

# De la guerra y otros demonios: heterotopía y (des)territorialización en la narrativa fronteriza mexicana y chicana

*Javier Durán is Assistant Professor of Spanish in the Department of Romance and Classical Languages at Michigan State University in East Lansing, Michigan. He has recently finished a book about the novels of Mexican writer José Revueltas titled, José Revueltas: Ideology, Dissent, and the Grotesque. Durán's recent publications include articles about Border Literature, Post-National Representations, Women Writers, and Mexico and the Spanish Civil War in journals in the United States and abroad. He is working on a book length study about literary connections in the US-Mexico border between Fron-terizo, Chicano and Mexican authors.*

**E**n este trabajo, me gustaría explorar dos visiones al parecer antitéticas de la frontera y enmarcarlas en el contexto de la guerra y la territorialización como discursos globalizantes de la problemática fronteriza. Básicamente, lo que propongo es sugerir dos ideas primordiales. Primero, que la noción de desterritorialización se presenta todavía como una de las estrategias más apropiadas para la articulación del discurso fronterizo, alineándose dentro de la noción de límite planteada por Yuri Lotman para desarrollar un intento ontológico que busca legitimar la expresión cultural del lado mexicano de la frontera. Y segundo, que la visión positiva o cuasi utópica de la frontera en la literatura chicana entra en crisis al llevarse a cabo una lectura de las diversas variantes heterotópicas, como diría Foucault, que rodean a este discurso particular. Para ilustrar los puntos propuestos, me remitiré a las novelas *Los motivos de Caín* de José Revueltas, y *El diablo en Texas* de Aristeo Brito, textos que a mi ver inscriben la problemática planteada.

I

Uno de los signos característicos de la frontera México-EE.UU. desde su creación a partir de la invasión estadounidense de 1847 ha sido el conflicto bélico. Aun desde la llegada de los europeos y ulterior conquista de la región, el septentrión colonial novohispano se distinguió por las complejas redes y tensiones entre grupos que luchaban por imponer su hegemonía, o por resistir dicha imposición.<sup>1</sup> La asimetría y la violencia han sido, pues, marcos obligados de



referencia en el desarrollo histórico de la zona. Con el tiempo, esta visión se ha acrecentado en algunas épocas, produciendo imágenes y representaciones que han perdurado y extendido el estereotipo de la frontera como una zona de conflicto.<sup>2</sup> Asimismo, y dada la historia de la región, la zona refleja un proceso de territorialización en el cual—y a partir de la toma y ocupación de los territorios mexicanos por parte del ejército estadounidense en el siglo XIX—han también surgido procesos de territorialización que han sido importantes en la configuración del referente fronterizo. Estos procesos, a su vez, han incidido en la creación de visiones divergentes y (en ocasiones) contradictorias de la frontera México-EE.UU.. Así, la frontera vista desde México adopta tradicionalmente una visión negativa, mientras que la visión desde los EE.UU. presenta, en la mayoría de los casos, una imagen más favorable de la misma. La producción literaria estadounidense<sup>3</sup>—en particular la chicana—ha desarrollado con el tiempo una visión mucho más benigna de la frontera con México, llegando incluso a convertirla en una especie de región privilegiada dentro de la cual se inscribe y surge tanto el chicanismo como muchas de las actitudes culturales que definen lo chicano.<sup>4</sup> Y tal vez no sería una exageración afirmar que la frontera, *the borderlands*, ha llegado a reemplazar a Aztlán como el paradigma simbólico referencial más importante del chicanismo actual.<sup>5</sup> Con todo, no creo exagerado afirmar entonces que la frontera ha sido representada como infierno y como paraíso en los imaginarios culturales de ambos países.<sup>6</sup>

## II

Con *Los motivos de Caín*, texto publicado en 1957, José Revueltas se convierte en uno de los primeros autores mexicanos (si no en el primero) que incorpora chicanos como

personajes viables. En un artículo publicado en 1975, Sam Slick escribió:

While at times the novel reduces itself to a mere political polemic, there are various redeeming qualities. Of particular interest to the contemporary reader is the portrayal of two Chicanos as main characters. (53)

Según Evodio Escalante, el interés de Revueltas en lo chicano surge, tal vez, debido a que para el autor mexicano, los chicanos, con su identidad amenazada y una doble dosis de paciencia para experimentar los efectos de la discriminación racial, amén de la explotación económica, se convierten en tema obligado que debía tratar en sus obras (125).<sup>7</sup> Pero Escalante también sugiere que la visión revueltiana de los chicanos, o al menos su representación literaria, tiende a verlos como una población en fuga—desterritorializada podríamos decir—una población que siempre está a punto de escapar de algo y que encuentra en la incertidumbre de tal fuga, la única manera de asumir su existencia (126). Obviamente, este juicio de Escalante responde a la perspectiva de una época particular y sería considerado algo anacrónico en nuestros días. Lo que me interesa del anterior comentario es la insinuación de que Revueltas incorpora la noción de desprotagonización (que es a mi ver una forma de desterritorialización) en su novela como un punto de articulación fundamental de lo fronterizo, y también de lo incipientemente chicano con lo mexicano en un período en el que todavía retumbaban los ecos reprobatorios que sobre el *pachuco* emitiera Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.<sup>8</sup>

Si, como afirma Yuri Lotman, toda entidad cultural se sumerge dentro de un medio semiótico, este medio actuaría como un todo que envuelve toda relación comunicativa y por lo tanto expresiva. Si el arte y la

literatura son partes intrínsecas de estas relaciones, entonces quedan ambos sumergidos también en este medio al que Lotman ha denominado como semiosfera. Parte integral de esta semiosfera lo es el concepto de frontera. Lotman ve a la frontera como un conjunto de filtros bilingües a través de los cuales pasan o se traducen elementos culturales y lingüísticos de una entidad nacional o cultural a otra. La función de la frontera, dice Lotman, “se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y a elaborarlo adaptativamente” (“Acerca” 137). La frontera actúa entonces como un mecanismo *buffer* que transforma información.<sup>9</sup> Cuando la frontera adquiere un sentido espacial, tiende a verse como una periferia que actúa como elemento perturbador del centro. No obstante, este carácter desorganizado y caótico es, de hecho, un constructo semiótico y por lo tanto una necesidad de la semiosfera:

necesita de un entorno exterior “no organizado” y se lo construye en ausencia de éste. La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa. La Antigüedad se construye sus “bárbaros”; y la “conciencia,” la “subconciencia”.... Las estructuras externas, dispuestas al otro lado de la frontera semiótica, son declaradas no-estructuras. (“Acerca” 139)

Y si la guerra—como uno de los fenómenos sociales más importantes de relación en la cultura occidental—surge generalmente de un intento por defender o cruzar fronteras, es apreciable entonces su intrínseca relación con el fenómeno fronterizo, como dice Harry Polkinhorn:

To be effective in the classical period war required citizenship, thereby materializing the tautology of power and

demonstrating its violent underside.... The artists whose work crystallizes around border experience end up at war with the doubled center; precisely because the project constellates a second center can we confidently claim that border writing’s most interesting moves are important and have a claim on theory. (“Chain Link” 42-43)

Este doble centro mencionado por Polkinhorn corresponde a la relación que establece el mecanismo *buffer* de Lotman en el que la asimetría y la arbitrariedad son características preponderantes. El caos fronterizo no es, pues, producto de la casualidad, sino de las consecuencias producidas por las fuerzas anteriores. Asimismo, esta visión caótica de la frontera, su no-estructura respecto a la cultura del centro, parece ser corroborada paradójicamente por Monsiváis, pues para él la frontera es el espacio donde:

Las subculturas se funden y entrecruzan. Al lado de la cultura central (culto a los héroes, mexicanidad, religión católica, respeto a los símbolos nacionales, devoción por lo típico, orgullo por lo prehispánico), se dan, en distintos niveles, sectarizaciones y marginaciones: el yoga y las variedades ocultistas, las relaciones orientales, los hare krishnas; las diferentes y numerosas denominaciones protestantes con su énfasis en la productividad y en el trabajo; la sobrevivencia de elementos románticos de la bohemia cultural. (“De México” 13)

No sería exagerado sugerir entonces—como dice Marco Jérez en un epígrafe de su novela *Rescate* (1980)—que la frontera vista desde la perspectiva mexicana es una entidad gobernada por el “Trono del Caos.”

Siguiendo la línea anterior, Armando Miguélez, al estudiar las características na-

rativas de algunas novelas fronterizas, observa que el espacio narrativo fronterizo nunca "aparece como algo positivo, es como si la frontera se presentara como una fuerza maligna que coadyuva al sufrimiento de los personajes" (20). Asimismo, Miguélez ve siempre la presencia de un personaje esperanzador pues en las obras fronterizas: "... el sufrimiento descrito no es inútil, tiene un propósito catártico y político, de moralización y de concientización" (21). La función del narrador adquiriría suma importancia en estos textos, pues su punto de vista: "... es acaparador, lo ve todo. El escritor-narrador de carne y hueso ha experimentado sus historias, las ha vivido" (Miguélez 21). Estructuralmente este tipo de texto tiene: "... un resquebrajamiento grande que tiene un propósito en esta literatura de la frontera: marcar la enajenación de los personajes, tanto en lo individual como en lo social" (21), utilizando *flash-backs* e historias paralelas de varios personajes. Esto respondería a ese caos fronterizo, a la no-estructura de Lotman, pues en ese espacio, dice Miguélez:

Los hechos vitales se ordenan alrededor de unas leyes económicas fuera del control del individuo. La vida de los personajes, pues, es impredecible, anárquica y se refleja en una estructura novelesca truncada y dividida. (22)<sup>10</sup>

En mi lectura, *Los motivos de Caín* respondería a la anterior caracterización de texto fronterizo por dos factores: la presencia de una marcada degeneración espacial y la enajenación que sufre el protagonista del relato. Jack Mendoza, protagonista de la obra, actúa como elemento clave para representar la tensión que surge de la des-territorialización fronteriza. Jack es desertor de la guerra de Corea y escapa a Tijuana donde se convierte en un personaje enajenado, alien(ado). La guerra es, pues, el

mecanismo regulador del accionar del texto revueltiano, y como nos informa la voz narrativa cuando Jack atisba la presencia de un policía militar norteamericano en la calle y trata de ocultarse a la entrada de un cabaret:

Desertor de una guerra que aun no terminaba y en la que el gran país norteamericano, ese "hogar de los libres y los bravos," ofrecía la sangre de sus hijos para salvar al mundo democrático. (35)

Si, como ha sugerido Escalante, Revueltas entiende lo que es ser Chicano a través de "situaciones límite," es decir, situaciones que llevan al ser humano a mostrar sus formas más absolutas de despojamiento; podemos decir que—y jugando un poco con los términos— Jack es un "ilegal alien," un indocumentado, un personaje que carece de "papeles de identidad" en México. Y esta "ilegalidad" de Jack lo convierte (en otro nivel) en un ser deshistorizado, sin documentos y sin pasado, algo que en el sentido de la ortodoxia marxista revueltiana equivaldría a ser un ser sin historia, un subalterno incapaz de hablar (Spivak), y a quien Revueltas ofrece su discurso marxista redentor con el fin de salvarlo del infierno capitalista. Tal vez por eso al deambular perdido en el espacio fronterizo de Tijuana, Jack experimenta una sensación de soledad demoleadora aun a pesar del lenguaje común. Se siente enajenado y sin poder pertenecer a ese mundo donde:

... yo estoy fuera extraño, tal vez sin rostro, tal vez sin labios, sin voz y nada tiene que ver el hecho de que yo hable el mismo idioma y que también sea mexicano—bien, mexicano por ascendencia, ya que había tenido la maldita suerte de nacer en Carolina del Sur—, pero de cualquier modo un ser ajeno que ha roto su relación con los

seres y las cosas y ahora ya no sabe nada, nada, respecto a los demás ni respecto a sí mismo. (29)

Han dicho Deleuze y Guattari:

The signifier is the sign that has become a sign of the sign, the despotic sign having been replaced the territorial sign, having crossed the threshold of deterritorialization; *the signifier is merely the deterritorialized sign itself*. The sign made *letter*. (*Anti-Oedipus* 206)

Así que Jack, o el significante Jack, se convierte en un signo del signo. El despotismo del imperialismo norteamericano y los prejuicios centralistas mexicanos convergen para consolidar la fragmentación del personaje. Esta fragmentación, según Miguélez, también se refleja en una fragmentación de la conciencia del personaje de muchos textos fronterizos. En el texto de Revueltas lo anterior se reflejaría en esa desterritorialización sufrida por Jack, pues éste, como diría Escalante,<sup>11</sup> es un personaje en fuga, tanto literal como metafóricamente, no sólo por desertar de Corea, sino también por enfrentar una cerrazón del mundo que comprime y oprime aun más al marginado. Jack se convierte entonces en un sujeto *transfronterizo* que, en lugar de re-territorializarse, se desterritorializa al regresar a la tierra de sus ancestros, encontrándose ante un mundo extraño y parecido a la muerte. Esa desterritorialización de Jack se textualiza a través de un proceso de desprotagonización invocado por la voz narrativa:

Cierto, la muerte era todo esto que Jack ahora comprobaba: un creer que se vive, y junto a esa quimera, otra: un tratar de vivir que jamás se logra; una *desprotagonización* absoluta, sin que

pueda uno aceptar, un solo instante, que ha dejado de ser el protagonista. Porque..., ¿quién osará jamás sobre la tierra, a quién le será dada esa conciencia cósmica, la conciencia de las conciencias, que le permita decir *estoy muerto*? Huir, huir, ése es el sino de los que mueren. (32)

Para Jack este cruce de fronteras le traslada a una zona de contacto (Pratt) donde se da cuenta del grado de enajenación que le rodea. Esta zona de conflicto representa en la novela las dos guerras libradas por la población de origen mexicano. Por una parte, la guerra real, la de Corea, en la cual Jack participa directamente; y una segunda guerra en el frente de casa: la guerra contra los mexicanos que llevan a cabo las autoridades anglosajonas del área del sur de California durante los cuarentas. El texto incorpora así un anacronismo, los disturbios de los “zoot suiters” en el área de Los Angeles.<sup>12</sup> No obstante, este mecanismo narrativo ilustra la situación del chicano y sirve de pretexto para iniciar el tratamiento de la temática chicana dentro de la narración. Al reflexionar Jack sobre su propio estado y condición como desertor y como mexicano afirma: “Es que tengo el espíritu dañado por la guerra, pero también es mi culpable sangre mexicana que se sintió perseguida como la de todos mi hermanos, mi culpable sangre inferior” (46). Es entonces cuando Bob Mascorro, su amigo chicano con quien se refugia, le cuenta a Jack del episodio de la Laguna del Sueño, explicando cómo el incidente ha sido convertido por las autoridades en una campaña antimexicana que desemboca en una virtual guerra doméstica:

El consúl de México se limita a decir que [los pachucos] no son mexicanos; que ninguno de nosotros somos mexicanos porque no tenemos papeles, y los gringos se envalentonan entonces

y nos golpean por las calles.... ¿No te has dado cuenta? Casi una verdadera guerra civil.... (47)

Esta guerra civil está protagonizada por esos pachucos, la juventud chicana y los sobrevivientes de la guerra exterior, como afirma Mascorro mirando el uniforme de Jack:

—¿Por supuesto a los que regresan con licencia de la guerra! Los marinos, los soldados... en una palabra: los héroes. Verdadera gentuza. Han perdido la noción de cualquier cosa. Sólo quieren beber y fornicar, naturalmente con nuestras muchachas, con nuestras muchachas mexicanas. Las rubias de Norteamérica son sagradas.... (48)

Mascorro resume sus ideas expresando que:

—Así, la persecución contra los mexicanos se ha podido convertir en algo sistemático y organizado, a lo que pronto se le dará una apariencia legal, irreprochable, con el pretexto ése de la Laguna del Sueño.... (48)

Es entonces cuando Jack reacciona y expresa de manera filosófica sus pensamientos en cuanto a lo que él denomina la “sensación judía,” aquella sensación de sentirse eternamente perseguido:

... es una manera de llamarla a causa de que los judíos han sido siempre los perseguidos del mundo, los perseguidos absolutos.... En ese sentido tú, yo, Marjorie, somos judíos. Los negros son judíos. El ser judío no es pertenecer a una raza o religión, sino el haber sufrido en la propia persona la acción, el odio, la tortura.... Eso no se olvida. Eso queda para siempre y te da una condición que antes no tenías.... (49)

Por lo tanto, como afirma Floyd Merrell, la condición humana de Jack, y la del chicano, están intrínsecamente ligadas a la suerte de los perseguidos que viven la tragedia de los desheredados producto de esa “sensación judía” (55).<sup>13</sup> Revueltas consolida, pues, el tema de la guerra por medio del anacronismo para convertirlo en el pretexto narrativo que le permita elaborar una crítica al doble estándar social que prevalece en los Estados Unidos, anticipándose en mi opinión a los escritores mexicoamericanos<sup>14</sup> que a raíz del movimiento chicano le darían a este tema la centralidad requerida por el momento histórico.

Michel Foucault ha señalado que las heterotopías se asocian comúnmente con porciones de tiempo, produciendo lo que él denomina heterocronías. Esta situación surge cuando se llega a una ruptura absoluta con su tiempo tradicional. Foucault explica la noción de heterotopía a través de la metáfora del espejo.<sup>15</sup> El espejo permite vernos en un espacio utópico, en un no-lugar según la etimología de esa palabra. Pero el espejo también funciona como una heterotopía al hacer de este lugar que ocupamos en el momento que nos miramos a nosotros mismos en el cristal de inmediato absolutamente real, conectado con todo el espacio que lo rodea, y al mismo tiempo, absolutamente irreal, ya que para ser percibido tiene que pasar por ese punto virtual que está más allá (“Of Other Spaces” 24). Este sería el (fra)caso de Jack Mendoza en la obra de Revueltas, pues, al intentar conciliar dos visiones asimétricas de una misma realidad, no lo logra.<sup>16</sup> De esa manera, la heterotopía maneja la virtud crítica de situarse en dos espacios simultáneos, uno real y otro irreal.

Y tal vez por eso Jack Mendoza es incapaz de articular palabra en la frontera. El silencio lo asume y su desterritorialización consume su discurso, dejándolo en manos del narrador Revueltas. En este caso es válido

hablar del narrador Revueltas pues al principio de la novela aparece una “Nota previa del autor,” en la cual se afirma:

Precisamente lo conocí en Tijuana. Tenía el mismo aire de haberlo perdido todo y de estar al otro lado de cualquier límite.... Había desertado de la guerra de Corea. Era Jack, pero *se negaba a decir una palabra* de todo aquello que le había ocurrido. A nadie debe importarle su nombre verdadero y yo mismo nunca lo supe, pero era Jack. (9, énfasis mío)

Estamos aquí ante lo que Jean-Francois Lyotard llamaría un *differend*. Lo que interesa de esta noción de Lyotard es precisamente que el *differend*—“the unstable state and instant of language wherein something which must be able to put into phrases cannot yet be” (13)—autoriza la aparición del silencio como estrategia discursiva, pues ¿cómo pueden—se pregunta Lyotard—los sobrevivientes de una tragedia mundial como la del Holocausto judío comprobar que sufrieron tal tragedia, en particular las víctimas cuya voz ha sido hurtada por la muerte? Es decir, y utilizando una metáfora judicial, un *differend* sería “the case where the plaintiff is divested of the means to argue and becomes for that reason the victim” (Lyotard 9). Y esta sería la situación de Jack Mendoza, cuyo silencio requiere del autor-narrador Revueltas para poder testificar sobre los horrores de la guerra exterior e interior que han experimentado—y siguen experimentando—históricamente chicanos y mexicanos.

En consecuencia, y desde una perspectiva narrativa, esta participación autorial ofrece al lector dos posibilidades. La primera es la verosimilitud, y la segunda el establecimiento de un contexto referencial para la totalidad del texto. Por otro lado, al final de la

novela aparece una especie de epílogo titulado “Palabras finales del autor,” donde se le agradece a Bob Mascorro, amigo y obrero de Los Angeles, sus atenciones.<sup>17</sup> Pero tal vez más importante, en esas palabras finales del autor, lo sea el siguiente comentario que inicia la sección:

Y si ya no volví a ver a Jack jamás fue sencillamente porque escapó. Escapó en ese sentido absoluto en que alguien escapa a un escritor... porque Jack no podía permanecer prisionero dentro de un relato novelístico o dentro de no importa qué narración de cualquier género... era imposible inventar a Jack... y mucho menos imaginarle un desenlace de acuerdo con un gusto y con una tesis preconcebidos. (113)

Vemos entonces como Revueltas, el autor-narrador, se re-inscribe dentro del texto novelístico siguiendo una lectura de sus propios pre-textos periodísticos que reflejan una época importante en el desarrollo histórico de la comunidad chicana en el sur de California durante la época de la Segunda Guerra mundial.<sup>18</sup>

Convendría también señalar aquí que, para Foucault, la complejidad heterotópica que se da en nuestras sociedades produce también sus heterocronías; ejemplos de éstas serían los monumentos, los museos y las bibliotecas y, me gustaría agregar, las fronteras. La calidad heterocrónica de estos espacios concretos se debe primeramente a que en ellos el tiempo nunca deja de acumularse, desbordando sus propios límites, mientras que, en contraste, en el siglo XVII los museos y bibliotecas eran más bien espacios limitados de coleccionistas privados que expresaban cierta individualidad. El segundo rasgo heterotópico de monumentos, museos, bibliotecas y fronteras se da en su eminente calidad reflexiva, es

decir, los espacios acumulan y reflejan características de la humanidad. La función acumulativa de capital simbólico (García Canclini) de monumentos, museos, bibliotecas (y en este caso fronteras) corresponde entonces a un rasgo de la modernidad, nos dice Foucault ("Of Other Spaces" 26). Al deambular por Tijuana, Jack se percata de la diferencia entre su mundo y aquél en el que ha penetrado, como nos dice el narrador:

La inmensa Calle Mayor de Tijuana hervía de gente hasta desembocar en los parapetos blancos y las rectangulares oficinas de la línea fronteriza con Estados Unidos. Ahí comenzaba una limpieza helada y rigurosa.... Una limpieza de paredes impolutas, bellas porciones geométricamente verdes de pasto inglés, aire desinfectado y aun las rejas de alambre... *destinadas a separar a los dos países con el rotundo orgullo de su higiénica desemejanza.* (20, énfasis mío)

Al contrastar la "higiénica desemejanza," el narrador enfatiza esta diferencia:

De este lado, la Calle Mayor de Tijuana era un canal maloliente, viscoso, con sus casas de un solo piso, y el éxodo continuo de una multitud que no se dirigía a ninguna parte, moviéndose dentro de aquella atmósfera llena de sudor, mientras de los cabarés, a plena luz del día, brotaba con sordina, con un suave deslizarse, la música de las orquestas. (20)

Producto definitivo de la guerra—experiencia compartida con el narrador Revueltas—el destino de Jack resulta incierto pues el conflicto bélico no sólo se está llevando a cabo en ultramar sino también a nivel local. La persecución y el sentimiento "judío" que en-

vuelven el accionar de Jack y Bob Mascorro corresponden a un juego infernal, a ese baile con el diablo, como diría José Limón, en el que la violencia histórica contra los mexicanos en los EE.UU., repercute en la representación marginal fronteriza donde el lado sur de la misma se presenta como una opción viable de escape. No obstante, y como se da cuenta Jack, el "otro lado" no le soluciona el problema sino que llega a enajenarle aun más. Esos demonios de la guerra aparecerán de otra forma en la representación fronteriza de la experiencia mexicana y chicana como veremos en la novela de Aristeo Brito, la cual estudio a continuación.

### III

Para Foucault el cementerio es otro de los espacios heterotópicos por excelencia. La ruptura del tiempo convencional, la acumulación y la monumentalización por medio de la tumba de dicho tiempo, y en general la imposibilidad de conciliar dos planos temporales disímiles, constituyen para el pensador francés evidencia de esta heterotopía, de esta yuxtaposición de una realidad y lo que aparenta ser para Jack Mendoza lo irreal. En el caso de *El diablo en Texas* (1977) de Aristeo Brito, la guerra, el demonio, la heterotopía y la desterritorialización también se convierten en estrategias de demarcación del discurso fronterizo aunque de manera radicalmente distinta de la obra de Revueltas.<sup>19</sup>

Dividido en tres partes fundamentales, *El diablo en Texas* es un texto altamente experimental que utiliza la fragmentación narrativa como estrategia discursiva para poder incluir de manera heteroglósica (Bajtín) las voces que conforman la memoria colectiva del pueblo. Para Bajtín la novela se convierte en el foro donde los conflictos lingüísticos y culturales toman lugar, donde un sujeto y (el) "otro" se encuentran y chocan. Este dialogismo



se lleva a cabo bajo lo que Bajtin ha denominado heteroglosia, término que básicamente denomina el punto de encuentro de voces opuestas (*Teoría* 174-75). Brito incorpora una multiplicidad de voces y acentos que representan un amplio aspecto de la heterogeneidad cultural del espacio fronterizo. De ese modo, la novela se aboca a relatar la historia de Presidio-Ojinaga desde tres perspectivas interrelacionadas a partir de una sola experiencia, siendo éstas, según Rodríguez del Pino:

- 1) la autobiografía del autor documentando su propia experiencia; 2) la documentación oral por medio de las narraciones sitúan el mundo de Presidio en varios tiempos-espacios de su historia y 3) el diablo manipulador y generador del destino de la gente de Presidio. (100)

La división formal de la obra nos remite asimismo a tres secciones: "Presidio 1883," "Presidio 1942," y "Presidio 1970." El espacio fronterizo entonces se convierte en una antecámara, o, en términos de Bajtin, en un cronotopo—literalmente la fusión artística de tiempo y espacio. El cronotopo, nos dice Bajtin, es el elemento responsable de demarcar las relaciones espacio-temporales de los acontecimientos narrativos del texto (*Teoría* 237-39). Cada sección de la novela incide en eventos históricos particulares que denotan la configuración eventual de la personalidad del pueblo. No obstante, la segunda y tercera sección se circunscriben al discurso autobiográfico pues señalan el encarcelamiento del padre del narrador (presuntamente el padre de Brito) al negarse a ingresar en el servicio militar (1942) y el regreso del autor a Presidio en 1970 (Rodríguez del Pino 101; Tatum 5).

En la novela de Brito son las poblaciones fronterizas Presidio-Ojinaga las que enmarcan los límites de la heterotopía foucaultiana. *El*

*diablo en Texas* desafía los parámetros territoriales de la frontera y de sus pobladores. Presidio es un pueblo fronterizo chicano, de acá, "del otro lado," en el cual la historia y la memoria como en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, pertenecen cronotópicamente al mundo virtual de los fantasmas y los muertos. La yuxtaposición de dos mundos, uno real y otro irreal, se articula en la creación de un espacio enajenado donde el río Bravo o el río Grande (dependiendo de la perspectiva), se convierte en el elemento de separación. No obstante, y a diferencia de la constante negatividad con que se maneja la frontera en la literatura mexicana, en la obra de Brito, la frontera aparece representada con cierto grado de ambigüedad, pues las no-estructuras de Lotman se presentarían tanto de un lado como de otro de la línea fronteriza. Y esto tal vez debido a que el texto remite al lector a una exploración del pasado histórico de Presidio-Ojinaga, lugar en el que han habitado indígenas, conquistadores españoles, colonos mexicanos, aventureros norteamericanos y que a partir de la guerra de 1848 se convierte en parte de la faja fronteriza.

*El diablo en Texas* encapsula una gran cantidad de temas y asuntos que ameritan un estudio profundo. Lo que me interesa discutir en lo que resta de este trabajo es el manejo de la noción de frontera como entidad heterotópica y desterritorializada y su relación con el tema de la guerra y el arquetipo del diablo. Y es precisamente a través de la genealogía del narrador anónimo, hijo de José y Marcela Uranga, que el texto incorpora estos elementos. Los Uranga son en la novela la oposición que intenta defender los derechos de los mexicanos y chicanos en Presidio. Desde el abuelo don Francisco "Pancho" Uranga, activista y periodista, fundador del periódico *El Fronterizo*, pasando por su hijo, Reyes, promotor de un movimiento guerrillero contra

los abusos de los Texas Rangers, hasta José, miembro de una tercera generación, pacifista que se rehúsa a enlistarse en el servicio militar, y acérrimo enemigo de la Border Patrol; los Uranga se convierten en la conciencia de Presidio.

Es prácticamente imposible discutir la historia de los mexicanos en Texas sin hacer referencia al tema de la guerra. Como bien ha demostrado David Montejano, el desarrollo histórico de la comunidad mexicana tejana surge precisamente a raíz de una invasión y de una situación de neo-colonización en el siglo XIX y principios del XX (*Anglos and Mexicans* 24-49). La guerra entre México y Texas, seguida de la eventual invasión norteamericana de México y la posterior anexión de los territorios fronterizos, marca esta relación. El famoso símil de la frontera como una herida abierta comienza a plasmarse en el imaginario binacional.<sup>20</sup> Y si bien la guerra entre México y los Estados Unidos termina oficialmente con la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848, lo cierto es que la ulterior ocupación de los territorios, incluyendo a Texas, conllevó una serie de estrategias bélicas que enfrentaron movimientos de resistencia. No es este el lugar para discutir tales eventos, pero lo que sí me interesa señalar es la presencia a partir de la segunda parte del siglo XIX de una campaña de militarización en la que el grupo paramilitar de los Texas Rangers se convierte en protagonista histórico. Este protagonismo se extiende también a la novela de Brito.

Convendría invocar el concepto de conflicto de baja intensidad (LIC) discutido por Timothy Dunn, ya que los procesos de represión y militarización regional inscritos en la obra de Brito responderían en varias instancias a esta dinámica. La definición oficial de LIC, nos informa Dunn, es bastante vaga:

struggle to achieve political, social, economic, or psychological objectives. It is often protracted and ranges from diplomatic, economic, and psychological pressures through terrorism and insurgency. Low-intensity conflict is generally confined to a geographical area and is often characterized by constraints on the weaponry, tactics, and level of violence. (20)<sup>21</sup>

Si seguimos esta definición, es indudable que el conflicto fronterizo ha seguido, si no todas, al menos la mayoría de las estrategias mencionadas anteriormente. Suponiendo, como argumenta Dunn en su análisis, que el LIC surge como producto de la Guerra Fría, cristalizándose su operatividad en la década de los ochenta y noventa en el Tercer Mundo, también sería cierto que la mayoría de estas estrategias se han llevado a cabo por mucho tiempo en ciertas regiones del hemisferio, en particular en el lado sur de la frontera estadounidense. Y es precisamente la patrulla fronteriza (U.S. Border Patrol o "la Migra") el organismo encargado de llevar a cabo estas prácticas de baja intensidad, siendo estas estrategias de opresión, explotación y despojamiento las que denuncia Brito en su novela.<sup>22</sup> Partiendo de la situación en Presidio, inmediatamente después de la anexión de los territorios a los EE. UU., la novela presenta entonces un cuadro intrahistórico de la situación neocolonizante que enfrentan los habitantes de la frontera Presidio-Ojinaga a través del personaje Francisco "Pancho" Uranga.

En un estudio etnográfico-cultural enfocado en el sur de Texas, José Limón discute el tema de la guerra como parte del proceso de interpretación que le permite explicar el "inconsciente político" (el "political unconscious" de Jameson) de los mexicanos de la región, es decir "the socially produced, narratively mediated, and relatively unconscious ideological responses of people... to a history

[An LIC] is a limited politico-military

of race and class domination" (Limón 14). Aunque Limón no se refiere a la noción de conflicto de baja intensidad, su conceptualización de la guerra (como la fuerza fundamental que guía las relaciones de clase en las sociedades modernas, siguiendo a Gramsci) se articula en dos manifestaciones de la misma: una guerra de maniobras y otra de posiciones (15). El estudio de Limón resulta valioso pues desafía nociones establecidas de lo que es la cultura de los mexicanos del sur de Texas, focalizando su atención en los procesos de representación cultural. Y si bien Limón sólo menciona de pasada a la novela de Brito, me parece que una lectura de *El diablo en Texas* a la luz de los planteamientos de Limón resultaría fructífera, pues Uringa—como las voces anónimas del pueblo y de las mismas ánimas en pena, incluyendo la representación del diablo—se convierte en portador de ese inconsciente histórico y político. Por medio de su función como abogado y periodista, Uringa se encarga de documentar los eventos que van configurando la situación de Presidio y de la zona fronteriza:

Los periódicos y los libros polvosos que lo rodeaban eran los últimos vestigios de una lucha en la que había sido vencido.... Recordaba cómo su abatimiento era el del pueblo; como los dos habían quedado reducidos a un microcosmos insignificante pero repleto de historia. (133)

Y es precisamente ese vestigio de la historia el que intenta rescatar literal y literariamente Brito en su novela.

La figura del diablo, en mi lectura metáfora de esa relación asimétrica de los habitantes de Presidio (con los Estados Unidos, con el centro de México y con la Iglesia Católica), desestabiliza las formalidades y los manifiestos positivistas de la historia oficial al pro-

porcionar espacios para introducir la intrahistoria popular narrada por las voces heterogéneas de la memoria colectiva del pueblo. Esta memoria conlleva a su vez la presencia del inconsciente político que articula las relaciones entre mexicanos y anglos en la región. El diablo de Brito es una figura polivalente, representada en varios espectros en el texto. Al principio del texto el diablo es representado en forma de víbora como en la tradición bíblica:

La víbora, estirada como cola de tigre entre las velas que hace mucho tiempo se apagaron, empieza a retorcerse. Se sonríe juguetona porque es la dueña del mundo... dueña de los ríos, de los dos pueblos situados cara a cara, dueña de la gente. (126)

Más adelante la figura del diablo se asocia, implícitamente, a la de Ben Lynch, en particular a la posición de poder que tiene en el pueblo:

El diablo verde sonríe. El diablo manipula titeres. El diablo juega con la vida humana. Y esa vida nunca se da cuenta cómo se coló por entre ellos.... En dos años los vasallos habían coronado a un rey que apodaron 'diablo verde.' (146)

El control económico de Lynch le permite manipular las vidas de los habitantes del pueblo "Presidio, prisión, infierno. Diablo que se carcajea en silencio. ¡Shhh!" (146).

En su estudio, Limón investiga la naturaleza socio-genérica de las diferentes leyendas sobre el diablo que circulan en el sur de Texas. Por un lado, Limón infiere que el diablo representa una manera de demarcar cambios generacionales, un antes y un después, en donde el diablo surge como una figura que anuncia la degeneración de las condiciones

de vida en la región, juicio que coincide con el de Alarcón (42-43). Por otro lado, Limón se pregunta por qué la mayoría de las instancias donde se mencionan historias o cuentos sobre el diablo provienen de mujeres jóvenes de clase trabajadora, quienes presuntamente dicen haber visto a este personaje en algún baile de la localidad. Y si bien uno de los hombres entrevistados afirma “es puro pedo de viejas,” Limón comenta que es precisamente esta visión masculina del diablo la que Brito incorpora en su novela. Es decir, la invocación del folklore y la tradición oral para encapsular una crítica de las condiciones sociales y dirigirla hacia el opresor. De ahí que el diablo sea efectivamente personificado como un hombre elegante, con características anglosajonas.<sup>23</sup> En la novela destaca el episodio en el que Marcela siente la presencia del diablo en la iglesia de Presidio:

En ese momento nota Marcela a un señor alto, güero que entra sin quitarse el sombrero stetson y se pasa hasta el frente como si esta fuera su casa. Luego se regresa con unos ojos de águila que se columpian de lado a lado.... Cuando el señor le guiña el ojo y sale, ella queda pasmada sin poderse mover. (189)

Lo interesante de la representación del diablo en Brito es que éste es prácticamente omnipresente y llega a desafiar los espacios sagrados pues la abismal asimetría social de Presidio incluye también la incapacidad de la misma iglesia católica por invocar a Dios.

Aunque Limón explora en más detalle la relación entre el deseo, las relaciones capitalistas y las relaciones de género en su estudio, no profundiza en los otros significados arquetípicos que se presentan en la novela de Brito y que, a mi ver, se relacionan más con la construcción literaria del texto. Y es que la representación del diablo en la frontera está

mucho más ligada a las relaciones geográficas que a las relaciones socio-económicas. De esa manera, la frontera como punto de demarcación de un infierno y de un paraíso, incorpora (le da cuerpo específico) al diablo, utilizando referentes locales y universales. Después de todo, *El diablo en Texas* es una obra de arte y no un estudio antropológico.

La figura del diablo ha motivado tradicionalmente reacciones ambivalentes. En su estudio *Dancing at the Devil's Party*, Alicia Ostriker afirma que Milton, en *Paraíso perdido*, establece una variante de la tradicional oposición binaria entre el bien y el mal (Dios-diablo), terminando por complicar esta relación al hacer de la figura de Satanás una figura polivalente:

Milton's Satan on the other hand is not at all a good fellow, but he is fascinating and complex—passionate, intelligent, eloquent, capable of introspection, responsive to experience and situation, sexually attractive.... He can be haughty, humiliated, despairing, hopeful, awed, jealous, spiteful, self-deluding, generous, resolute, exhausted. He is one of us. He is interesting. (3)

La anterior caracterización coincide en parte con la siguiente apreciación de la voz narrativa en la obra de Brito:

De Presidio sólo el recuerdo de las nubes y del diablo.... El sinvergüenza nunca se olvida el pueblo. Con su mano firme aplasta los chaparros y la hierba mal crecida. Con las dos exprime las aguas del Río Grande que antes fue y lo reduce a espejismo, a charco.... Pero el patas de chivo no es todo maldad. Tiene un columpio muy largo en la cumbre de la sierra y de vez en cuando aparece en los bailes como

galán. Otras veces aparece en forma de burro y se deja montar hasta que los chamacos descubren, con un palo, que no tiene culo y entonces desaparece, dejando olfato de cologne francés. (182)

El texto pone de manifiesto la multiplicidad de posiciones que adopta la figura del diablo, pues si bien, como nos dice: “no es toda maldad,” también es cierto que no abandona su vocación maligna. Estas posiciones resultan, a su vez, como bien ha comentado Alarcón, de una serie de metamorfosis o transformaciones a través de la novela (31-38). Asimismo y como señala María Teresa Solórzano, el diablo ya había ocupado un lugar relevante en importantes obras literarias además de la de Milton: *La trágica historia del doctor Fausto* (1601) de Cristóbal Marlow; *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara; y ya en el siglo XIX el *Fausto* (1808) de Goethe; *Los élixires del diablo* (1816) de E.C.A. Hoffman y, en Francia *Las memorias del diablo* (1837-1838) de Federico Soulie (243). En México destaca *El fistol del diablo* (1845-1846) de Manuel Payno, cuyo diabólico personaje Rugiero aparece como un caballero elegante, educado, bien vestido y muy inteligente. Lo interesante de esta novela es su aparición justo durante el conflicto armado entre México y los EE.UU.. Rugiero es una figura polivalente al igual que el diablo en Brito. Según Solórzano, Rugiero sirve como un alutinador narrativo de historias en la obra de Payno. Pero más significativo resulta el detalle de la entrada de Rugiero acompañando al general estadounidense Scott en su entrada a México: “Rugiero venía al lado del capitán americano que mandaba esta brillante escolta” (citado en Solórzano 244).<sup>24</sup> En el contexto de este trabajo, la transformación más interesante es la del diablo de Brito en Texas Ranger o Sheriff. Después de informarnos de la naturaleza

asexuada del demonio: “Desnudo, se ve así que no tiene sexo. Ni pelos. De frente su sexo parece un bizcochito de niña recién nacida. Da la vuelta y no se encuentra el ano,”<sup>25</sup> la voz narrativa procede a narrar la siguiente transformación del diablo, quien se encuentra aburrido:

Como último toque a la parte superior del cuerpo, se casca una peluca rubia y un sombrero tejano. Luego busca un traje para cubrirse lo demás y encuentra el verde oscuro, su preferido. Cuando ya se lo puso, a pujidos se mete unas botas que le cubren las patas de gallo. (185)

Finalmente, el diablo descuelga una estrella del cielo, prendiéndosela a la altura del corazón. Metamorfoseado así en un Texas Ranger o en el Sheriff de Marfa, “El diablo está listo para seguir su chiste eterno” (185). Estas múltiples posturas adoptadas por el demonio le permiten sentarse en el “Trono del Caos” aludido por Jérez en la obra de Milton y desde ahí manipular el espacio fronterizo. Bajtin, al comentar la idea de la metamorfosis en la tradición literaria clásica, nos dice que a partir de la obra homónima de Ovidio, la metamorfosis casi se refiere exclusivamente a cambios particulares de:

fenómenos aislados y únicos, y ha adquirido el carácter de transformación milagrosa externa. Se conserva la idea de la representación bajo el enfoque de metamorfosis de todo el proceso cosmogónico e histórico, comenzando por la creación del cosmos a partir del caos.... (*Teoría* 267)

Lo anterior sería semejante a lo que sucede en la obra de Brito con la figura del diablo y sus constantes transformaciones. De ahí que, como dice Ostriker, el diablo se haga pasar

por "uno de nosotros," para poder funcionar impune y libremente. La frontera es, pues, representada en la obra de Brito como una imagen compleja, enraizada en arquetipos culturales e históricos que llegan a las capas profundas del inconsciente político de anglos, mexicanos y chicanos de la región.

Como en la Tijuana narrada en la novela de Revueltas, Presidio se convierte en un espacio carcelario y opresivo donde sus habitantes parecen condenados a la ignorancia y la miseria. El pueblo se convierte entonces en una caricatura del poder semifeudal ejercido por la familia Lynch, terratenientes anglos que llegan a la región después de la guerra civil estadounidense, implantando un sistema económico de peonaje y explotación. Como nos informa una de las anónimas voces en el texto:

Los Lynchis tienen historia; los viejos pues. Esos mataron gente a lo bárbaro. Estos trabajaban unas pobres gentes allí y cuando querían irse después de un año o más se llevaban su pago. Pos sí te voy a pagar, les decían, pero luego los sacaban y los mataban. (132)

Pero no opera la familia Lynch por iniciativa propia, sino que es secundada en sus acciones por el aparato militar de la región:

Porque aquí no creas que nomás los Lynchis había. Aquí todavía me acuerdo cómo ese capitán Gray era muy bueno pa poner la bota. Era de los rinchis en ese tiempo. Era muy diablo. (132-33)

Por otro lado, Mack, un viejo anglo, presunto guía turístico y experto en la historia del pueblo, es quien se encarga de contar la versión hegemónica de la historia:

Yes, siree, Old Ben came to this part of the country from his dad's in Ala-

bama. Guess he got tired of driving them dark folks over there and so he headed for San Antone. Ben was still young then and I guess them wild hairs of his stood up when he heard 'bout the trouble with Mexicans. The story 'bout slaughter at the Alamo made him mad plenty. (162)

Mack interpreta y ficcionaliza la historia biográfica de Ben Lynch manipulando los eventos de la guerra de secesión de Texas como el génesis histórico de la región, casi como diciendo "En el principio era el Alamo."

Este carácter fundacional que adquiere la narrativa de la guerra entre anglos y mexicanos se convierte en parte de la leyenda y del folklore tejanos, elementos que serían posteriormente utilizados para crear la imagen de superioridad del anglo:

Texans... came to look upon themselves as a sort of chosen race... legacy symbolized by the battle cry 'Remember the Alamo!'... Thus, for native Texans the lessons of history (and the fruits of victory) explained the Mexicans' inferior place. (Montejano 224)

En este contexto, el tema de la guerra se encarga de articular las visiones anteriores, como explica Montejano:

Although in many ways unnecessary for the task, Texan war memories facilitated the denigration of the Mexican. They constituted a ready-made and well-developed body of myths, symbols, legends, and explanations that were readily invoked to explain the peculiar society of Mexican Texas. (224)

De ese modo, el joven Ben Lynch, presunto protagonista histórico de la guerra tejana, adopta en el relato de Mack esas características

míticas que lo convertirían en el modelo del tejano ideal: "Young Ben was a hell of a cowpoke.... He was a tough hombre those years.... He could fight damn near anybody and boy, could he ride" (162). Pero no sólo resulta Ben un "tough hombre," según Mack, sino también un ciudadano modelo y devoto creyente:

But his rough and tough ways don't mean he wasn't brought up right. Hell no. His folks reared him good. They tell him 'bout the Lord, and the right living, and all that 'bout being a loyal and proud man. (162)

Los "Lynchis" (nótese el parecido con la palabra "rinchis" sinónimo de los Texas Rangers) terminan integrándose a la población local por medio de matrimonios arreglados, hechos muchas veces a la fuerza como el de Lynch con Rosario, la hermana de Pancho Uranga. No obstante, el prevalente racismo con el que se conducen crea una situación de negligencia permanente hacia los intereses de la demográficamente mayoritaria población chicana del pueblo. El desplazamiento de los mexicanos de la historia tejana los convierte así en chivos expiatorios y víctimas propiciatorias de la neocolonización que toma lugar en la región, creando una serie de *differends* relacionados con la situación legal heredada del Tratado de Gualupe-Hidalgo, que, como se sabe, fue prácticamente ignorado por las autoridades estadounidenses.<sup>26</sup>

Es en el texto sintomático el episodio en el cual Lynch recurre a la ayuda del aparato militar para llevar a cabo una matanza de mexicanos:

Los soldados bajaron el cañoncito y lo rodaron hasta el centro del cuarto donde lo quería Ben.... Los que lo habían traicionado no merecían más que eso por ladrones. Ya verían como pagaban una traición esos cabrones,

roba-caballos. (129)

Invitados con el pretexto de un festejo, un grupo de mexicanos liderados por un tal Jacinto, se convierten en el objetivo de la furia de Ben. Aunque sería demasiado aventurado asegurar que Brito se refiere a la figura histórica de Jacinto Treviño, sí es posible por lo menos sugerir que el texto se remite a una figura arquetípica y crucial para la conquista de Texas, la del "Mexican bandit." Asimismo, el *modus operandi* de Lynch es similar al que históricamente se usó para perseguir y eliminar a estos presuntos "bandidos" y ladrones de ganado. Treviño, personaje histórico, célebre por su resistencia a la dominación anglosajona en el área e inmortalizado en un famoso corrido, representa, junto con otros "folk heroes," ese lado de resistencia de la historia tejana y fronteriza.<sup>27</sup> Un fragmento del corrido recogido por Montejano dice así:

Come on, you cowardly Rangers;  
No baby is up again you.  
You want to meet your daddy?  
I am Jacinto Treviño!  
Come on, you treacherous Rangers;  
Come and get a taste of my lead.  
Or did you think it was ham  
between two slices of bread. (103)

Obsérvese que el destinatario del discurso en el corrido son precisamente los "cobardes" Texas Rangers, cuyas tácticas de represión incluían la traición y las estrategias de lo que ahora conocemos como la guerra de baja intensidad. Según Limón, la insurrección de Treviño tomó lugar en 1906 (129). Para la década siguiente, como establece Emma Tenayuca, la represión de los Rangers iba de la mano con la conquista y desterritorialización de los mexicanos de la región:

Texas Rangers, in cooperation with  
land speculators, came into small

Mexican villages in the border country, massacred hundreds of unarmed, peaceful Mexican villagers, and seized their lands. Sometimes seizures were accompanied by the formality of signing bills of sale—at the point of a gun. (citada en Montejano 127)

Estas estrategias de “slash and burn,” muy semejantes a las que se usarían en la guerra de Vietnam, representaron el avance de las fuerzas militares sin tener declarado oficialmente un estado de guerra.

Regresando al texto de Brito, Jacinto y sus hombres asisten por invitación de Lynch a un fandango a Presidio, donde son emboscados y asesinados a cañonazos en el viejo fortín español. Invitados por Lorenzo, mexicano al servicio de Lynch, Jacinto y sus hombres nunca sospechan de las intenciones del terateniente anglo, quien había sido parte de los Rangers cuando llega a Texas, como nos informa Mack en un segmento del texto: “He never quit being a ranger either and he would run anybody out of town. That give him reason to” (164). Jacinto, por su parte, justificaba sus acciones

... al viejo tallado (Lynch) no se le quitaba lo miserable. De otra manera por qué iban a andar robando. Solamente así, robándole, se pagaban ellos mismos las friegas que se llevaban sin nunca recibir sueldo justo. (129)

Al final de la matanza, de la cual sólo se entera el Chava, el idiota del pueblo, “Lo único que corrió por el baile esa noche, fue el rumor de que un hermoso galán desconocido había andado bailando con patas de chivo” (130). La figura del diablo aparece festejando la maldad llevada a cabo. Otro de los personajes que se encarga de montar un movimiento de resistencia en el texto lo es Reyes Uranga.

Harto del control de los Ben y los rinches en el pueblo, Reyes adopta el sobrenombre de “Coyote” y organiza una banda de subversivos que se encargan de atacar a las autoridades y sembrar el terror y la desconfianza en el pueblo, refugiándose al otro lado del río en el lado mexicano. Operando principalmente de noche junto al río, Reyes desafía el mandato de utilizar el puente como punto fronterizo de cruce. No obstante, la resistencia de Reyes es eventualmente sofocada y reprimida, y aunque su destino no queda claro en el texto, podemos suponer que se convierte en una víctima más del aparato represor. Es significativo que en una escena en la que Reyes acampa con sus hombres, se cante el corrido de Joaquín Murrieta, su canción favorita. Murrieta fue un célebre subversivo de la región fronteriza quien llegó a encapsular los valores del héroe folclórico fronterizo a través de la cultura popular y la literatura. En el texto, Reyes se identifica con la letra del corrido:

Señores, soy mexicano pero comprendo el inglés. Yo lo aprendí por mi hermano al derecho y al revés, y a cualquier americano lo hago temblar a mis pies. Yo me vine.... (152)

En ese momento, mediante la canción, Reyes se remite al recuerdo de Chente, un joven muerto inútilmente, así como al recuerdo de su hermano Jesús, muerto por los rinches en el río:

... cantares me he metido, castigando americanos, y al indio noble y sencillo.... Cuando todavía era un niño, huérfano a mí me dejaron, ni quién me hiciera un cariño y a mi hermano lo mataron.... Ya no es otro mi destino, pon cuidado parroquiano.... (153)



Al proseguir la melodía en el texto el narrador nos permite penetrar en el pensamiento de Reyes, quien encarna los sentimientos de venganza y justicia por su propia mano:

(Desgraciada vida que no respeta ni a los inocentes. Pero yo no me iré sin cobrárselo muy caro... y mientras haya injusticias, mientras vea caras viejas maltratadas, seguiré, por Dios que seguiré...). (153)

Así, Reyes se convierte en una figura dual: por un lado, representa los anhelos de justicia y de venganza de los mexicanos, pero, por otro, se convierte en un "Mexican Bandit," en un presunto forajido, blanco eventual del sistema represor anglo.

Por otra parte, el anónimo narrador omnisciente—que sospechamos sea el *alter ego* del autor Brito (Rodríguez del Pino; Tatum)—recurre a la memoria genealógica para presentar los eventos de esta épica fronteriza, narrando incluso antes de nacer desde el vientre de su madre Marcela. Este recurso narrativo le permite a Brito efectuar desplazamientos dentro del relato que, a su vez, muestran los procesos de enajenación y desterritorialización histórica sufridas por la población chicana de Presidio-Ojinaga. El hecho altamente simbólico de que la madre del narrador dé a luz en una lancha al cruzar el río fronterizo, tanto como la misma estructura monumental del presidio, sugieren la calidad heterotópica del relato. El presidio es la fortaleza símbolo del poder colonial y postcolonial que marca la periférica relación del pueblo con las estructuras centrales de poder. La desterritorialización económica de la población chicana se consolida con la construcción del puente que permitirá un mayor control por parte de las autoridades norteamericanas del tráfico tanto humano y comercial en la zona.

Si aceptamos la propuesta de Homi Bhabha de que el sujeto poscolonial se convierte en una mezcla de la persistencia de las relaciones "neo-coloniales" dentro de un nuevo orden mundial que autentifican historias de explotación y la evolución de estrategias de resistencia, sin duda, la literarización en *El diablo en Texas* de los conflictos históricos en la región a los que se ha enfrentado la población chicana se podrían plantear dentro de estos mismos parámetros. Si la cultura chicana se ha caracterizado por una voluntad de supervivencia a través de su desarrollo histórico en la que podemos identificar elementos de subyugación, de dominación, de diáspora y de dislocación, entonces podemos enmarcarla dentro de la idea de Bhabha de que las culturas de la supervivencia no se transmiten dentro de los parámetros del "museo imaginario" de las culturas nacionales con sus ideales de un pasado auténtico y un presente viviente. La cultura en sí, en este caso la cultura fronteriza y el caso particular del anónimo narrador, es, como nos recuerda Bhabha, una estrategia de supervivencia tanto *transnacional* como *traslacional* (del inglés *traslational*, o sea que tiene calidad traducible, pero también jugando un poco con la acepción del español *trasladar*) (*The Location* 172). Este carácter doble de la cultura se inscribe a su vez dentro de una actitud conflictiva y productiva, es decir, el conflicto es parte de su naturaleza intrínseca que produce expresiones culturales reconocibles. En el caso de la obra de Brito, el conflicto generacional y la resistencia de los Uranga se convierten en epicentro de esta *transfronterización*. Así, el movimiento transnacional desestabiliza los binarismos primer-tercer mundo, adentro-afuera, norte-sur, nación-frontera; mientras que la traducción cultural transforma el valor de la cultura-como-signo, desnaturalizando las narrativas de pureza, progreso y nación (*The*

*Location* 173-75). Este vaivén, este movimiento dialéctico, es el que cuestiona las nociones de heterotopía y desterritorialización en la obra de Brito, creando así una versión contestataria de la historia tejana.

Si bien Jack Mendoza se trenza en una diaspórica y enajenante búsqueda de su existencia en la obra de Revueltas, el narrador de *El diablo en Texas* logra re-territorializar su identidad, rechazando la guerra, tal como su padre José lo hace en 1942, año de su nacimiento a mitad del río. Temiendo ser encarcelado por rehusarse a participar en el conflicto bélico, José se refugia en el otro lado de la frontera, donde espera el regreso de su esposa Marcela, el cual nunca ocurre pues ésta perece durante el parto en el río. Este evento de alta calidad biográfica (Tatum 5) permea y consolida la posición de denuncia en contra de la guerra y la violencia sistemática que han tenido que enfrentar mexicanos y chicanos en Presidio. Y es precisamente por medio de la escritura que el narrador autor conducirá su propia guerra contra el atraso y la ignorancia de su pueblo. Al regresar al funeral de su padre en 1970 decide que es importante permanecer en el pueblo:

Pero sabes, he decidido quedarme porque siempre hay que quitar la corona de espinas en Presidio.... Sí, habrá que contar, pero no con sufrimiento y con perdón. Habrá que encender la llama, la que murió con el tiempo. (208)

Si en la escena inicial de la novela la víbora-diablo se retuerce entre velas apagadas, al final, el narrador propone encenderlas de nuevo. Este epílogo de la novela apela obviamente a la llama de la esperanza como posibilidad de trascendencia y salvación para Presidio. En este sentido, la obra intentaría separarse de la visión negativa y condenatoria de la frontera emana-

nada del *establishment* cultural mexicano. Asimismo, la visión de la frontera en esta obra—y en contraste con otras obras chicanas y mexicanas como se comentó al principio de este trabajo—maneja la ambivalencia para poder efectuar un registro histórico y genealógico en el que, como bien ha dicho Tatum, la frontera se convierte (finalmente) en protagonista de su propia historia (18).

## Notas

<sup>1</sup> Véase la obra de Jerez, *Ser y expresión en la frontera norte de México*. El estudio analiza la formación del concepto de frontera en Norteamérica o en lo que Jerez denomina el *septentrion colonial novohispano* desde la llegada de los europeos hasta el siglo XIX. La obra de Jerez resulta una valiosa contribución al estudiar los procesos semánticos de formación de aquellos referentes que contribuirían a la formación de las representaciones históricas y literarias de la frontera. Sobresalen sus discusiones sobre el proceso de colonización español y sus eventuales relaciones con los futuros estadounidenses.

<sup>2</sup> Sobre la violencia y la situación de crisis experimentada en la región fronteriza en la última década resultan de interés las crónicas periodísticas de Tom Miller *On the Border. Portraits of America's Southwestern Frontier* y de Augusta Dwyer *On the Line: Life on the U.S.-Mexican Border*.

<sup>3</sup> Aquí me refiero principalmente a la visión de la frontera sur como punto de escape para la cultura estadounidense, imagen que alcanzó su cúspide en la escritura de la generación Beat, sobre todo en las obras de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassidy, William Burroughs y otros. Véase el siguiente pasaje de Jack Kerouac:

Cuando cruzas la frontera en Nogales, Arizona, unos guardias norteamericanos de aspecto muy rudo, algunos de ellos con cara pastosa y siniestros anteojos con armazón de acero, te revisan tu equipaje *beat* buscándote pruebas de que te estás burlando de ellos. No te queda sino esperar pacientemente, como se acostumbra en Esta-

dos Unidos, entre los infinitos policías y sus infinitas leyes contra (no leyes para). Pero en el instante en que franqueas la puertecita de alambre y te encuentras en México, sientes como si acabaras de salir de la escuela donde le dijiste a la maestra que estabas enfermo y ella te contesta que puedes regresar a tu casa. Te sientes como si acabaras de salir de la iglesia, un domingo en la mañana, llegaras a tu casa, te quitaras el traje y te pusieras un overol fresco, viejo y holgado, para jugar... (1)

La cita proviene de una reciente traducción de la obra de Kerouac al español hecha por Jorge García Robles titulada *México inocente*. Obviamente las implicaciones de este tema merecen explorarse con amplitud en otro trabajo.

<sup>4</sup> Michaelsen y Johnson (20-27) elaboran una queja implícita sobre este asunto.

<sup>5</sup> Sobre este tema véase a Anzaldúa, Fox, Michaelsen y Johnson, Paredes, José Sáldivar y Ramón Sáldivar. Para una visión de la conceptualización de la frontera a partir de críticos fronterizos, consúltese los trabajos de Barrera Herrera, Betancourt, García Núñez, Gómez Montero, Jérez, Hicks, Polkinhorn, Saravia Quiroz, Tabuenca, Trujillo Muñoz y Valenzuela Arce.

<sup>6</sup> Para más sobre la visión fronteriza por parte de escritores estadounidenses, véase el artículo de Gabriel Trujillo Muñoz "La frontera: visiones vagabundas." Por otro lado, es innegable que la visión de la frontera desde el punto de vista cultural mexicano mantiene generalmente una connotación negativa (Monsiváis, "De México" 3). Como muestra, un reciente trabajo de Socorro Tabuenca *Mujeres y fronteras. Una perspectiva de género* contradice y parte de esta postura de Monsiváis. Lo que me parece interesante es que a pesar de los discursos postmodernos y descentralizadores de los *Border Studies*, como el recientemente editado por Michaelsen y Johnson, *Border Theory* que según los editores: "... jeopardizes not just the border, whether of political-geographic or metaphoric realities, but the limits of any attempt to theorize the border" (29); Tabuenca presenta su investigación precisamente como un

alegato contra lo expuesto por Monsiváis, representante indiscutible del sector progresista de la cultura nacional mexicana, explotando esa relación asimétrica que ha caracterizado el discurso fronterizo:

En este tipo de discursos (como el de Monsiváis) los habitantes de la frontera norte resultan ser los desarraigados, vendepatrias, pochos, individualistas o faltos de identidad nacional, dentro de un extenso etcétera de calificativos mayormente peyorativos. (11)

Tabuenca elabora entonces una alternativa a esa visión estereotípica de la frontera norte como un desierto cultural, en la cual el espacio fronterizo es incapaz de generar una expresión cultural propia.

<sup>7</sup> Hay una marcada escasez de estudios dedicados a analizar la presencia de los chicanos en la literatura mexicana. De esa producción, los de Bruce-Novoa (1990), y de Luis Leal (1985) se enfocan en escritores burgueses canónicos, excluyendo textos como el de Revueltas. El artículo de Escalante "Revueltas y la chicanidad" analiza la representación de los chicanos en tres obras de Revueltas: el drama *Israel* (1947), *Los motivos de Caín*, y un cuento "Los hombres en el pantano" de su colección *Dormir en tierra* (1960). Aunque el estudio de Escalante no profundiza ni se extiende al análisis de este tema en otras obras de Revueltas, como sus crónicas publicadas en *Visión del Paricutín...*, sigue siendo uno de los pocos estudios del tema.

<sup>8</sup> En otra parte me he ocupado de este tema particular. Véase "Border Crossings: Images of the Pachuco in Mexican Literature."

<sup>9</sup> Sergio Gómez Montero ha desarrollado también una metáfora biológica relativa a la frontera. Utilizando el término *ecotono*, derivado de las nociones del efecto borde en las comunidades ecológicas y presente generalmente entre zonas de biodiversidad botánica, Gómez Montero ve a la frontera como una región que se extiende más allá de la frontera geopolítica existente. Para más sobre el tema véase su estudio "Frontera: espacio, tiempo y postmodernidad."

<sup>10</sup> Cabe señalar que un sector de la crítica no considera a la novela de Revueltas como texto fron-

terizo. Tabuenca afirma que la novela de *Revueltas* no podría ser considerada como tal: "La exclusión se debe a que ni *Revueltas* es fronterizo, ni la frontera aparece como espacio geográfico, ni el desarrollo de las costumbres de la región ocupan un sitio preponderante en la novela" ("Reflexiones" 10), apreciación de la cual disiento. El comentario de Tabuenca responde al debate suscitado en cuanto a la naturaleza de la literatura fronteriza en México, la cual se ha visto en muchos casos como una literatura marginal y regional. Es decir, ¿cómo se puede definir la literatura fronteriza? ¿Cuales serían las características de la misma? ¿Serían los autores los que la definirían? El debate es parte del diálogo actual de los estudios fronterizos. Por otro lado, Betancourt, Trujillo Muñoz y Saravia Quiroz consideran que la obra de *Revueltas* podría considerarse, si no enteramente como un texto fronterizo, al menos como un pre-texto, juicio con el que concuerdo.

<sup>11</sup> Escalante ha estudiado a esta caracterización "en fuga" en las obras de *Revueltas* en su obra *José Revueltas: una literatura del "lado moridor."* De particular interés para este trabajo resultan sus observaciones sobre las "situaciones límite" que enfrenan este tipo de personajes.

<sup>12</sup> Para más sobre este tema, consúltese la obra de Acuña, Durán, MacWilliams, Mazón y Valdez.

<sup>13</sup> *Revueltas* comentó ampliamente este asunto en otro de sus ensayos titulado "La situación de los judíos en la Unión Soviética." En este caso podríamos considerar los comentarios de la novela *Los motivos...* como un intertexto novelado que antecede el ensayístico, al menos en su publicación cronológica. Ejemplo de este nexo intertextual es el siguiente fragmento de dicho ensayo:

[La U.R.S.S.] No persigue a los judíos porque sean judíos, sino porque esta persecución dada, y en un momento dado, satisface sus necesidades pragmáticas. [...] Pero, eso sí, persigue a los judíos en tanto que éstos constituyen una conciencia histórica colectiva, lúcida y crítica, que actúa como conformación racional de la conciencia deformada y regeneración del proceso histórico pervertido. Al mismo tiempo, para el neostalinismo

todo opositor es una especie de judío, aunque no lo sea. Los dogmáticos de cualquier clase consideran que todos los inconformes somos judíos. Bien, nos enorgullecemos de ser judíos. (*Cuestionamientos* 210)

<sup>14</sup> El personaje o figura del desertor chicano de la guerra aparece también en una obra de Rolando Hinojosa, *Korean Love Songs* (1978). Este poemario tiene como referente directo la guerra de Corea y es una expresión de la experiencia personal de Hinojosa quien participó en dicha guerra como soldado del ejército estadounidense. La desertión del soldado chicano David "Sonny" Ruiz se convierte en el asunto de algunos poemas de este texto. En el poema "Nagoya Station," Ruiz deserta del ejército y huye a Japón donde por sus rasgos asiáticos se confunde con la población y así nunca será encontrado. El hablante poético nos habla de su experiencia al reencontrarse con Ruiz, quien ya ha adoptado una nueva identidad japonesa y se nombra Kasuo Fusaro. Asimismo, los poemas "Brief encounter," "At Sonny's and Tsuruko's," y "Up Before the Board" hablan sobre este re-encuentro entre Ruiz y Rafe Buenrostro, el supuesto hablante poético, y de cómo éste miente sobre la muerte de Ruiz en combate ante sus superiores para que la madre de Ruiz en Texas reciba la pensión correspondiente.

<sup>15</sup> Cabe anotar aquí el uso de la heterotopía no es nuevo en los estudios fronterizos y chicanos. Alejandro Morales, por ejemplo, utiliza la noción de heterotopía en un contexto postmoderno. En cierto sentido, la propuesta heterotópica de Morales se dirige a la posibilidad de borrar o diluir fronteras. Me parece que Morales intenta de alguna manera contraponer lo heterotópico a lo utópico:

To confront a border and, more so, to cross a border presumes great risk.... People will not leave their safe zone, will not venture into what they consider an unsafe zone. People cling to the dream of utopia and fail to recognize that they create and live in heterotopia. (23)

Para Morales esta concepción se relaciona íntimamente con el fenómeno migratorio californiano y con: "The image of people desper-

ately running, crossing the border, heading north, journeying to utopia, but discovering heterotopia" (23). Sería interesante llevar esta noción de Morales a un cuestionamiento más profundo en otro trabajo. Por otro lado, Alejandro Lugo incorpora la noción de heterotopía (partiendo de la propuesta de Morales) a una visión donde la frontera no puede estar desligada de un proyecto de nación, idea con la que tiendo a concordar. Para más sobre el tema, consúltese a Lugo, Martín-Rodríguez, Michaelsen y Johnson, y Morales.

<sup>16</sup> Y esto sería parte de esa función subversiva de lo heterotópico, tal vez porque según Foucault:

Las utopías consuelan.... Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la 'sintaxis' y no sólo la que construye las frases—aquella menos evidente que hace 'antenerse juntas' (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. (*Las palabras* 3)

<sup>17</sup> Revueltas desarrolla esta anécdota en su crónica periodística "Yo fabriqué armas para la victoria," al relatar su corta participación como trabajador indocumentado en una fábrica de equipo de aviación.

<sup>18</sup> Es importante señalar que durante esa época José Revueltas trabajó activamente como periodista para diversas publicaciones en México. Una de esas publicaciones, la revista *Así*, comisionó a Revueltas a realizar un reportaje que se tituló "Viaje al noroeste de México" y que se publicó en dicha revista en varias entregas entre julio y noviembre de 1943. Durante este viaje Revueltas viajó desde Guadalajara hasta Baja California, y posteriormente a Los Angeles donde terminó dando una conferencia ante un grupo de intelectuales norteamericanos de Hollywood. Las entregas publicadas llevaron varios títulos diversos y fueron recopiladas en su en el tomo de su obra completa *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*. Nos interesan sobre manera los fragmentos: "Mexicanos contra japoneses en Guadalcanal," "El duro caso de la Laguna del Sueño" y "Yo fabriqué

armas para la victoria." Para más, véase "Border Crossings: Images of the Pachuco in Mexican Literature."

<sup>19</sup> La crítica sobre *El diablo en Texas* no es muy abundante a pesar de haber sido publicado originalmente en 1976. Los artículos existentes tienden a ser algo descriptivos. Con todo, constituyen valiosas fuentes de orientación. Véase los estudios de Justo Alarcón, Marvin Lewis, Salvador Rodríguez del Pino y la excelente introducción de Charles Tatum a la edición publicada por Bilingual Press en 1990.

<sup>20</sup> Aunque recientemente se le ha adjudicado esta metáfora a Gloria Anzaldúa en su *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, lo cierto es que ya Carlos Fuentes en su novela *Gringo viejo* (1985) y en otros ensayos de su producción incorpora esta imagen de la frontera y como una metáfora extendida de la historia de las relaciones entre México y EE.UU..

<sup>21</sup> Para una ilustrativa discusión sobre el concepto (traducido del inglés *low-intensity conflict* o LIC) consúltese la obra de Timothy Dunn *The Militarization of the U.S.-Mexico Border*. El estudio resulta de interés en el contexto de este trabajo, particularmente su introducción (1-33), donde elabora un sumario histórico de la militarización de la frontera desde la intervención estadounidense en México en 1848 enfocándose en el desarrollo de la patrulla fronteriza (Border Patrol). Otro trabajo, inspirado en la investigación de Dunn, que explora el tema es el de Carol Nagengast "Militarizing the Border Patrol." Cabe señalar que la otra frontera de México, la frontera sur y en particular el estado mexicano de Chiapas, enfrenta el mismo conflicto a raíz de la insurrección del Frente Zapatista de Liberación Nacional. Como ha sido ampliamente documentado, el gobierno mexicano, con asesoría de personal militar estadounidense, ha intensificado sus esfuerzos en esta dirección a partir de 1996. Para más sobre este tema véase el trabajo de Martha Patricia López *La guerra de baja intensidad en México*.

<sup>22</sup> Dunn estudia en detalle el origen y funcionamiento de la Border Patrol en su estudio como se aprecia en esta larga pero pertinente cita:

The Border Patrol was created by the Immigration Act of 1924, a law bet-

ter known for setting restrictive quotas for Asian and European immigrants. The official mission of the Border Patrol was simply to exclude 'illegal aliens,' but its enforcement efforts underwent several notable shifts in the unit's early years.... Soon, however, and lasting until the repeal of Prohibition in 1933, the Border Patrol concentrated chiefly on stemming the flow of alcoholic beverages smuggled across the border. Following the end of Prohibition, the unit devoted the bulk of its efforts to immigration enforcement directed against Mexicans.... These activities marked the beginning of the ongoing, regular use of federal police force to enforce legal residence criteria as a means of formally separating, and thus better controlling, Mexican immigrants and Mexican Americans (12).

<sup>23</sup> Uno de los entrevistados explica: ¡Aquí no entran gringos! ¡Vale más que no (entren)! ¡Pero las viejas quieren que entren. ¿Me entiendes? Por eso hacen ese pedo del diablo. ¡Y hasta eso, los gringos no saben bailar! Sí, pero para el diablo todo es posible. Así son los gringos; para ellos todo es posible. Menos el baile. Un gringo entra aquí nomás en forma de diablo. (Limón 176)

Como se observa en las transcripciones de las entrevistas de Limón, el único modo que los gringos puedan entrar en el mundo de la cultura fronteriza mexicano-texana es disfrazados de diablos, así en cierto sentido, el diablo se convierte en una de las posibles representaciones y vehículos por los cuales los anglos han podido penetrar en su mundo. Resulta obvia también la alusión a la visión negativa del anglo al pasar por esta metamorfosis.

<sup>24</sup> Véase el estudio de Solórzano "Literatura e imaginaria: el diablo en el siglo XIX." Sin duda estas implicaciones entre la obra de Payno, la guerra México-EE.UU. y la tradición y presencia del diablo ameritan un estudio de más envergadura.

<sup>25</sup> Y en esta asexualidad del diablo sería posible ver el argumento de Limón en cuanto al menosprecio de la leyenda del diablo por parte de los hombres de la región. Es decir, la supuesta inferioridad sexual del diablo establecería un punto de comparación con el hombre anglosajón. Dicho de otro modo, si el diablo representa en el inconsciente político de los mexicanos de la región al anglo, entonces el mexicano no debe preocuparse por tener al anglo como rival sexual, al margen de que éste lo siga explotando. De ahí la frase "[p]uro pedo de viejas" del entrevistado. Esta me parece una acertada observación en el estudio de Limón, pues en efecto, el chovinismo y el machismo tienden a esconder y a nublar la marcada inferioridad económica, social y de clase de la población mexicana en la región (Limón 168-86).

Con todo, sería interesante llevar un estudio más específico en esta dirección utilizando el texto de Brito y otros, objetivo que desafortunadamente escapa el propósito de este trabajo.

<sup>26</sup> Sería interesante desarrollar más a fondo la noción de *differend* dentro del desarrollo del sistema judicial en Texas en el contexto de los despojos de tierras y otras injusticias llevadas a cabo durante esta época. En particular, valdría la pena analizar el papel de Pancho Uranga como abogado y su constante lucha por defender los derechos de la población mexicana en la región, propósito que desafortunadamente escapa los alcances de este trabajo.

<sup>27</sup> Referencia obligada en este tema resulta la obra de Américo Paredes *With His Pistol in His Hand. A Border Ballad and Its Hero*.

## Obras Citadas

- Alarcón, Justo. "Las metamorfosis del diablo en *El diablo en Texas* de Aristeo Brito." *De colores* 5.1-2 (1980): 30-43.
- Acuña, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. New York: Harper and Row, 1981.
- Anzaldúa, Gloria. *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

- Barrera Herrera, Eduardo. "Apropiación y tutelaje de la frontera norte." *Puente libre* 4 (1995): 13-17.
- Betancourt, Ignacio. "Literatura en la frontera." *Borderlands Literature. Towards an Integrated Perspective-Encuentro internacional de literatura de la frontera*. Eds. Harry Polkinhorn et. al.. Mexicali-San Diego: Coordinación editorial Ayuntamiento de Mexicali-Institute for Regional Studies of the Californias, 1990. 33-41.
- Bhabha, Homi, ed. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- . *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Brito, Aristo. *The Devil in Texas/El diablo en Texas*. Trad. David W. Foster. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1990.
- Bruce-Novoa, Juan. "Chicanos in Mexican Literature." *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston: Arte Público Press, 1990.
- Dunn, Timothy. *The Militarization of the U.S.-Mexico Border, 1978-1992. Low-Intensity Conflict Doctrine Comes Home*. Austin: Center for Mexican American Studies, U of Texas P, 1996.
- Durán, Javier. "Border Crossings: Images of the Pachuco in Mexican Literature." *Studies in Twentieth Century Literature*. En prensa.
- Dwyer, Augusta. *On the Line: Life on the U.S.-Mexican Border*. London: The Latin American Bureau, 1994.
- Escalante, Evodio. "José Revueltas y la chicanidad." *Chicanos. El orgullo de ser. Memoria del encuentro chicano 1990*. Ed. Axel Ramírez. México: UNAM, 1992. 125-128.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1975.
- . "Of Other Spaces." *Diacritics* 16.1 (1986): 22-27.
- Flores, Lauro. "Dualidad del pachuco." *Revista Chicano-Riqueña* 6.4 (1978): 51-58.
- Fox, Claire. *The Fence and the River. Culture and Politics at the U.S.-Mexico Border*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.
- García Núñez, Fernando. "Notas sobre la frontera norte en la novela mexicana." *Cuadernos Americanos*. 2.4-10 (1988): 137-54.
- Gómez Montero, Sergio. "Frontera: espacio, tiempo y postmodernidad." *Borderlands Literature. Towards an Integrated Perspective-Encuentro internacional de literatura de la frontera*. Eds. Harry Polkinhorn et. al.. Mexicali-San Diego: Coordinación editorial Ayuntamiento de Mexicali-Institute for Regional Studies of the Californias, 1990. 122-35.
- . "Literatura de la frontera: prolegómenos para construir un marco de referencia." *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana. Vol. 1*. Eds. Harry Polkinhorn, et. al.. Mexicali-San Diego: UABC-SDSU, 1988. 13-20.
- Hernández Gutiérrez, Manuel de Jesús. *El colonialismo interno en la narrativa chicana: el barrio, el Anti-Barrio y el exterior*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1994.
- Hicks, Emily. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.
- Hinojosa, Rolando. *Korean Love Songs*. Berkeley: Editorial Justa Publications, 1978.
- Jerez, Marco A. *Rescate*. México: Alta Pimería Pro Arte y Cultura, 1980.
- . *Ser y expresión en la frontera norte de México*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 1995.
- Kerouac, Jack. *México inocente*. Trad. Jorge García Robles. México: Ediciones del Milenio, 1999.
- Leal, Luis. *Aztlán y México: Perfiles literarios e históricos*. Binghamton, N.Y.: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1985.
- Lewis, Marvin. "El diablo en Texas: Structure and Meaning." *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jimenez. New York: Bilingual Press, 1979. 247-52.
- Limón, José. *Dancing with the Devil. Society and Cultural Poetics in Mexican American South Texas*. Madison: U of Wisconsin P, 1994.
- López, Martha Patricia. *La guerra de baja intensidad en México*. México: Universidad Iberoamericana y Plaza Janés Editores, 1996.

- Lotman, Yuri. "Acerca de la semiosfera." *Criterios: estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*. 6<sup>o</sup> Encuentro Internacional Mijail Bajtin. La Habana: Casa de las Américas, 1993. 133-50.
- Lugo, Alejandro. "Reflections on Border Theory, Culture and the Nation." *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*. Scott Michaelsen y David Johnson, Eds.. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 43-67.
- Lytard, Jean-Francois. *The Differend. Phrases in Dispute*. Trad. Georges Van Den Abbeele. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Madrid, Arturo. "In Search of the Authentic Pachuco: An Interpretive Essay." *Aztlán* 4.1 (1974): 31-60.
- Martín-Rodríguez, Manuel. "Deterritorialization and Heterotopia: Chicano/a Literature in the Zone." *Confrontations et Métissages*. Ed. Elyette Benjamin-Labarthe et. al.. Bordeaux: Publications de la Maison de Pays Ibériques, 1995. 391-98.
- Mazón, Mauricio. *The Zoot-Suit Riots*. Austin: U of Texas P, 1984.
- Mc Williams, Carey. *North from Mexico*. New York: Greenwood Press, 1968.
- Merrell, Floyd F. "Man and His Prisons: Evolving Patterns in José Revueltas' Narrative." *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (1977): 233-50.
- Michaelsen, Scott y David Johnson. *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 129-65.
- Miguélez, Armando. "La frontera como espacio literario." *Plural*. 138 (1983): 19-23.
- Miller, Tom. *On the Border. Portraits of America's Southwestern Frontier*. Tucson: U of Arizona P, 1981.
- Monsiváis, Carlos. "De México y los chicanos, de México y su cultura fronteriza." *La otra cara de México el pueblo chicano*. Comp. David Maciel. México: Ediciones El Caballito, 1977. 1-19
- . "Tin Tan: The Pachuco." *Mexican Postcards*. Trans. John Kraniauskas. London: Verso, 1997. 106-18
- Montejano, David. *Anglos and Mexicans in the Making of Texas 1836-1986*. Austin: U of Texas P, 1987.
- Morales, Alejandro. "Dynamic Identities in Heterotopia." *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*. Ed. José A. Gurpegui. Tempe: Bilingual Review-Editorial Bilingue, 1996. 14-27.
- Nagengast, Carol. "Militaryizing the Border Patrol." *NACLA Report on the Americas* 22.3 (1998): 37-41.
- Ostriker, Alicia. *Dancing at the Devil's Party. Essays on Poetry, Politics, and the Erotic*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000.
- Paredes, Américo. *With His Pistol in his Hand: A Border Ballad and Its Hero*. Austin: U of Texas P, 1971.
- Paz, Octavio. "Arte e identidad. Los hispanos en los Estados Unidos." *Vuelta* 126 (1987): 10-17.
- . *The Labyrinth of Solitude*. Trans. Lysander Kemp. New York: Grove Press, 1985.
- Polkinhorn, Harry, "Chain Link: Towards a Theory of Border Writing." *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana. Vol. 1*. Eds. Harry Polkinhorn, et. al.. Mexicali-San Diego: UABC-SDSU, 1988. 37-43.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- Revueltas, José. *Cuestionamientos e intenciones. Obras completas 18*. México: Ediciones Era, 1978.
- . *Los motivos de Caín. Obras completas 5*. México: Ediciones Era, 1979.
- . *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*. *Obras completas 18*. México: Ediciones Era, 1983.
- Rodríguez del Pino, Salvador. *La novela chicana escrita en español. Cinco autores comprometidos*. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1982.
- Saldívar, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Saldívar, Ramón. *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison: U of Wisconsin P, 1990.
- Saravia Quiroz, Leobardo. "Cultura y creación literaria en la frontera: notas para un pai-



- saje." *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana. Vol. 1.* Eds. Harry Polkinhorn, et. al.. Mexicali-San Diego: UABC-SDSU, 1988. 45-56.
- Slick, Sam L. "The Chicano in *Los motivos de Caín*." *Revista Chicano-Riqueña* 3.4 (1975): 53-56.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.
- Solórzano, María Teresa. "Literatura e imaginaria: el diablo en el siglo XIX." *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura hoy, 1996*. Rosaura Hernández Monroy y Manuel Medina, coordinadores. México: N.P., 1997. 241-45.
- Tabuenca, Socorro. *Mujeres y fronteras. Una perspectiva de género*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura-Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 1998.
- . "Reflexiones sobre la literatura de la frontera." *Puente libre* 4 (1995): 8-12.
- Tatum, Charles. "Stasis and Change Along the Rio Grande: Aristeo Brito's *The Devil in Texas*." *The Devil in Texas/El diablo en Texas* por Aristeo Brito. Trad. David W. Foster. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1990. 1-30.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. "La frontera: visiones vagabundas." *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana. Vol. 1.* Eds. Harry Polkinhorn, et. al.. Mexicali-San Diego: UABC-SDSU, 1988. 137-53.
- Valdés, Luis. *Zoot-Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad nacional y modernización*. Tijuana: COLEF, 1992.