luces de las calles / se enlazan con los trenes que dejan la ciudad / el silencio es un mito que se quiebra / la noche es un gran buque entrando a su naufragio” (“*L&L Nude All Review*”, 34). El yo lírico termina de manera general su poética: la noche ha concluido y, ante la esencia de un desnudo, naufraga en la ciudad donde se persiguen las mismas huellas y luces de sus habitantes, espacios y todos los tiempos parecieran admitirse en uno solo, de la misma manera que el *Papillon* es, en el libro, el recinto de y para la poesía y, al mismo tiempo, el bar La Brisa (o cualquier cantina del centro de Ciudad Juárez): “aquí podría estar la crónica / de un amor fundado en este sitio tan de mala muerte y tan hermoso” (“El poema de la mujer ida o poema de *La Brisa*”, 28, este texto aparece además en *El libro de los poemas*).

El poema de La Brisa guarda similitud con las dos partes de “Bar Papillón”. En primera instancia, la insistencia en un “aquí” donde la crónica del hombre-poeta-borracho describe una rutina de ruidos y un paisaje de mujeres al servicio de la mirada masculina. En segunda, la posibilidad de que el milagro de la poesía ocurra gracias a los beodos y, en sí, al teatro de la embriaguez natural del recinto: “generosos borrachos: / de verdad / gracias / finalmente encontramos una historia en las páginas, pero / sin ustedes este poema no sería” (30). La poesía solo será gracias a la bebida, los briagos, las mujeres que nunca hablan en estos textos y

que nada más cumplen una función de “regalos” para la vista acaudalada y hedonista del hombre lírico que hipersexualiza esta espacialidad; del poeta interesado en su propio placer al interesarse solo en la desnudez femenina (pechos, vagina y boca) para el propio gozo (el beso, la *fellatio*). En resumen, el espacio de la cantina está diseñado para privilegiar, al menos en Juárez, la experiencia masculina. Esta generación, con sus poemas, lo ejemplifica notablemente.

Mujeres de la brisa, del poeta y actor Joaquín Cosío, también forma parte de la antología *Cíbola: cinco poetas del norte* (1999).²⁵⁰ Cosío fue de los primeros —el único de su generación— en interesarse y abordar el tema del feminicidio en Ciudad Juárez, un tanto invisibilizado por algunas instituciones. Son dos poemas que conforman la parte oscura en la estructura temática del libro donde la ausencia trágica de lo femenino afecta de manera sintomática a la urbe que las ve desaparecer: “aquella que pasa bajo los cimientos está muerta / más aún que esta ciudad que cruza” (125). “La muerta”, título de la composición anterior, englobará en la siguiente pieza (“Las muertas”) a 120 muchachas; la voz lírica se encargará de elidir el elemento violento para reconstruir imágenes: mujeres vestidas para una fiesta o con el uniforme del trabajo, chicas que “relucen más que nunca en su ausencia” (126). En ambos textos, el poeta aventura una severa y sutil crítica a la deshumanización del espectáculo periodístico —que ha existido desde allende los tiempos— donde se exponen estas mujeres ahora despojadas: “las mencionan las llaman y las exponen con el rostro extinguido y unánime” (126). De nueva cuenta, Cosío apunta esta vinculación trágica con los elementos de su espacio ciudadano, ahora grotesco, ruidoso y despiadado: “no podrían ser otras las ruinas de esta ciudad hincada ante el polvo y el aire pútrido / ruido de orines ruido de balas hedor de

²⁵⁰ Joaquín Cosío, “*Mujeres de la brisa*”, en *Cíbola: cinco poetas del norte*. UNAM, Ciudad de México, 1999, pp. 109-145.

saliva animal y murmullos” (126). Su denuncia no se encuentra en elucubrar situaciones sino en humanizar a las mujeres desde el aspecto simbólico: describir quiénes fueron, traerlas otra vez a la vida a través del recuerdo pasional del rostro. Su único error discursivo, pienso, es *cifrar*, englobar en una frialdad numérica. En un poemario más reciente, *Bala por mí el cordero que me olvida* (2011),²⁵¹ Cosío regresará al tema ahora describiendo el encuentro de una niña asesinada en el río. La denuncia aquí es evidente: “Los culpables se encuentran ocultos / y los enemigos están salvos / Nadie hay que pague / nadie” (18).

¿Qué ocurre con la construcción espacial? En los poemas citados la ciudad innombrable, que puede contener en sí a cualquier otra urbe pareciera ser invisible. Hay, eso sí, enumeraciones de espacios más bien relacionados a lo cotidiano y lo íntimo —siempre referidos en los títulos: el baño, la habitación, el bar, la escalera—. Se trata, a fin de cuentas, de una poética del espacio privado. A través de la complementación con el ser amado-femenino en *Mujeres de la brisa* la voz se apropia de la espacialidad sin describirla: el lector imagina los espacios que el poema solo intuye, un destello construido. Por lo tanto, el elemento de la ubicación queda abierto a la interpretación siempre cuestionable de quien lee o escucha. Un ejemplo es la pieza que da título al poemario. Si bien el tema del texto es el deseo en el acto de nombrar a la mujer, me parece prudente anotar que en el bar La Brisa leía el grupo de poetas de Nod. Este local se incendió en 1999 y tanto Jorge Humberto como Miguel Ángel Chávez homenajearon en diversas ocasiones al inmueble con sus poemas (como ya apunté). Esto, finalmente, nunca se menciona en la propuesta de Cosío, pero, como todo en los versos, se quedará para siempre cifrado en la duda. En el mencionado *Bala por mí...*, en cambio, sí hay una referencia concreta a Juárez en donde ambos temas (ciudad y muerte) se

²⁵¹ Joaquín Cosío, *Bala por mí el cordero que me olvida*. Ediciones Sin Nombre / Ediciones Nod, Zacatecas, 2011, 61 pp.

condensan en el remate final del poema “Ciudad Juárez 3 P.M.”: Ante otro cuerpo a rastras que los Hermanos Muerte desaparecen bajo las raíces del árbol en sequía contra las ráfagas de polvo y encima de la ciudad negra que reposa” (15).

Otro caso parecido es el de “Los amantes de la avenida Insurgentes”, donde jamás se hacen referencias de la ubicación salvo la del título. El autor deja otra vez que el lector imagine y reconstruya el espacio íntimo donde se da un encuentro pasional. Puesto que el espacio solo importa cuando no está, lo que le interesa al poeta es asir el instante del encuentro donde “tomo tu mano / porque dormida me proteges” (143).

Llama la atención el proceso polisistémico y literario que llevó a la publicación de *Mujeres de la brisa*, que como he escrito fue el primero en abordar desde la ficción los feminicidios en Juárez. A la par de esta publicación de Cosío, que formaba parte de un grupo de escritores privilegiados por sus amistades y relaciones sociales, se germinaba la escritura de un libro más importante porque fue escrito precisamente por una mujer que ofrecía su punto de vista sobre algo que efectivamente le afectaba más a ella, como ciudadana juarense y como escritora: *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, de Arminé Arjona, obra que estudiaré en la siguiente estancia. Quiero realizar una comparación sobre los alcances editoriales de ambas obras y concluir cómo la visión del hombre contó con mayor fortuna que la perspectiva femenina. *Mujeres de la brisa* está incluido en una antología de poemarios breves y dispares —Gabriela Borunda, Rogelio Treviño, Jorge Humberto Chávez, Alfredo Espinosa, los reunidos— que publicó la Universidad Nacional Autónoma de México en 1999. En cambio, el proceso de escritura de *Juárez, tan lleno de sol y desolado* empieza, según las fechas incluidas en los poemas el 26 de septiembre de 1997 y termina el 4 del mismo mes, pero de 2002. Dichas fechas organizan la estructura propuesta por la poeta. La primera edición del poemario aparece en 2003 en Chihuahua Arde Editoras, un proyecto editorial que promueve, debido a la

falta de interés de las instituciones culturales de ese momento, la literatura escrita por mujeres en el estado. Una segunda edición fue publicada en 2005, con un prólogo de corte académico de Susana Báez. No hay indicaciones del tiraje. Concluyendo, observo que, gracias a las fechas, los primeros poemas de Arjona sobre la violencia hacia las mujeres en Ciudad Juárez, al igual que la *Elegía en el desierto* de Micaela Solís, se adelantan a la propuesta de Cosío. Asimismo, que *Juárez, tan lleno de sol y desolado* aparezca en una editorial que combate el discurso machista de los medios de difusión e instituciones gubernamentales que controlan la cultura del estado comunica una lucha más compleja de las mujeres por publicar una crisis que afecta esencialmente a ellas, en contraste con una publicación como *Cíbola*, donde predomina una visión masculina de la literatura y abalada por la UNAM.

Puño de whiskey (2005),²⁵² de Edgar Rincón Luna, antecede una visión de la violencia que después será repetida en varios discursos literarios, académicos y periodísticos. Según señala Jorge Humberto Chávez en el prólogo a *Ciudad negra: antología de poetas de Ciudad Juárez*, “la violencia está en el aire, pero no todos logran hacerla caber en la poesía como admirablemente lo hace Edgar Rincón”.²⁵³ Si bien el texto de Chávez reproduce varios lugares comunes sobre la literatura juarense y carece de documentación en un contexto académico, debo aquí concederle cierta razón. La representación discursiva de la violencia en *Puño de whiskey* destaca porque en estos poemas predomina más una intención estética que testimonial.²⁵⁴ En este poemario no hay una reflexión morbosa al describir los eventos violentos ni intenciones espectaculares, tampoco una intención sociológica ni una

²⁵² Edgar Rincón Luna, *Puño de whiskey*. Bonobos, Ciudad Juárez, 2018, 74 pp.

²⁵³ Jorge Humberto Chávez, “Ciudad negra o colérica o mansa o cruel”, en *Ciudad negra: antología de poetas de Ciudad Juárez 1980-2013*. Bonobos, Ciudad Juárez, 2018, pp. 11-12.

²⁵⁴ Entiéndase “testimonial” en un contexto más vinculado a una literatura que responde a un fenómeno capital que ha creado una imagen, un lenguaje y un mercado en torno a, en este caso, la violencia, mismo que está desprovisto de toda mirada crítica, política o de denuncia. Hago esta distinción de una vertiente de la poesía juarense, de carácter más bien “documental” o “en crisis”, como la ha denominado Micaela Solís, pues esta poesía sí ofrece las características enumeradas que se encuentran ausentes en la mirada “testimonial”.

representación de mitologías periodísticas. La violencia que expone Rincón Luna descompone un espacio íntimo y un paisaje ciudadano contemplado por la voz lírica; el poeta figura como un sobreviviente. Sus postales exponen una experiencia ética íntima, sin el desvarío erótico de la poesía de los Chávez y, además, son un homenaje a los padres, los amigos muertos y la música de la primera infancia, cuyas fotografías, rostros, y melodías persisten, como bien explica el cierre del libro, a pesar de la oscuridad y la tormenta. El poeta alcohólico, aparte de superviviente, concibe su memoria desde una decadencia espacial, sugerida desde sus referencias (Tom Waits y Bukowski), su exaltación al pasado y el acto de nombrar (en la sección “Funerales”, textos inspirados por noticias de diferente índole trágica).

El poemario se divide en cinco partes. Su estructura desemboca en temas que vinculo a los sentidos y a la experiencia personal-urbana: familia, música, amistad, poesía, ciudad y muerte. Los últimos dos se hermanan especialmente en la sección final, “Conozco esta ciudad, no es como en los diarios”, que toma dos versos de “No soy un extraño” de Charly García. Este préstamo me parece significativo, ya que la canción describe la sensación de (auto) exilio; la idea de la revisitación citadina (regresar desde de la música, pero también a través de la pérdida) y las maneras ciertamente deshumanizadas en que una ciudad se significa desde los medios de comunicación. La violencia, en efecto, es “parte del aire”, pero tanto García como Rincón Luna destacan elementos espaciales donde puede surgir la belleza desde un reconocimiento personal y al mismo tiempo urbano: “Acabo de mirar las luces que pasan. / Acabo de cruzar la plaza, las razas / y el color”.²⁵⁵

Al tratarse de un libro publicado en 2005, *Puño de whiskey* antecede a ciertas representaciones de la violencia que serán explotadas en los años venideros, sobre todo en la

²⁵⁵ Charly García, “No soy un extraño”, en *Clics modernos* (prod. Charly García y Joe Blaney). Universal Music, Argentina, 1983, 3:16. [Disco compacto].

narrativa juarense. En esto recae su intensidad, pues surge tres años antes del comienzo de la guerra contra el narcotráfico declarada por Felipe Calderón y anticipa varias formas de ser en una ciudad en crisis. Su visión se vuelve casi profética, la de un superviviente del caos. El tema de la violencia, por ello, se aborda con una sensibilidad e inteligencia admirables: “Si lo piensas / no ha de ser difícil / atravesar el corazón de alguien / con un salero” (71). Estos versos que concluyen “Parte del aire”, perteneciente a la sección final del libro, demuestran cómo la voz lírica explora ante todo la supervivencia. Cualquier objeto se transforma en un arma si hay que defenderse de una invasión. De cierta manera, el Juárez que define a Rincón Luna como poeta es una urbe sitiada por elementos violentos, inasibles, fantasmales y perversos, los cuales pretenden desestabilizar los territorios más privados, por ejemplo, la casa o la memoria infantil, tal como se lee en las primeras líneas de “Ciudad Juárez *Unplugged*”: “de la infancia solo guardo el miedo / a que un extraño aprovechando la oscuridad / entre a casa” (73). El poeta reconstruye a una ciudad “desconectada”, “que ya no es”, abrumada en un principio por la oscuridad y la inundación donde “uno escucha el andar del agua entre las calles” (73). Finalmente, en estos versos, la luz es una suerte de bendición, por más violencia que haya en los relámpagos: “y en esta lluvia que en silencio cae de nuestros ojos / agradecemos esa luz que nos permite ver las ruinas de una ciudad / que ya no existe” (73-74).

La construcción de una imagen de Juárez me parece más evidente en el poema “Strangers in paradise”, donde la espacialidad se desarma en elementos personales, ya que la voz lírica habla de una forma terrenal del paraíso. El poeta crea imágenes intangibles. Para él, la ciudad es una manifestación de soledad, sombra y niebla; aunque también un espacio amado debido a sus contrastes: “esta niebla que huele a plomo / y que me dice que el calor está moviéndose / aunque todas las esquinas permanezcan frías” (72). Como en la mayoría de los textos de la quinta parte del libro, este cierra con una indagación, un descubrimiento: “me

gusta creer que soy el único hombre en esta tierra / y que me es imposible lastimar a nadie / amo entonces estas avenidas solas / que recorro sonriente / creyendo que soy un buen hombre” (72). Estos versos me parecen bastante bellos si se comparan con la manera en que he expuesto el abordaje de la violencia en la narrativa juarensis. En un ambiente cultural donde algunos autores han caído en la tentación realista, escribiendo pasajes inspirados más en el morbo, en la descripción fría, escandalosa y espectacular de los medios de comunicación, en esa irresponsabilidad académica y literaria que capitaliza el dolor humano, muchas veces adjetivado en lo indescriptible, Rincón Luna destaca por su capacidad y originalidad poética para describir una forma de salvación a través del extraño paraíso del hombre solitario. Se habla de la violencia, sí; sin embargo, las imágenes con un génesis violento evocadas en *Puño de whiskey* no tienen un fin descriptivo a secas o testimonial, sino uno literario. En dichos versos contemplo una aventura que por estas regiones puede sonar imposible; es decir, la incapacidad de un hombre por ejercer más violencia, por hermanarse con estas avenidas solitarias también, por apropiarse de su espacio y encontrar algo de bondad.

Finalmente, otro espacio de interés es la denominación de la avenida Juárez. Contemplo un regreso a una construcción desde la nostalgia temporal: esa época acabó, la Juárez *is dead*. El poeta busca revivir experiencias en este sitio (muchas veces alcohólicas). Tal es el caso de las dos partes de “Avenida Juárez” donde Rincón Luna sintetiza la riqueza de *Puño de whiskey* y de su último poemario, *Trenes para demoler un río* (2015).²⁵⁶ Semejantes a una moneda, esta composición demediada resume la temática tan diferente de ambos libros y expone las inquietudes de la voz lírica en el transcurso de los años: un aprendizaje y un crecimiento.

El “Avenida Juárez” de *Puño de whiskey*, poema en estado de ebriedad, violento y conciso, trata la reconstrucción de una imagen, quizá —toda interpretación espacial en la

²⁵⁶ Edgar Rincón Luna, *Trenes para demoler un río*. Bagatela Press, Ciudad Juárez, 2015, 73 pp.

poesía se sostiene en un “quizá”— metaforizando la identidad de la avenida: una mujer recostada en el paisaje, “ebria sobre el metal de la noche” (69). La atmósfera versa sobre la resaca, que siempre cuestiona lo temporal. “¿Qué hora es?”, se pregunta la voz lírica mientras la mujer está ahí, suspendida en la ausencia total del espacio y el tiempo. “*Es hora de largarse*”, responde: adiós a la avenida, a la fiesta y a toda violencia corporal.

En cambio, “Avenida Juárez” de *Trenes para demoler un río*, más efectivo, describe, en esencia, la demolición de un pasado. Existe pues un reconocimiento de la identidad, subordinada por el tiempo que ambos, la calle y la voz lírica, han compartido. De ahí su personificación: “La vieja calle me sonríe con los dientes apagados” (12). Si en la primera parte se trata de la descripción de la avenida solamente, aquí la voz lírica se asume confidente, un reflejo metafísico entre la Juárez y el poeta. Ambos han cambiado para mal.

El tono de los versos adquiere cierta fuerza porque resume la experiencia no solo de la voz, sino de toda una generación que “abrazaba a las pasajeras / de este largo tren de polvo y hierba” (12) y que ahora reconoce la decadencia del tiempo presente, del desdoblamiento trágico de lo que ya no puede ser, de lo que se ha ido de ellos mismos y lo que permanece: “Mi joven ayer ahora vomita en una esquina / y me saluda con la negra luz de sus ojeras” (12). No obstante, los versos finales perfilan ese ritual, puesto que toda nostalgia es un ritual de los sentimientos y la memoria, donde la imagen protagonista bebe y le regresa la sonrisa al pasado, brindando por el progreso y la decadencia, como si el Rincón Luna de *Trenes para demoler un río* le enviase una sonrisa al decadente de *Puño de Whiskey*. Están jodidos, pero juntos. La Juárez sigue ahí, aunque algunos intenten demolerla con el argumento de “ya no es lo que era”. Mantiene aún su significado primordial, cómplice de un futuro distinto, de los cruces cotidianos y la memoria perdida; cómplice que moldea su nueva definición, el

renacimiento de su rostro y disfraz: “brindo por los recuerdos / del que sigue aquí / y del que me fui” (12).

5.3. El silencio que la voz de todas quiebra: la lírica documental de Arminé Arjona y la poesía en crisis de Micaela Solís²⁵⁷

Poco a poco Arminé Arjona se ha convertido en una de las voces más representativas y admiradas de la poesía escrita por mujeres en Ciudad Juárez. Uno podría antologar todas las dedicatorias que escritores de varias generaciones (desde Armando Arenas hasta Armando Molina) le han consagrado a la “delincuentista”. Sus versos han calado profundamente en el imaginario popular. Suelen leerse no solo en libros sino en bardas. El grafiti dentro de la obra de Arjona vale en sí una reflexión aparte. Podría decirse que su poesía configura la misma construcción espacial de Juárez y se lee como la ciudad misma.

A pesar de que Joaquín Cosío publicó en *Mujeres de la brisa* (1999) dos poemas que abordan el feminicidio y la denuncia a este hecho que marcó para siempre la historia de la localidad, Arminé Arjona será la primera en escribir una *plquette*²⁵⁸ de diez poemas, *Juárez, tan lleno de sol y desolado* (2003 y reeditado en 2005),²⁵⁹ en donde el tema de la mujer y el feminicidio, así como la frontera, el desierto, la ciudad y la violencia, son explorados desde una perspectiva intimista y denunciante.

Durante el contexto de publicación y proceso de escritura de *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, la poesía local se bifurca en dos posturas —que el teatro ya había cristalizado a finales de los 90. La primera, como ya mencioné, es asumida y representada por la

²⁵⁷ Quiero dedicar este apartado a la memoria de Dana Lizeth Escobedo, compañera de la licenciatura en literatura hispanomexicana de la UACJ y asesinada la noche del 6 de abril de 2019. Que este sea un humilde homenaje a su memoria.

²⁵⁸ A pesar de que este concepto suele relacionarse con una publicación “menor”, me parece que se trata de un poemario redondo y de extensión precisa. De hecho, pienso que parte de su belleza radica en el manejo conciso del lenguaje.

²⁵⁹ Arminé Arjona, *Juárez, tan lleno de sol y desolado*. Chihuahua Arde, Delicias, 2005, 32 pp.

consagración de los poetas que publicaron su obra durante los años 80: Jorge Humberto y Miguel Ángel Chávez, Joaquín Cosío, Agustín García y posteriormente Edgar Rincón Luna y César Silva Márquez, quienes replican temas y formas poéticas. La segunda postura será más directa en su denuncia y vinculada al *performance* y al documento, como es el caso de *Elegía en el desierto* (2004) de Micaela Solís, la literatura de Selfa Chew, la obra poética de Susana Chávez, activista asesinada en 2011, o más recientemente el proyecto *Mukinori* (2018) de Buba Alarcón. En el caso de Micaela Solís, obra que analizaré más adelante, se distingue un tono que se encuentra entre el límite crítico del discurso periodístico y el poético. Puede relacionarse con lo que Sara Uribe ha definido para su *Antígona González* como “apropiación”, “intervención” y “reescritura”.²⁶⁰ Es decir que, dentro de estas obras poéticas, la voz se apropia y reinterpreta mitos, noticias y literatura para exponer el tema de las desaparecidas. Por ello, he decidido denominarla poesía documental, para distinguirla de cualquier germen testimonial, fenómeno que no abarca toda su magnitud estética y metodológica.

Creo, sin embargo, que *Juárez, tan lleno de sol y desolado* se encuentra en el centro de estas posiciones ideológicas y estéticas. La poesía de Arminé Arjona busca la denuncia social y reciente sobre todo la violencia contra las mujeres. Su postura está más en favor de una simbiosis entre la estructura del poemario, las formas métricas utilizadas (es un verso libre pero medido, donde predomina la rima asonante) y los temas a tratar. Desde mi punto de vista, rechaza la *apropiación* de un discurso periodístico porque su apuesta está en una forma canónica de comprender el ejercicio poético: forma y contenido se conjugan en una propuesta rítmica que puede vincularse al aforismo y a estrofas populares como el romance o el refrán. Hay en la lírica de Arjona un interés no solo por el rescate de la memoria sino por la seducción

²⁶⁰ Sara Uribe, “Notas finales y referencias”, en *Antígona González*. Sur+, Ciudad de México, 2012, pp. 103-110.

de la memoria misma. Son poemas que fácilmente pueden ser evocados gracias a sus herramientas estilísticas.

El tono que predomina simbólicamente en esta obra es el de la ausencia de una ciudad, entendida ésta en su total espacialidad. Ciudad Juárez está deshabitada y la voz poética se encarga de describir este atentado contra la urbe y sus mujeres. El feminicidio es el tema más doloroso en la literatura chihuahuense y si bien no protagoniza *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, sí es el que más carga simbólica sostiene. Hay que reconocer que nuestra sociedad se caracteriza aún hoy en día por su profundo conservadurismo. El desprecio hacia cualquier acción transgresora que cuestione la ideología católico-machista y los valores morales establecidos ha dado sitio a situaciones violentas en México. Hay que recordar que precisamente a las llamadas “muertas de Juárez”, mujeres que trabajaban en la maquiladora, se les criticaba haber descompuesto el núcleo familiar (véase el capítulo anterior). De ahí que surja el denominado “crimen de odio” que resienten tanto las mujeres como los homosexuales y transexuales.

Marcela Lagarde, en su “Introducción” a *Feminicidio: una perspectiva global*, indica que:

No se trata sólo de la descripción de crímenes que cometen homicidas contra niñas y mujeres, sino de la construcción social de estos crímenes de odio, culminación de la violencia de género contra las mujeres, así como de la impunidad que los configura. Analizado así, el feminicidio es un crimen de Estado, ya que éste no es capaz de garantizar la vida y la seguridad de las mujeres.²⁶¹

Asimismo, para Alan Knight en su ensayo “Narco-Violence and the State in Modern Mexico” la violencia, entendida en su concepción total, es el resultado de un estado fallido, así como el

²⁶¹ Marcela Lagarde, “Introducción”, en *Feminicidio: una perspectiva global* (eds. Diana E. Russell y Roberta A. Harmes). UNAM, Ciudad de México, 2006, p. 15.

conjunto de otros aspectos socioculturales y económicos: “hence, narco power and violence must be seen, in part, as a function of state of failure”.²⁶² Para Arminé Arjona en “Elegía”, poema introductorio, la violencia se reparte, igual que el pan divino, entre cada uno de los habitantes: “A cada quien le toca su trozo de violencia” (21). Aquí la ciudad, metáfora de una mujer —la madre de estos habitantes de la desolación—, no obstante, es la que resulta violentada, dando como resultado a las metáforas más fuertes del poemario, que describen las diversas formas en que la violencia se ejerce sobre las mujeres encontradas: la ciudad podrida, asfixiada y descuartizada. Esta comparación mujer-ciudad-frontera será recurrente en el poemario (como se ha visto en otros): “y su llanto apagado / con la ciudad perece” (“Los gritos del silencio”, 26).

La postura que la voz poética de Juárez, *tan lleno de sol y desolado* expone contra la violencia de género es ciertamente crítica y se posiciona en contra de las definiciones que deshumanizan a la mujer. Así lo expone en “Sólo son mujeres”: “Y todos nos vamos / volviendo asesinos / con la indiferencia / con el triste modo / en que las juzgamos: ‘gente de tercera’ / ‘carne del desierto’” (22). La violencia también permea en el lenguaje y su característica de nombrar, en este caso, deshumanizar al elidir el nombre verdadero, que en el poema permanece oculto.

Anteriormente he mencionado la relación que existe entre la construcción metafórica de la ciudad y la mujer. Si bien Juárez no se nombra salvo en el título, la reflexión en los poemas sobre el espacio se resiente de forma notable sin que se mencione la ubicación exacta. Esto último, de acuerdo con Núria Vilanova, será algo característico a la hora de reconstruir e imaginar la frontera en la literatura de la región. En “Border Surfaces: An Introduction”,

²⁶² Alan Knight, “Narco-Violence and the State in Modern Mexico”, en *Violence, Coercion, and State-making in Twentieth-century Mexico* (ed. Will Pansters). Stanford UP, Stanford, 2012, p. 130.

Vilanova señala que la frontera es un territorio de tránsito y constante movimiento, pero también un espacio para el desierto, la sequía, el silencio y la muerte.²⁶³ Existen, por otra parte, dos maneras de abordar estéticamente a la frontera: una física y la otra metafórica-simbólica. En el caso de Arjona, como en la cuentística de Jesús Gardea, la frontera se encuentra oculta en el símbolo del desierto y la desolación, así como en otros discursos fronterizos (el del lenguaje y el del cuerpo).

Esta concepción puede compararse además con lo que José Valenzuela Arce ha nombrado metáforas emocionales de la frontera, es decir, ruptura, pérdida, traición, puente, muro de contención, intersticio, transnacionalización y rizoma.²⁶⁴ Me interesa rescatar la idea de ruptura y pérdida. Desde un acercamiento metafórico, la pérdida y ruptura en *Juárez, tan lleno de sol y desolado* es cercana a las sensaciones corporales. Se trata, en fin, de la frontera como una herida abierta, como escribía Gloria Anzaldúa,²⁶⁵ en la que pareciera que el desierto se está tragando a las mujeres y las regresa transformadas en llanto, florecimiento y viento: “Embrión de arena / que grita y duele / tan sólo huesos / en vez de verde / surgen cual frutos / y el horror crece” (“Veneno y viento”, 27). O en todo caso, la negación y olvido de la resurrección, como ocurre en “Arenosas estelas”: “¿Dentro de qué cruel mortero / nos hicimos polvo? / Ni una brizna humana flota en el aire” (29).

Si bien no lo desarrolla con profundidad, Susana Báez en “Poesía, frontera y símbolos en Arminé Arjona” (2005)²⁶⁶ intuye que los símbolos religiosos son deconstruidos en la obra

²⁶³ Núria Vilanova, “Border Surfaces: An Introduction”, en *Border Texts. Writing Fiction from Northern Mexico*. San Diego University Press, California, 2007, p. 2.

²⁶⁴ José Valenzuela Arce, “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”, en *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (ed. José Valenzuela Arce). FCE, Ciudad de México, 2003, p. 33.

²⁶⁵ Gloria Anzaldúa, “The Homeland, Aztlán”, en *Borderlands / La frontera: the new mestiza*. Aunt Lute, San Francisco, California, 1987, p. 3.

²⁶⁶ Susana Báez, “Poesía, frontera y símbolos en Arminé Arjona”, en *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, ed. cit., pp. 11-16.

para reinterpretarlos en su discurso poético. En efecto, el desierto, que bíblicamente representaba el deseo y la tentación, aquí solo simboliza la desolación misma de Dios. El desierto juarense es un páramo abandonado por la conciencia divina donde florece tristemente “muerte / mujer y llanto / llanto y mujeres” (“Veneno y viento”, 27). En todo caso, solo la crueldad que existe en el olvido de Dios permite que el desierto como espacio sacro ocupe el lugar que tiene el cementerio.

“Páramo”, poema que cierra la publicación, ejemplifica de manera más clara la cuestión de lo elidido como apuesta poética. Por medio de enumeraciones espaciales, identitarias y de tránsito, todas en esdrújulas, la voz poética construye por medio de una complicada metáfora la descomposición de la ciudad asesinada (“víctima”) indicada en las palabras “cárnico”, “fétido”, “pútrido”, “tóxico” y finalmente “fue”, una palabra aguda que pareciera denotar cierta derrota, una desolación espacial y verbal.

Apunto lo siguiente a manera de conclusión. En una crónica que se publicó en *La Gaceta*, Verónica López recoge estas palabras de Arminé Arjona sobre su percepción de Ciudad Juárez en los peores años de la guerra que Felipe Calderón declaró al narcotráfico:

Volví en el 90 a Juárez y desde entonces he visto a la ciudad ir a peor. [...] Hoy mi ciudad, una que siempre había sido noble, que siempre había acogido a todos, es fantasmal. He sufrido muchas pérdidas de gente cercana, de amigos y pacientes míos. He visto secuestros y robos. Es una ciudad a la que no puedo querer más y por eso salgo a las calles a escribir. Es la única actividad que me salva.²⁶⁷

Arjona aquí, quizá sin quererlo, desarrolla la poética de *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, un poemario que canta la nostalgia de una ciudad que antes acogía felizmente a todos y que ahora se ha transformado en un fantasma deshabitado. La única salvación contra el olvido será la escritura.

²⁶⁷ Verónica García López, “La voz sobre el muro”. *La Gaceta* (junio 2011), p. 7.

De todos los libros aquí reunidos, quizá el que más trabajo me cuesta comentar es *Elegía en el desierto* (2004) de Micaela Solís.²⁶⁸ Los distintos tonos y voces describen un coro elegíaco que compacta diferentes discursos que abordan varios temas. Se trata, en sí, de un poema de largo aliento donde se explora una crisis urbana que aún se reciente: el feminicidio y, en específico, el asesinato de Cecilia, una niña de catorce años, en 1997. El acto de nombrarla desde la noticia contrasta con el comienzo “testimonial” de la lamentación: “Femenina desconocida de aproximadamente catorce años, de complexión regular, de tez morena, de raza mestiza y con una estatura de uno cincuenta y ocho presenta: Contractura muscular *post mortem* en fase de remisión, livideces cadavéricas en la región anterior del cuerpo...” (13). El contraste se encuentra en la frialdad del registro, del archivo. Como suele ocurrir en el discurso periodístico o masivo, las mujeres asesinadas pierden sus nombres y se transforman en cuerpos, desprovistos de todo significado. De ahí que este apartado destaque por ser una transcripción textual y en prosa, frente al comienzo de la elegía, donde ya se perfila la identidad de una ciudad que naufraga en la muerte: “Enredada en sus calles, la ciudad, / impávida ancla la muerte / en la profundidad de su silencio” (14). Hay una representación híbrida donde la poesía mantiene una discusión con el discurso periodístico, aunque se hermana, expondré en seguida, con la denuncia y la protesta. El poema de Solís pretende ser un documento de la pérdida, un archivo del dolor humano donde, en toda su magnitud, deben contrastarse diversos discursos en una suerte de coro trágico.

Observo un interés en las voces líricas por describir (insisto en el contraste con los medios masivos) el cuerpo femenino. Solo así, parece decirnos el poema, puede hacerse justicia de alguna manera, desde una evocación crítica, dura, difícil de imaginar. Como se apuntaba con Sanmiguel, solo confrontando una crisis se puede llegar a una reflexión sobre

²⁶⁸ Micaela Solís, *Elegía en el desierto: in memoriam*. UACJ, Ciudad Juárez, 2004, 80 pp.

ella: “No los dientes / arrancando el pezón izquierdo. / No la daga cercenando el seno derecho. / No el filero / separando las uñas de los dedos, / asestando cincuenta puñaladas. / No la piedra / fracturando el cráneo” (17). Estas negaciones, que en sí son manifestaciones de la violencia en el cuerpo de la mujer, buscan desaparecer al agresor. Es una invitación paradójica a no nombrarlo, a olvidarlo, a llamar la atención más bien en el ascenso del “vuelo femenino”. Por ello, destaco una de las ideas en el génesis de la elegía: se observa un canto rodado, que engloba diferentes formas de abordar la crisis y que no puede ser de otra forma sino como una fisión entre lírica, lenguaje de masas, de denuncia social y de protesta. Una de las voces poéticas, de hecho, insiste en el canto, único método de catarsis: “mientras tanto, / el canto rueda cuesta abajo de la vida” (16); y después se vinculará directamente con especificar dónde está ocurriendo la tragedia: “Para no morir del todo, canto esta noche sobre la torva, / la insaciable impunidad, la del fósil tufo a corrupción, / sus trescientas agonías soterradas en las calles de Juárez” (20). Nótese: el himno para no morir *del todo*, pues no terminan de tocar fondo el dolor y el vacío. Aun así, no será suficiente porque para ello habría que inventar un idioma que precisara con palabras de este mundo la manifestación de un horror que se instala en la memoria: “Habrá que inventarnos de nuevo en otro idioma / para que nos recuerden” (38).

La poeta busca recobrar la inocencia y la infancia de Cecilia. Para dicha tarea, recrea una escena donde el hecho de nombrar al hito urbano le dota de una carga sensible: “Ya la niña se balancea en un columpio del Parque Chamizal; / con sus piecitos descalzos mide la bóveda celeste / y toca la estrella roja del atardecer” (41). Se trata de una “infancia que entre juegos / opone resistencia a este aire cargado de melancolía” (41). Una niñez que lucha, que al recordarse adquiere una triste fuerza que se mezcla con la atmósfera citadina. Una de las estrategias de esta elegía es ofrecer la otra mirada, en el ahora, donde el horror de la

mutilación se hace presente y el cuerpo se significa de otra manera: “Una mano / aparece entre la arena / en crispación de estrella que se apaga” (42). En esos territorios innominables de la ciudad, carentes de simbología o interés, en ese anti-recinto de arena, roca y basura, aparece, en un interrumpido acto de imploración, la pequeña mano: “En el baldío, / crispada en una súplica, la mano de Cecilia” (43). Y sea como si el desierto, cuya manifestación sobremoderna permitiera denominarlo lote baldío, o sea, un territorio del vacío, de lo que carece de significación, un *junkspace*, mostrase un corazón agónico, al borde de la descomposición: “Mientras en el desierto, / las auras se arrebatan —a picotazos— un corazón / que guarda aún su última humedad” (23).

La representación de un escenario descompuesto se traduce en la urbe misma: sus dinámicas sociales putrefactas; la ciudad agoniza, yace y amanece exhausta “del último naufragio” (14). En realidad, la voz lírica imagina a un Juárez-corporal y violentado por la sociedad que, curiosamente, se antoja deshumanizada y contagiada de violencia: “Enredada en sus calles, la ciudad, / impávida ancla la muerte / en la profundidad de su silencio”. (14) Después afirmará: “En esta ciudad de carniceros / aprenderé a llorar la muerte de un felino” (62). Esta vinculación entre el sitio y sus habitantes será una constante en la elegía. De hecho, hacia el final del texto Juárez empieza a “contaminarse”, como una mujer, de palabras asociadas a ese discurso mediático que la poeta transcribe como introducción: “Y estos cerros de Juárez oliendo / a adrenalina y semen” (73). Este apartado tiene una estructura poética particular. Los elementos espaciales, es decir, baldío, canal, calle y, en fin, la urbe misma, huelen a miedo, olvido, sangre y excresencias masculinas (palabras que se agregan progresivamente en cada secuencia de versos). Podría interpretar esta isotopía a una última imagen terrible: la violación.

No resulta sorprendente, entonces, que el pueblo (esencialmente masculino) se represente como un ignorante, un ciego y una voz antagonista; en este coro será la voz que desafina: “Digno sería para ti un destino de exilio, / pueblo de mirada vacía, / puesto que ignoras cuán despojado de tu patria vagas” (25). Su voz juzga y discrimina: “Luego dicen que la culpa es de nosotras por coquetas” (36). Ese mismo juicio misógino aparece en las figuras de poder eclesiástico y político: “en la declaración del obispo y del político que dicen: / “Ellas son las que provocan”. (71) La misoginia yace en las espacialidades ciudadanas, así como en hijos e incluso madres: “Está en los cines, / en la escuela, / en la maquila, / en la colonia, / en la plaza, / en la iglesia, / en el Congreso, / en el hogar... / En el corazón de los hijos y / en el corazón de las madres” (71). Se trata, literalmente, de un machismo interiorizado en el pecho de la sociedad. También pervive en los poetas de Ciudad Juárez: “Y está, —¡oh ignominia!— / en algunos / buenos poemas / de algunos / de nuestros / buenos / poetas” (71). En cierta forma, la llamada ignominia crítica de la que habla Solís acusa a los poetas de objetivizar y permitir, desde la literatura, la violencia contra los cuerpos femeninos. Como se ha expuesto en el apartado anterior, la perspectiva de la poeta no está del todo errada.

Para terminar, subrayo algunos pasajes de la “Introducción” de Micaela Solís: “Escribí un poema extenso al que concebí como *poesía en crisis*” (11). Para ella, la poesía en crisis es un ejercicio de autocrítica como escritora y ciudadana. Se trata además de una propuesta de denuncia que solo puede surgir en un momento donde las desapariciones de mujeres y los feminicidios eran invisibilizados por autoridades gubernamentales e instituciones: “Este trabajo es, pues, fruto de la paradoja que conjuga una necesidad de denuncia, con el respeto al dolor de muchas familias chihuahuenses. Hasta hoy no he resuelto este dilema ético” (11). Destaco que la poeta se dé cuenta de la dificultad ética y moral que conlleva acercarse al dolor humano e indescriptible; de naufragar con palabras en la crisis humanitaria de Ciudad Juárez.

Solís quería que *Elegía en el desierto* perdiera vigencia “de inmediato”, pero a pesar de haberse publicado hace más de diez años, la crisis, el dolor y el abismo siguen muy presentes en esta frontera.

5.4. Última parada: reflexiones de la ganga de Osvaldo Ogaz y la poesía urbana de Carmen Amato

Si algo tienen en común los poemarios anteriores, es que se reconfigura la ciudad desde una perspectiva neutra. Ninguno, al parecer, busca perfilar una identidad o explorar el sentido de pertenencia del habitante juarense. No será este el caso en la obra de Osvaldo Ogaz, poeta y luchador (en esta esquina, el Orgasmo Enmascarado), quien en sus *Reflexiones de la ganga: sonetos del barrio* (2004)²⁶⁹ pretende no tanto reconstruir un Juárez literario general sino estudiar la identidad del cholo, vándalo, malilla, pandillero, gangsta y un espacio en particular: la clicca. El poemario se divide en dos partes y resulta imposible ignorar la influencia de *El gran preténder* (1992), primera novela de Luis Humberto Crosthwaite. Ambas obras comparten el interés por la música, el poderoso sentimiento de apropiación e identidad que el cholo siente en su barrio, la violencia que ejercen y sufren, el gusto por la música (*oldie*), los pactos de honor, la marginalización y la constante lucha contra otros grupos sociales privilegiados.

Para José Manuel García, los sonetos de Ogaz parecen partir directamente del glosario del caló juarense que preparó Ricardo Aguilar Melantzón (a quien el libro está dedicado). Su lenguaje engloba a los chicanos, los pachucos y cholos, pero, según el crítico, además se acerca a la actitud anti-sistema de los punks y chavos banda. Es una literatura contra la fuerza del estado, la “tira” representada en el poemario. Al artista que se avienta sus placazos, se le

²⁶⁹ Osvaldo Ogaz, *Reflexiones de la ganga: sonetos del barrio*. Viva tu madre y olé editores, Chihuahua, 2005, 31 pp.

persigue. Asimismo, atenta contra la institución del verso: el soneto, “marco clásico y por demás impensable para encuadrar el habla marginal-violenta del cholo-macho-clown”.²⁷⁰ Ogaz recupera, igual que un cronista del barrio, poeta-archivo y memoria, las narrativas de “los luchadores, los pícaros y los pandilleros. Son posibles máscaras solitarias [...] voces que cristalizan en frases de identidad”.²⁷¹ Son los de “mero abajo” en la cadena social, los que habitan los territorios más periféricos y dispersos: “Identidad en bola, reproducción clonada, multitud dispersa en los barrios juarenses, los eternamente culpables”.²⁷² Por ello, el cholo no tiene nombre, sino apodo: así fue bautizado por el barrio, así le dirán y así figurará escrito en las paredes.

Se configura de esta manera una identidad urbana vinculada a la voz del poeta-cholo que narra desde una esquina: “Témanme, soy escoria / necesaria en las ciudades verdaderas / mi conducta es normal en coladeras / en sitios de las mierdas convertidas” (“Soneto I”, 9). El cholo condiciona la verdad en el suburbio: es su cloaca y su despojo, aunque igualmente será rey, loco, real y “desmadroso”: “Nos vamos / los crazys y los juras, somos amos / de adevis, desmaderos” (9). La palabra lo construye, lo tatúa y sitúa: “Soy de versos / tatuados en mi mind con la yesca / del monte, de mi patria” (“Soneto II”, 10). Siempre en el mismo espacio, “bien locotes”, ejerciendo su masculinidad “pirata” en los coches tuneados: “Por esa esquina tábamos los locos / piratas cabuleando a las jainas / mulatas, pa’ pasearlas en low rider” (“Sonetos III”, 10). También pasea el miedo en la gente común, la que no es raza ni le entra al desmadre de la clicla: “Por la cuadra ya toda nuestra ganga / almacenaba miedos a los nerdos / y a la gente normal” (“Soneto XI”, 21). El cholo debe ser contemplado, temido, que hasta la

²⁷⁰ José Manuel García, “Bien perrotos: los sonetos del gran clicla”, en Osvaldo Ogaz, *Reflexiones de la ganga...*, ed. cit., p. 5.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

²⁷² *Id.*

vida sepa quién decide y manda en el barrio: “Vamos gente, / que nos guache la raza, que se entere / quién manda en este pueblo, que se encuere / la vida ante nosotros” (“Sonetos XI”, 21).

No cualquiera puede entrarle a la ganga. Hace falta, para ello, la iniciación, un tiro de a chole, “puro trompo mi loco”; “chingazos” con cariño: “No me aviente, / no corra, no sea culo, ya la prole / gritando se divierte, ya es del barrio, / ha pasado la prueba, ya no llore, / no se raje, disfrute la pachanga” (“Soneto XIV”, 24). No hay nada peor que un cobarde que huye a los golpes, que no participa de las trompadas. El recién ingresado cholo no tiene nombre aún. Ha sido iniciado, ya se ha vuelto un hombre y la espacialidad le da la bienvenida: “Es la ganga / la que fiel lo recibe, tome un facho, / las caguamas no faltan. ¡Ya es muy macho!” (24). Porque, claro, el barrio y los cholos son un mismo cuerpo: él también es ciudad.

El poeta entiende que, al ser un cronista del barrio, debe realizar una ontología del cholo, una definición casi nihilista, existencial: “Nuestro deber de cholos mexicanos / huevones orgullosos, somos vanos. / Esto es lo necesario como hermanos” (“Soneto III”, 13). En el vacío se asienta su identidad, en el relajo, la flojera, muy mexicanos, eso sí. Por ello en el “Soneto IV” pareciera que la ganga se encuentra lejana de Dios: “‘Bendícenos señor’ por lo contrario / *maldícenos señor*, quita la banca / desmádranos señor, tú eres astuto” (14). El barrio se perfila como un anti-paraíso. La voz lírica, por esto, enumera en su teatro urbano a un grupo de personajes con los que se siente cercano: “Un pisto, una piruja, un pipiluyo / un piratón que pide pipirón / en puente de la Juárez, hablantín / que busca pa’ su cura. Un Aleluyo” (14). La avenida Juárez aparece nuevamente, aunque en esta ocasión se rescatan sus transeúntes “marginales”: borrachos, vagabundos, mendigos, locos y predicadores. Como describe José Valenzuela, el cholo necesita integrarse en un espacio y adquirir una identidad

desde el lenguaje, la ropa y la clica. Su identidad, pues, es colectiva y espacial.²⁷³ El barrio, entonces, representa “un opacar la vida” social privilegiada; contradecir la supuesta belleza y amor que en Juárez los gobiernos pretenden destacar desde un discurso institucional. En la esquina se rifa la gente. Todo lo demás sobra.

En la mencionada ontología, cabe, nuevamente, la crisis personal del cholo: “No quiero ser yo mismo, soy pachuco, / rebelde sin instinto, muy impráctico” (“Soneto XV”, 25). Este individuo está maldito, de ahí su cercanía con los poetas de las ciudades: “Soy muy táctico / en el bar, el tugurio y en el práctico / andar de mi dandismo. En el estuco / que se cae de la barda se levanta / mi grito de protesta, ahora soy nada, / antes pachuco, cholo ahora bien chido” (25). Aquí la voz lírica realiza un notable recorrido evolutivo: primero dandi (Baudelaire sería cholo en Juárez), después pachuco y hoy cholo “bien chido” que combate la nada desde la protesta. Ésta será artística, como deja leer el “Soneto IX”: “Voy cargando el acrílico agarrado / del muro de mis miedos apañando / del libro de la mente, azorrillando / al ladrillo desnudo voy del lado / trazando chidas líneas arreglado con el ‘spook de plata’” (19). El placazo ahí se queda, quizá luego se transforme en “aire derribado” en el barrio. Él será perseguido, pero en su sangre corre la pintura dedicada a la memoria familiar: “Mi sangre es del acrílico que enciende / finas arquitecturas a mi madre” (19).

Al realizar el poeta una radiografía del barrio, salen a relucir sus personajes. Memoria y muerte serán exploradas en estos sonetos elegíacos. Aparece el Chilas, “gurú chicano”, el más “ruco” y fundador de la clica: “¡Qué belleza / de barrio se ha esculpido!” (“Soneto XVII”, 27). También surge el Chispi: “Era el maclein, era verdura / pal’ caldo de nosotros; nuestro santo / sin él no éramos bules” (“Soneto II”, 12). El Chispi *era*. El cholo no es humano, recuérdese,

²⁷³ José Manuel Valenzuela, “El cholo”, en *¡A la brava ése!* El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1988, pp. 60-61.

sino escoria. La muerte le regresa su humanidad: en la tumba se graban nombre y apellidos: “Pero humano / un día se convierte y una mano / su Carne la mutila y quedan huellas” (12). El Chispi ha muerto y el poeta confirmará su dolor en otro soneto: “Ya este bato / se pudre con los días [...] el Chispi ha dado el salto al longevo / lugar del infinito” (“Soneto XVI”, 26). La voz lírica sufre: “Muy amarga / me sabe la existencia, el Rey hoy se ha ido / el más machín de todos”. Aparece un vacío, un nihilismo pandillero: “Ya dejen desprenderme de esta larga / carrera de vacíos, esto pido / el Chispi me ha llamado, quiere verme” (26). Su muerte reclama la voz del cholo-cronista. Pero el poeta sabe que su memoria es el germen de la escritura: “Ese mi loco escucha esta canción / que no canto, la escribo en la memoria / de todos los carnales que en la gloria / del barrio se sentaron” (“Soneto VI”, 16). Mas morir será también un encuentro con la gloria: “la victoria / la llevan en su muerte, pues la noria / de donde se embriagaban y el rolón / de las *oldies* de aquellas se extinguió. / Ahora bailan despacio en los infiernos” (16). Todo ha desaparecido: las caguamas y las canciones se han terminado. Maldecidos por Dios, los cholos dan su última vuelta en *low rider* ahí en el barrio del diablo. Y qué, diría el Saico.

Quiero dedicar el último análisis de esta investigación a la poesía urbana de Carmen Amato. Su obra en sí se orienta más hacia la exploración interior y pocas veces salen a relucir espacios concretos o lugares ciudadanos. Aun así, no puedo ignorar la importancia de la lírica de Amato, la única escritora de esta investigación cuyo nombre ha bautizado a una calle en Ciudad Juárez, en la colonia Olivia Espinoza de Bermúdez.

Quizá esa distancia entre ciudad-poeta se deba al origen de la segunda (Carmen Amato nació en Aguascalientes, aunque su infancia transcurrió en Juárez). Para ella, el sentido de pertenencia se vincula en casi toda su lírica urbana al contraste entre la nostalgia y el presente; un ahora cercano a esa ciudad plasmada en la obra de Arjona y Solís. De esta manera hay una

íntima denuncia, una crítica hacia el presente y una exaltación para el país retórico del pasado, como bien se lee en “En ella vivo”, publicado en la antología *Canto a una ciudad en el desierto* (2004): “Esta es mi ciudad y entre sus árboles / mis pájaros solían sembrar sus trinos, / esta ciudad me protegía, sus calles / y sus casas me abrazaban / como mi abuela los domingos”.²⁷⁴ El calor fraternal y la idea de protección hacen de la urbe un hogar y, lo afirma antes, “mi más cercana piel”. Una simbiosis ocurre entre el cuerpo de la voz lírica y la corporalidad de la ciudad: “Por sus poros respiran mis angustias, / por sus venas se drenan mis reductos” (31). El presente es oscuro y triste: “Ahora las campanas ya no suenan / y las banderas ondean siempre trizadas, / y las mujeres hacen un esfuerzo / por no ceder al impulso de la pérdida” (31). Como leíamos en poemas anteriores, la situación violenta vulnera ante todo a las mujeres, quienes deben resistir los impulsos del dolor: “La ciudad ahora duele como una herida vieja, / porque la vida pasa sólo con lo que se tiene a mano: / la indignación y el miedo” (32).

En *Gestación de la luz* (2010),²⁷⁵ libro que reúne gran parte de la propuesta lírica de Amato, la urbe sigue concibiéndose de la misma forma: hay un homenaje hacia la infancia, la familia que ya no está y las espacialidades que se transmutan; solo la memoria puede nombrar su identidad pasada. Por ello, en “El sur” se desarrolla una poética de la desorientación, el no estar: “Reino de la vigilia, el norte es el exilio: / Limbo en que despertamos, los desterrados” (43). La urbe erige muros y “el abismo / que sus reinos desvanece” (“Vista aérea”, 40). Y así como aquí el vacío deshace los dominios de la ciudad, la ausencia, dirá la poeta, “barrió mis calles con sus vientos” (“Ciudad que se restaura”, 61). Impera la desolación, el yacer

²⁷⁴ Carmen Amato, “En ella vivo”, en Juan Armando Rojas y Jennifer Rathbun (comps.), *Canto a una ciudad en el desierto: encuentro de poetas en Ciudad Juárez (1998-2002)*. La Cuadrilla de la Langosta, Ciudad de México, 2004, pp. 31-32.

²⁷⁵ Carmen Amato, *Gestación de la luz*. Chihuahua Arde, Ciudad Juárez, 2010, 184 pp.

desorientados entre los estadios del presente y la memoria sublimada de lo que ya no está: “De aquella ciudad gloriosa queda muy poco: / su catedral, donde una imagen se adoraba, / es ruina. Estanque donde no corre el día / sus avenidas” (61). Nuevamente se representa la idea del abandono divino, del desprecio de Dios por esta urbe; sus avenidas se antojan nocturnas. Prevalece una isotopía de la oscuridad. Los espacios, por ello, han perdido su nombre. Todo está muerto: “Sobre todas las muertes / se levantó mi mano, buscando el alivio / de otra mano, pero esa marcó tan solo distancia” (61). La soledad de la voz lírica encuentra su propio alejamiento: el exilio. Ante ese paisaje citadino, “la ciudad se restaura y tú estás afuera”. La verdad resulta inquietante y tenebrosa: “En esta ciudad / que se levanta, como un inmenso sol / sobre tu sombra, no se escuchará tu nombre, / porque ya perteneces a los muertos” (61). El personaje, ese “tú” anónimo, como la ciudad que lo ha abandonado, ha perdido su nombre.

La denominación será recobrada en “El otro Juárez”, de carácter borgiano (como se lee en el epígrafe), donde se hace más evidente aún la dialéctica entre una ciudad de la infancia (la primera) y el espacio que contiene los fantasmas de la anterior (la otra). La composición es una suerte de autobiografía poética. Cada estrofa corresponde a un momento importante en la vida de la voz: el primer recuerdo, el bautizo, “un gorgojeo de palomas / anidado en la torre y las monedas de oro / que daba el campanario” (62), los viajes de la escuela al hogar, los días de la infancia, las higueras preñadas del vecino, las puertas enormes de la casa de la abuela; y los trenes que devoran su vía que parte como la misma infancia. Así, luego de este recorrido por la memoria, la poeta puede nombrar su presente, desdoblar la ciudad: “Las visiones lejanas de una ciudad / distante, las facciones exactas de los que ya / no existen, / mas siguen transitando persistentes y vivos / en esta otra ciudad / también llamada Juárez” (62-63). No puedo pensar un final más bello para los análisis vertidos en esta investigación que imaginar e interpretar este poema; imaginar que en cada uno de nosotros, puesto que cada uno vivimos y

recordamos Ciudad Juárez de forma distinta, tenemos dentro de nuestra memoria la imagen invisible, idealizada y quizá perpetua de una ciudad, la verdadera —pues el presente siempre será lo otro, siempre estará subordinado por el pasado—, la que habitábamos sin saber nombrarla porque todavía no sabíamos cómo se llamaba.

CONCLUSIONES

No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares.
La ciudad te seguirá.
Vagarás por las mismas calles.
Y en los mismos barrios te harás viejo;
y entre las mismas paredes irás encaneciendo.
Siempre llegarás a esta ciudad. Para otra tierra —no lo esperes—
no tienes barco, no hay camino.
Como arruinaste aquí tu vida,
en este pequeño rincón,
así en toda la tierra la echaste a perder.

Constantino Cavafis, “La ciudad”.²⁷⁶

La literatura juareense existe, como fenómeno sobremoderno, discursivo, social, político y cartografiable. En estas páginas se ha analizado un pequeño porcentaje del vasto espectro literario que a lo largo de treinta años construye, imagina, nombra, recrea y recorre Ciudad Juárez. Para concluir esta investigación, quiero realizar un último recorrido para revisar y exponer los resultados.

La metodología de los dos primeros capítulos comprueba una forma sobremoderna, narratológica y geográfica para acercarse a la espacialidad en la teoría literaria, el urbanismo y la cartografía. Expuse en “Acercamiento teórico a la espacialidad literaria” tres diferentes, aunque complementarias, posturas a la teoría de la espacialidad. En un principio, la distancia que existe entre lugar y espacio más la necesidad por distinguirlos permite desglosar sus características para utilizarlas en el estudio de la literatura. La idea de una narrativa espacializada y un espacio narrativo se complementa con la postura inicial de Michel de Foucault sobre el fin del imperio del tiempo, abriendo paso a una “espacialización” del lenguaje. Finalmente, la teoría de los no lugares ayuda a comprender algo que, por ser tan obvio, no solemos tomar en cuenta: los espacios que nos contienen evolucionan. Observo en

²⁷⁶ Constantino Cavafis, “La ciudad”, en *Antología poética* (trad. Pedro Bádenas). Alianza, Madrid, 1999, p. 27.

estas ideas herramientas que facilitan el análisis. Tras no encerrarse solo en el discurso literario, sino al dialogar con otras disciplinas (arquitectura, geografía humana y filosofía), dichos materiales obligan a que las investigaciones sobre la espacialidad progresen de la misma forma en que esta lo hace en la vida diaria. Al aparecer nuevas formas del espacio literario, deben surgir novísimas maneras de estudiarlo.

Por la complejidad y ambición del tema que traté en “Geografías literarias: sobre la representación de las ciudades en la literatura”, terminé por englobar varias propuestas de análisis que la idea de espacialidad literaria, en lo general, ofrece. Sin embargo, quise que conviviese con visiones fuera de la literatura, como perspectivas socio-geográficas, arquitectónicas y filosóficas. Estos conceptos admiten resolver de forma satisfactoria las dificultades que las letras juarenses, una literatura definitivamente urbana, conllevan. Retomo y resumo los puntos esenciales de este segundo capítulo. La ciudad literaria o poética se independiza de la realidad en la que se basa. El signo “ciudad” debe desintegrarse, así como sus elementos reales, para dar paso a otra realidad describible desde la “pureza” de la literatura. En la literatura juarense, espacios “reales” y literarios conviven: el callejón Sucre y el Moridero con la avenida Juárez y el Río Bravo, por ejemplo.

La sobremodernidad presta atención al sujeto caminante, contemplador también, cuyas retóricas del andar transforman los silencios urbanos en escenarios representables, en posibilidades imaginarias. Las voces líricas y los narradores de mi selección son, ante todo, observadores de las dinámicas metropolitanas en las que se encuentran inmersos; miran un teatro ciudadano que encierra una amalgama de posibilidades narrativas y poéticas. El hecho urbano se convierte así en la ciudad-concepto, que se compara con un libro: puede leerse, palpase, vivirse, soñarse, en fin, toda la experiencia humana resumida en sus lugares insignia, en sus hitos y fronteras. La ciudad, como experiencia humana, se compone de lo narrable y de

lo transitable. Es real y poética, monstruosa por su capacidad simbólica, mítica y metafórica; debido a su esencia, sujeta a la transformación y a la definición: de misión a presidio, de villa a ciudad, de Paso del Norte a Heroica Ciudad Juárez. Esta capacidad de la literatura por representar, cartografiar, imaginar y cuestionar la realidad, independientemente de esta, es impresionante. No resulta sorprendente, entonces, que dos de los libros esenciales sobre la ciudad como *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire y *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino hayan propuesto nuevos géneros literarios e impulsado una forma de lenguaje literario que desintegra la modernidad y sobremodernidad de las urbes de su y nuestro tiempo. Por ello, encuentro una necesidad por regresar con una mirada fresca a los conceptos de mimesis, verosimilitud y representación. Una nueva literatura conlleva nuevas formas de configuración en la que el marco real es casi ajeno a ella.

No obstante, la metodología vertida aquí es aplicable a cualquier ciudad sobremoderna. Habría que reflexionar en qué se parece Ciudad Juárez a otras metrópolis fronterizas como Tijuana, Ciudad Hidalgo, Reynosa, o a megalópolis que, por sus mismas dimensiones y antecedentes, cuentan con una mayor tradición cultural: Buenos Aires, Ciudad de México, Nueva York. Todas ellas son ciudades literarias y Juárez no resulta una excepción. Esta urbe fronteriza representa, desde dentro y fuera, un atractivo, un germen ficcional, un laboratorio de literaturas diversas. La escritura juarense ofrece una tradición urbana larga y densa donde varias miradas han desembocado y estudiado sus discursos. No es, como se piensa, una literatura joven o en construcción.²⁷⁷ Estudiar este patrimonio urbano, esta memoria ciudadana, es arrojar una mirada crítica y analítica sobre nuestra memoria, así como difundirla desde una perspectiva menos sublime y deshonesto. Al realizar una lectura sobre la literatura juarense, se comprende tanto ese pasado complejo y visitado desde la nostalgia como este presente que

²⁷⁷ Vid. los primeros dos tomos de *Literatura juarense*, un proyecto en curso de José Manuel García.

parece heredar una crisis social profunda que al menos desde la narrativa no ha encontrado un acercamiento puro que no responda a un mercado editorial.

Como se ha descrito en los últimos tres capítulos, Juárez representa una espacialidad donde convergen diferentes poéticas urbanas; Juárez es un umbral sobremoderno, escenario de la crisis social, de la denuncia, la protesta y el documento; Juárez ofrece varias paradas para la nostalgia, para las distancias entre el pasado y el ahora; una mirada masculina privilegiada en esta ciudad se encara frente a la perspectiva femenina más crítica y social; conviven un “realismo literario” y una imaginación que la deforma. Los escritores y poetas revisitan sus espacios, sus hitos urbanos y recuperan los sitios que ya no existen, que han muerto y cuya imagen reaparece solo en estas memorias de papel: la avenida Juárez, el centro histórico, el Río Bravo, la frontera, el monumento a Benito Juárez, el Kentucky Club, el Bar *Papillon*, la avenida Insurgentes, los puentes internacionales, la catedral, la avenida 16 de septiembre, el parque Borunda y el Chamizal. Espacialidades protagonistas. El mapa cartografiable también se complementa con una geografía humana, un plano sentimental: el cuerpo es también una ciudad. Poetas, narradores, activistas, grafiteras, cronistas, cholos, chicanos, empresarios, trabajadoras de la maquila, caminantes y observadores de Ciudad Juárez, una “desmadrópolis” literaria, trágica, festiva, reinventada, metaforizada, elidida o nombrada.

A lo largo de estos dos años (2016-2018) y como miembro del proyecto *Cartografía literaria de Ciudad Juárez*, busqué vincular la ciudad de papel con su referente real por medio de la escritura y la resignificación colectiva. Después de pasar tanto tiempo consultando, revisando y leyendo el robusto corpus que compone a la tradición literaria juarense, fue necesario comprobar esa ciudad que imaginaba gracias a esta poética urbana y salir a explorar y conocerla. De esto, a fin de cuentas, se trata el Humanismo, de pensar que nuestra labor académica puede impactar fuera de las aulas, las publicaciones especializadas y los libros

guardados en las bodegas o rematados en eventos institucionales; pensar, finalmente, que hay una relación profunda y hermosa entre el discurso simbólico (como la literatura) y la espacialidad urbana que, como ciudadanos, lectores y no, recorreremos todos los días.

Ya se ha visto que hay una realidad literaria independiente del modelo *vivo* al que mimetiza. La literatura fija a la ciudad; es una imagen potente que testimonia cómo ha cambiado la ciudad en la que vivo. En esos años realizamos varias *rutas literarias* con el fin de promover este archivo hecho de palabras y, además, acercarnos a Ciudad Juárez desde una experiencia vívida, promovida por el influjo simbólico. Hay en ello una emoción urbana que se hermana a las letras al comprobar cómo el espacio literario puede visitarse, observarse y apropiarse. Los espacios, además de contenernos, abrigan historias. Cada circuito literario ofrece una narrativa única. Esto último demuestra que conviven diferentes maneras de experimentar la urbe; y entonces aprendemos a leerla usando el cuerpo, a utilizar bien nuestros sentidos: leer-caminando, leer-oliendo, leer-mirando, leer-escuchando... Ello evoca a una población que, más allá del concreto y su doble de papel, también pervive en una ciudad interior que quisimos compartir, una emocional, nostálgica y transitable. Como apunta Cavafis, nunca podremos huir de su influencia.

Cada uno de nosotros, en conclusión, vivimos, caminamos, recordamos, vemos, olemos y sentimos la ciudad, “nuestra otra piel”, recordando a Carmen Amato; yace además dentro de nuestra memoria la imagen invisible, idealizada y quizá perpetua de la urbe que nos contiene, que nos ofrece una identidad —desde la infancia hasta la vejez—: las calles en las que dibujaremos huellas, el paisaje en donde se posará la mirada, el ruido que seducirá al oído, la frontera que sostendrá la mano y las palabras que utilizaremos para nombrarla: “Esto es Juárez, donde todo empieza y termina”.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Aboytia, José Juan y Ricardo Viguera (eds.), *Manufactura de sueños: literatura sobre la maquila en Ciudad Juárez*. Rocinante, Ciudad de México, 2012, 237 pp.
- Aguilar Melantzón, Ricardo, *Aurelia*. UACJ, Ciudad Juárez, 1990, 119 pp.
- Alire Sáenz, Benjamín, *Kentucky Club* (trad. Juan Elías Tovar Cross). Penguin Random House, Ciudad de México, 2014, 254 pp.
- Amato, Carmen, “En ella vivo”, en Juan Armando Rojas y Jennifer Rathbun (comps.), *Canto a una ciudad en el desierto: encuentro de poetas en Ciudad Juárez (1998-2002)*. La Cuadrilla de la Langosta, Ciudad de México, 2004, pp. 31-32.
- , *Gestación de la luz*. Chihuahua Arde, Ciudad Juárez, 2010, 184 pp.
- Arjona, Arminé, *Delincuentes: historias del narcotráfico*. Al Límite, Ciudad Juárez, 2005, 109 pp.
- , *Juárez, tan lleno de sol y desolado*. Chihuahua Arde, Delicias, 2005, 32 pp.
- Bartoli, Víctor, *Mujer alabastrina*. Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 1998, 201 pp.
- Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales* (trad. José Antonio Millán Alba). Cátedra, Madrid, 2013, 268 pp.
- Bolaño, Roberto, *2666*. Anagrama, Barcelona, 2013, 1125 pp.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles* (trad. Aurora Bernárdez). Siruela, Madrid, 2015, 171 pp.
- Carver, Raymond, “Visor”, en *Todos los cuentos*. Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 225-228.
- Cháirez, Yuvia H., “Danny”, en *Ciudad de cierto, río: antología del Taller Literario INBA-ICHICULT en Ciudad Juárez 2000-2004* (comp. José Manuel García-García). Doble Hélice, Chihuahua, 2004, pp. 32-35.
- Chávez, Jorge Humberto, *Bar Papillón*. Sociedad de la Mano Fría, Ciudad Juárez, 2001, 35 pp.
- Chávez, Miguel Ángel, *Este lugar sin sur*. Joan Boldó I Clement, Ciudad de México, 1988, 94 pp.

- , *Policía de Ciudad Juárez*. Océano, Ciudad de México, 2012, 153 pp.
- Cosío, Joaquín, *Bala por mí el cordero que me olvida*. Ediciones Sin Nombre / Ediciones Nod, Zacatecas, 2011, 61 pp.
- , *Mujeres de la brisa*, en *Cíbola: cinco poetas del norte*. UNAM, Ciudad de México, 1999, pp. 109-145.
- Cavafis, Constantino, “La ciudad”, en *Antología poética* (trad. Pedro Bádenas). Alianza, Madrid, 1999, p. 27.
- Delgadillo, Willivaldo, *Garabato*. Samsara, Ciudad de México, 2014, 253 pp.
- Fuentes, Carlos, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*. Alfaguara, Ciudad de México, 1995, 298 pp.
- García, Charly, “No soy un extraño”, en *Clics modernos* (prod. Charly García y Joe Blaney). Universal Music, Argentina, 1983, 3:16. [Disco compacto].
- García, Elpidia, *Ellos saben si soy o no soy*. Ficticia, Chihuahua, 2014, 138 pp.
- Gardea, Jesús, *Septiembre y los otros días*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1980, 152 pp.
- Holguín, Juan, *El puente negro*. Ayuntamiento de Juárez, 1992, 63 pp.
- Michaux, Henri, *El espacio en las sombras, apud Gaston Bachelard, La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champurcín). FCE, Ciudad de México, 2016, p. 255.
- Monterroso, Augusto, “El dinosaurio”, en *Obras completas (y otros cuentos)*. Era, Ciudad de México, 2005, p. 73.
- Morales, Ricardo, *Pez al cielo*. Puentelibre, Ciudad Juárez, 1995, 100 pp.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* (trad. Consuelo Berges). Alianza, Madrid, 2011, 424 pp.
- Ogaz, Osvaldo, *Reflexiones de la ganga: sonetos del barrio*. Viva tu Madre y Olé, Chihuahua, 2005, 31 pp.
- Rincón Luna, Edgar, *Puño de whiskey*. Bonobos, Ciudad Juárez, 2018, 74 pp.
- , *Trenes para demoler un río*. Bagatela Press, Ciudad Juárez, 2015, 73 pp.
- Rulfo, Juan, “Paso del Norte”, en *Toda la obra* (ed. Claude Fell). Archivos, Madrid, 1997, pp. 120-128.
- Sanmiguel, Rosario, *Callejón Sucre y otros relatos*. Ediciones del Azar, Chihuahua, 1994. 149 pp.

Solís, Micaela, *Elegía en el desierto: in memoriam*. UACJ, Ciudad Juárez, 2004, 80 pp.

Vigueras, Ricardo, *A vuelta de rueda tras la muerte*. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, Toluca, 2014, 195 pp.

Zúñiga, Antonio, “Juárez Jerusalem”, en *De Juárez a Parral*. Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 2013, pp. 13-39.

Fuentes secundarias

Adorno, Rolena, “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 14, (1988), pp. 55-68.

Anda, Guadalupe y Melissa W. Wright, “Prólogo”, en Arminé Arjona, *Delincuentes...* ed. cit., pp. 11-15.

Anzaldúa, Gloria, “The Homeland, Aztlán”, en *Borderlands / La frontera: the new mestiza*. Aunt Lute, San Francisco, California, 1987, pp. 1-13.

Aristóteles, *Poética* (trad. y ed. Valentín García Yerba). Gredos, Madrid, 1974, 542 pp.

Augé, Marc, *El metro revisitado: el viaje subterráneo veinte años después* (trad. Rosa y Marta Betran). Paidós, Madrid, 2010, 112 pp.

-----, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (trad. Margarita Mizraji). Gedisa, Barcelona, 2002, 123 pp.

Báez, Susana, “Poesía, frontera y símbolos en Arminé Arjona”, en *Juárez, tan lleno de sol y desolado*, ed. cit., pp. 11-16

Bajtín, Mijaíl, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra). Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-409.

Bal, Mieke, “Del lugar al espacio”, en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 101-107.

Barthes, Roland, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (trad. Fernández Medrano). Paidós, Barcelona, 1994, pp. 179-187.

Barquet, Jesús J., “La frontera en *Callejón Sucre* y otros relatos de Rosario Sanmiguel”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 5, año II (abril-julio, 1997), 85-93.

-----, “Las hordas del Gran Kahn”, en Ricardo Aguilar Melantzón, *Que es un soplo la vida: trilogía de la frontera*. Eón, Ciudad de México, 2003, pp. 9-13.

- Bassols Ricardez, Mario, “Representación de la ciudad en la literatura: Un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana”, en José Manuel Prieto González (coordinador), *Poéticas urbanas: representaciones de la ciudad en la literatura*. UANL, Monterrey, Nuevo León, 2012, pp. 281-329.
- Bataille, Georges, *El erotismo* (trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin). Tusquets, Ciudad de México, 2011, 289 pp.
- Berman, Marshall, *Todo lo solido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (trad. Andrea Morales Vidal). Siglo XXI, Ciudad de México, 2000, 396 pp.
- Byrne, David, “La creación a la inversa”, en *Cómo funciona la música* (trad. Marc Diaplana). Sexto Piso, Ciudad de México, 2017, pp. 15-39.
- Chávez, Jorge Humberto, “Ciudad negra o colérica o mansa o cruel”, en *Ciudad negra: antología de poetas de Ciudad Juárez 1980-2013*. Bonobos, Ciudad Juárez, 2018, pp. 7-14.
- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* (trad. Alejandro Pescador). Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2000, 229 pp.
- Durand, Jorge, “Patrones y procesos migratorios entre México-Estados Unidos”, en *Historia mínima de la Migración México-Estados Unidos*. El Colegio de México, Ciudad de México, 2016, pp. 13-49.
- “El vagón de la muerte”. *El país* (7, 1987), fotonoticia. [En línea]: https://elpais.com/diario/1987/07/04/internacional/552348008_850215.html
- Eribon, Didier, “Somos raritos, aquí estamos” (trad. Carlos Bonfil). *Letra S* (octubre 2, 2003), pp. 1-4.
- Foucault, Michel, “El lenguaje del espacio”, en *De lenguaje y literatura* (trad. Isidro Herrera Baquero). Paidós, Barcelona, 1996, pp. 195-200.
- García, José Manuel, “Bien perrotos: los sonetos del gran clicla”, en Osvaldo Ogaz, *Reflexiones de la ganga...*, ed. cit., pp. 5-7.
- , “La breve pero imprecisa historia del taller del INBA en Ciudad Juárez (1980-2004)”, en *Ciudad de cierto río: antología del taller literario INBA-ICHICULT en Ciudad Juárez, 2000-2004* (comp. José Manuel García). Doble Hélice, Chihuahua, 2004, pp. 7-16
- , “La cultura en la literatura de Ciudad Juárez”, en *Ciudad Juárez, la nombradía varia. Tomo II* (coord. Víctor Orozco). Milenio, Ciudad de México, 2012, pp. 222-261.
- , *Literatura juarense: Ricardo Aguilar*. Nuevo México, Colección literaria chihuahuense, 2015, 28 pp.

- García López, Verónica, “La voz sobre el muro”. *La Gaceta* (junio 2011), p. 7.
- Garrido, Antonio, “El espacio”, en *El texto narrativo*. Síntesis, Madrid, 1996, pp. 207-237.
- Goodman, Nelson, “La realidad reconstruida”, en *Los lenguajes del arte: aproximaciones a la teoría de los símbolos* (trad. Jem Cabanes). Paidós, Madrid, 2010, pp. 19-52.
- Heidegger, Martin, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos* (trad. Eustaquio Barjau). Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 127-142.
- Holguín Rodríguez, Juan, “Presentación”, en Ricardo Aguilar Melantzón, *Aurelia...* ed, cit., p. 1.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura* (trad. Mario Caimi). Cohue, Buenos Aires, 2007, 927 pp.
- Knight, Alan, “Narco-Violence and the State in Modern Mexico”, en *Violence, Coercion, and State-making in Twentieth-century Mexico* (ed. Will Pansters). Stanford UP, 2012, pp. 115-134.
- Koolhaas, Rem, “Junkspace”. *October* 100 (primavera, 2002), pp. 175-190.
- Lagarde, Marcela, “Introducción”, en *Feminicidio: una perspectiva global* (eds. Diana E. Russell y Roberta A. Harmes). UNAM, Ciudad de México, 2006, pp. 12-42.
- Lynch, Kevin, “La imagen de la ciudad y sus elementos”, en *La imagen de la ciudad* (trad. Enrique Luis Revol). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pp. 91-111.
- Lugo, Alejandro, “The Invention of Borderlands Geography. What Do Aztlán and Tenochtitlán Have to Do With Ciudad Juárez/Paso del Norte?”, en *Fragmented Lives. Assembled Parts. Culture, Capitalism, and Conquest at the U.S.-México Border*. UTEP, Austin, 2008, pp. 15-45.
- Luján Atienza, Ángel Luis, *Cómo se comenta un poema*. Síntesis, Madrid, 2000, 271 pp.
- Martínez Prado, Juan Carlos, “La apuesta”, en Arminé Arjona, *Delincuentes...*, ed. cit., pp. 7-9.
- Mejía, Rocío, “Crimen y castigo en Ciudad Juárez. Apuntes para una aproximación a la poética narrativa de Arminé Arjona”, en Salvador Cruz Sierra, *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez: una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. Juan Pablos Editor, Ciudad de México, 2013, pp. 357-375.
- Mendoza, Élmer, “Prólogo. El siguiente paso”, en *Desierto en escarlata: cuentos criminales de Ciudad Juárez* (comps. José Juan Aboytia, Agustín García Delgado, et al.). Nitro Press, Ciudad de México, 2018, pp. 8-9.

- Montiel, Carlos-Urani, Amalia Rodríguez *et al.*, “Cartografía literaria de Ciudad Juárez: manifiesto”, en *La palabra que vino del Norte...* (coord. Luis Carlos Salazar). UACJ, Ciudad Juárez, 2017, pp. 79-97.
- Mora, Gabriela, “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados”, en *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Danilo Alberto Vergara, Buenos Aires, 1993, pp. 113-128.
- Moreno Montero, Antonio y Rodolfo Mendoza Rosendo, “Un archipiélago en el vertiginoso mar del desierto”, en Miguel Ángel Chávez Díaz de León, *Obra reunida* (1984-2009). Universidad Veracruzana, Xalapa, 2011, pp. 7-12.
- Ojeda Flores, Marco Antonio, “La narrativa en Ciudad Juárez”, en *Memoria. Segundo encuentro nacional de escritores en la frontera*. Centro Editorial Universitario, Ciudad Juárez, 1987. s. p.
- Olvera, Ramón Gerónimo, “Representación literaria del narcotráfico en tres novelas sobre Ciudad Juárez”. *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 14 (2016), pp. 173-189.
- Pequeño Rodríguez, Consuelo, *Mujeres en movimientos: organización y resistencia en la industria maquiladora de Ciudad Juárez*. UACJ, Ciudad Juárez, 2015, 279 pp.
- Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 103-113.
- Rivera, David “La arquitectura del no-lugar y la odisea contemporánea”, en *Revista de crítica y teoría de la arquitectura* 21-22 (2011), pp. 37-44.
- Rodríguez Lozano, Miguel, “El espacio narrativo de *Callejón Sucre* y otros relatos de Rosario Sanmiguel” en *Temas y variaciones de literatura 12*. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México, 1998, pp. 229-248.
- Rovira, José Carlos, “Ciudad y literatura: esbozo sobre metodología” en *Ciudad y literatura en América Latina*. Editorial Síntesis, Madrid, 2005,
- Ryan, Marie-Laure, Kenneth Foote y Maouz Azaryahu, *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*. The Ohio State University Press, Ohio, 2016, 245 pp.
- Saganogo, Brahiman, “Realidad y ficción: literatura y sociedad”, en *Selección temática: semiótica y análisis de textos*. Nueva Época, Barcelona, pp. 53-70.
- Salazar Mendoza, Margarita, *Escritura de la frontera (registro de los escritores juarenses contemporáneos)*. UACJ, Ciudad Juárez, 2008, 43 pp.

- Sanmiguel, Rosario, “Travesía fugaz. El desarrollo literario en Juárez”. [En línea]: <http://lapaginadezerk.blogspot.mx/2003/07/bueno-como-lo-anunci-tempranas-horas.html> [Consulta: 1 de octubre, 2017].
- Silva, Armando, “Ciudad imaginada: Imaginarios urbanos”, en *Imaginarios urbanos*. Arango, Bogotá, 2006, pp. 97-147.
- Silva Rodríguez, Graciela, *La frontera nortea femenina. Transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*, Eón, Ciudad de México, 2010, 502 pp.
- Solís, Micaela, “Introducción”, en *Elegía en el desierto...*, ed. cit., pp. 11-12.
- Suñol, Viviana, *Mimesis en Aristóteles: reconsideración de su significado y función en el Corpus Aristotelicum*. (dir. Mario Alfonso Presas). Universidad Nacional de La Plata, Ciudad de La Plata, Argentina, 2008, 255 pp. [Tesis de doctorado].
- Tabuenca, María Socorro, “Rosario Sanmiguel: Callejón Sucre y otros relatos”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 1, (septiembre-diciembre, 1995), pp. 110-115.
- , “The rearticulation of the Border Territory in the stories of Rosario Sanmiguel” en Pablo Vila (ed.) *Ethnography at the border*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, pp. 279-305.
- Tuan, Yi-Fu, “Mythical space and place”, en *Space and Place. The Perspective of Experience*. Universidad de Minesota, Estados Unidos, 1977, pp. 85-100.
- Uribe, Sara, “Notas finales y referencias”, en *Antígona González*. Sus+, Ciudad de México, 2012, pp. 103-110.
- Valenzuela Arce, José, “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”, en *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (ed. José Valenzuela Arce). FCE, Ciudad de México, 2003, pp. 33-67.
- , “El cholo”, en *¡A la brava ése!* El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1988, pp. 55-71.
- Velasco Vargas, Magali, “Configuración espacial del bar: imaginario poético de Ciudad Juárez”, en *Discursos fronterizos de la cultura popular* (ed. Clara Rojas Blanco). UACJ, Ciudad Juárez, 2010, pp. 83-112.
- , “Frontera y locus en la narrativa contemporánea juarense” en *Fronteras metafóricas* (comps. Magali Velasco y Guadalupe Vargas Montero). UACJ, Ciudad Juárez, 2012, pp. 27-50.

Vigueras, Ricardo, “Edmond Baudoin y Troub’s en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”, en *Fronteras metafóricas...* ed. cit., pp. 143-158.

-----, “Introducción. Este libro es la verdad”, en *Desierto en escarlata...*, ed. cit., pp. 10-13.

Vilanova, Núria, “Border Surfaces: An Introduction”, en *Border Texts. Writing Fiction from Northern Mexico*. San Diego University Press, California, 2007, p. 1-5.

Yépez, Heriberto, “Adiós, happy hybrid: Variaciones hacia una definición estética de la frontera (más allá del mítico personaje mixto)”, en *Made in Tijuana*. Instituto de Baja California, Baja California, 2005, pp. 11-39.

Zavala, Oswaldo, *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*. Malpaso, Barcelona, 2018, 252 pp.