

La frontera de los ilegales

La frontera norte de México es una de las franjas más vigiladas del planeta. En las noches las luces de los helicópteros barren el desierto alambrado, y bajo tierra, los policías pasean sus linternas sobre las aguas negras (aunque los caños del drenaje han sido enrejados, son muchos los mexicanos que logran llegar a Estados Unidos por el camino de las ratas). En California campea un clima de segregación; East L. A. es la segunda ciudad mexicana y el guacamole es ya la segunda botana consumida durante el domingo de *super-bowl*, pero el trabajador indocumentado recibe el nombre de la bestia que infundió el espanto en el espacio exterior; es *alien*.

La propuesta 187 del gobernador Pete Wilson, que privará de derechos a quienes viven en California sin papeles en regla, revela la función de las aduanas en la era del libre comercio y del *apartheid*: el contrabando de mercancías carece de interés; lo importante es detener a la raza.

Durante décadas, la frontera fue un territorio de libertad para la imaginación norteamericana. En las novelas de Chandler o las *road-movies*, los fugitivos con suficiente carisma para salvarse, iban a México, ese refugio con crepúsculos anaranjados y melancólicas guitarras.

Los escritores que planean evasiones suelen confiar en una zona de salvación. Para Adolfo Bioy Casares, Uruguay es el país adonde conducen las balsas y los túneles de escape; al otro lado del río está la playa, el precario paraíso donde los héroes se reponen de la aventura. Se trata, sin duda, del mejor homenaje que puede recibir una nación vecina.

En los cines de mi infancia sentía orgullo de pertenecer al país que asilaba a los forajidos. Cuando el FBI o el *sheriff* del condado acosaban a un protagonista que vivía según su propio código de honor —más humano y severo que las leyes que violaba—, los guionistas recurrían a su remedio favorito: la frontera.

En *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Tom Wolfe adapta esta saga del escape a la psicodelia: Timothy Leary huye para fundar una especie de Club Med de la mente en las playas de Zihuatanejo. Del lejano oeste a los viajes de LSD, México fue visto como zona franca y permisiva. Los desertores de la guerra de Vietnam solían llegar con el canónico signo de *peace and love* en el cuello y un botón en la camisa: *God is alive and well and living in Mexico*.

Sin embargo, cuando el Chevy o el caballo desaparecían tras una nube de polvo, la pantalla era cubierta por un letrero en español: «unos días después, la policía mexicana capturó a los criminales». La Secretaría de Gobernación no olvidaba sus tareas de vigilancia: los sueños de ilegalidad no podían triunfar, ni siquiera en el oscuro recinto donde se comen palomitas. Lo que para Hollywood era el último refugio, para los ciudadanos del águila y la serpiente se parecía a los anhelos del gobernador Pete Wilson: un desierto sin salida.

Aquellas tardes de cine fueron una pedagogía similar a la del método Ludovico de *Naranja mecánica*. Mis ojos podían saturarse de naufragios, tarántulas y acrobacias de electrocutados, pero en la vida real había que actuar con cautela; afuera nos aguardaba un país lento, donde las mujeres debían ver el piso. La primera generación sobreinformada por la cultura de masas se enfrentó a una sociedad donde la franqueza era un síntoma de disidencia. Al finalizar el siglo, la década de los sesenta aparece como la dorada arcadia en la que todo fue posible; sin embargo, México estuvo lejos de ser un vivero de la tolerancia y la apertura. La Era de Acuario ocurrió en la televisión, donde los programas podían sintonizarse como ventanas a cielos lejanos.

La esquizofrenia entre información y comportamiento, entre la capacidad de informarse de lo que ocurre fuera y la obligación de actuar con recato hacia dentro, entre la libertad de la mirada y el control de la opinión, es una de las claves para entender los desfases y el afán compensatorio de la cultura mexicana de las últimas décadas. La angustia de estar al margen, en permanente retraso, provocó que se valoraran en exceso las imitaciones vernáculas de Hollywood, Woodstock, el cine de *nouvelle vague*, las novelas *beat*.

Si los fugitivos del suelo norteamericano buscaban en México un país genuino, la utopía del atraso, el territorio pintoresco donde, según Kerouac, hasta los policías eran cortesés; los fugitivos del suelo mexicano, en cambio, vieron en la literatura y en la contracultura norteamericanas puertas de liberación. Estas fantasías recíprocas revelan las mejores tentaciones que despierta una frontera: el deseo de cruzar, indagar lo otro, transgredir.

DE QUETZALCÓATL A PEPSICÓATL

No es extraño que la narrativa mexicana de fin de siglo privilegie al extremo norte del territorio para discutir tanto la influencia de una cultura

que siempre parece llegar tarde como la construcción de una nueva identidad. ¿Permanece incólume el espíritu local cuando trabaja doce horas en una maquiladora y descansa los fines de semana en un *shopping-mall*? ¿En qué medida la frecuentación de lo ajeno borra agravios históricos y obliga a exclamar en espanglés, como un personaje de Luis Humberto Crosthwaite: «*Do you remember Juan Escutia?*». ¿Puede el dramático cadete que murió envuelto en la bandera, durante la invasión norteamericana de 1847, seguir siendo un modelo para los niños que crecen ante la pantalla del Nintendo?

En el episodio «De Quetzalcóatl a Pepsicóatl» (*Tiempo mexicano*), Carlos Fuentes se sirve de la leyenda de la Serpiente Emplumada para indagar la identidad nacional. Quetzalcóatl, el más culto y benigno de los dioses prehispánicos (conocido como Kukulcán en territorio maya), sostuvo una intensa lucha con sus colegas del cielo azteca. Tezcatlipoca, Señor de la Fatalidad, encontró un dispositivo para vencer al dios ilustrado: lo obligó a verse en un espejo. Quetzalcóatl desconocía su aspecto de serpiente emplumada; horrorizado de sí mismo, decidió abandonar a su pueblo. Para Fuentes, en esta imagen se funda el desafío de la identidad. Mientras no aceptemos nuestro rostro en el espejo, tendremos que seguir huyendo.

Quetzalcóatl prometió regresar por el oriente, y los hombres de barbas, armaduras, calvicie y zapatillas que desembarcaron en Veracruz en 1519 lucían suficientemente exóticos para pasar por enviados del dios prófugo. Una de las grandes paradojas de la conquista es que se inicia como un combate contra la parte rechazada. Octavio Paz ha señalado que el aislamiento cultural de los pueblos prehispánicos era tan extremo que desconocían la idea del Otro, del extranjero con absoluta alteridad social y religiosa. Más sencillo les resultaba asimilar una zona adversa de su propia cultura: Quetzalcóatl en busca de su segundo acto.

De *La querrela de México* (1915) de Martín Luis Guzmán, al *Laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, el ensayo mexicano intenta construir la identidad nacional y estudia los signos todavía frescos de las gestas de origen (la independencia, la Revolución). Como en el café turco, la lectura de los restos tiene una función oracular: lo que queda se convierte en profecía. *El pasado como explicación del futuro. Las búsquedas de símbolos atávicos*, de un *Ur-Zeit*, tienen un común denominador: bajo las sucesivas máscaras de los aztecas, los españoles y la modernidad existe un rostro verdadero. El presupuesto de la indagación es que hay una identidad unívoca, distinguible, que nos separa del resto de los hombres, un equivalente del «alma rusa» que transmigra de los personajes de Dostoyevski a los de Solzhenitsyn.

En *Posdata* Paz fue de los primeros en matizar las exploraciones nacionalistas: no hay una ontología nacional, como no hay un Mexicano Ideal, capaz de ser típico para sí mismo.

En la literatura mexicana contemporánea predomina una concepción pulverizada, dispersa, múltiple, híbrida, de la identidad. Resulta ocioso buscar el rostro primigenio e inmutable; al contrario, las diversas máscaras, de Tenochtitlan a Chiapas, de las caretas emplumadas de los Caballeros Aguila al pasamontañas del subcomandante *Marcos*, son identidad.

En nuestro fin de siglo Quetzalcóatl ha dejado de ser un arquetipo para actuar como los replicantes de *Blade Runner*: puede ser cualquiera de nosotros; sus muchos rostros ya no caben en el espejo humeante de Tezcatlipoca; se reflejan en las pantallas y los hologramas de la realidad virtual; su aspecto depende de las circunstancias que lo informan.

El dios-replicante enfrenta un territorio donde se hablan 56 lenguas indígenas, donde la Iglesia católica es cada vez más activa (en su doble vertiente del clero represor y el clero rebelde) y donde los *yuppies* creyeron que el Tratado de Libre Comercio era un programa de viajero frecuente al Primer Mundo. Esta multiplicidad produce numerosas identidades, todas ellas mexicanas y todas ellas provisionales.

Como demuestra cualquier matrimonio mexicano en su disputa por la custodia del control remoto del televisor, la cultura extranjera más presente en los hogares es la de Estados Unidos. ¡Bienvenidos al reino de Pepsicóatl!

Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962) supo ver el verdadero «encuentro de dos mundos» que ocurrió en 1992; mientras las empolvadas academias recordaban cinco siglos de Conquista, Crosthwaite escribía la novela *La luna siempre será un amor difícil*, donde un soldado de fortuna del siglo XVI llega al México del Tratado de Libre Comercio y termina trabajando en una maquiladora de Tijuana. La metáfora es nítida: el radical encuentro de dos mundos no sólo ocurrió en la Historia lejana sino también ayer, y tiene un escenario primordial: la frontera.

¿Qué pasaportes expide la literatura a las identidades escindidas, dispersas, de la nueva nación mexicana, y con qué visa acepta a los que vienen del otro lado? En un relato excepcional, *Marcela y el rey*, Crosthwaite recicla un mito norteamericano y lo devuelve de contrabando a Estados Unidos. La leyenda de que Elvis Presley sigue vivo ha provocado toda clase de excesos, desde los concursos de dobles del *Rey del Rock & Roll* hasta las llamadas a estaciones de radio de quienes creen haberlo visto en la sección de helados de un *7-Eleven* a las tres de la madrugada. En el cuento de Crosthwaite el fantasma aparece en Tijuana. Elvis atraviesa por una etapa melancólica, entre otras cosas porque nadie lo reconoce (en todo caso le dicen que se parece un poco al cantante de *Love me Tender*). Cuando conoce a Marcela, una rockera que canta con intensa autenticidad, recupera el ánimo y decide regresar a Estados Unidos. Pero los fantasmas no usan pasaporte y tiene que hacerlo por la vía legal, a la manera de un *espalda mojada*. En un final de estruendo, el *Rey del Rock & Roll* es perseguido por los helicópteros de la *migra* y, bajo los reflectores, se cree en un concierto de

Las Vegas. El trágico aislamiento de los célebres adquiere un sesgo aún más dramático: el mito se transforma en un indocumentado.

Zona para redefinir señas de identidad, la frontera también es el escenario del volumen de relatos *Embotellado de origen*, de Rosina Conde (Tijuana, 1954). El título es una irónica interpretación de la vida junto al Río Bravo. En una región que se caracteriza por las mezclas y los más barrocos sincretismos, Rosina Conde encuentra una rara prueba de autenticidad: «a Tijuana le decían La Ciudad de los Perfumes, y mucha gente no nada más venía a Tijuana para reventarse, sino para comprar perfumes. Porque había de todo el mundo, y más baratos, además de que son embotellados de origen. Porque en San Diego los consiguen pero embotellados en Nueva York». La paradoja de un lugar de paso, donde todas las cosas vienen de lejos, es que lo que allí se consigue es genuino. Las fronteras se desmarcan del país al que pertenecen; las normas se desgastan antes de llegar a esa orilla donde siempre hay *otro modo* de hacer las cosas.

Una lógica une a los puertos: están contruidos hacia afuera, para mirar lo que llega y desaparece. Algo similar ocurre con las fronteras de tierra adentro; estaciones del nomadismo, viven de lo que cruza por sus calles. Sería grotesco preguntar «qué se produce en Tijuana»; ahí los perfumes son mejores porque han encontrado un atajo para llegar intactos desde su origen. El escenario —un enredijo de neón, polvo, locales eternamente provisionales—, puede parecer inverosímil, pero lo que se trafica es genuino, no se somete a las convenciones de las ciudades «fijas».

El paisaje fronterizo es tan mudable que rara vez sobredetermina a sus habitantes. Si la ciudad de México aplasta con su peso de siglos e impone códigos tan intrincados como las flechas de sus calles, Tijuana tiene la levedad de los campamentos, un espacio donde todo apunta a lo transitorio y la costumbre es algo que se improvisa de hora en hora.

Sin embargo, el margen de libertad que otorga la frontera puede llegar a un extremo perturbador: la pérdida de horizonte. Federico Campbell (Tijuana, 1941) explora esta desorientación en el relato «Los Brothers» (incluido en *Tijuanenses*). Desde su novela *Todo lo de las focas*, Campbell se interesó por las criaturas anfibias, que comunican dos realidades. En apariencia, la trama de «Los Brothers» no tiene que ver con la frontera: dos tijuanaenses se encuentran en la ciudad de México y visitan las ruinas de Tula. El relato alude a diversas formas de orientación (el método de «reloj» de los pilotos japoneses, un barco en su inevitable ruta de colisión, las patrullas en las carreteras) y deriva su tensión interior de sus muchos niveles de desplazamiento. Después de comprar un *souvenir* (una cariatíde en miniatura), el narrador se extravía en una población miserable donde atropella a un hombre que parece salido de una caverna; acelera para salir del arrabal, quiere vencer el espacio con el movimiento. En vano: la Historia que no lo alcanzó en el bastión de los toltecas lo alcanza en el presente; el «otro» México lo perturba, devolviéndolo a su vida devastada por la soledad, al

final donde, en la búsqueda de un último contacto entrañable, mete la mano en el zapato de la mujer que lo abandonó.

¿Qué tiene que ver la trama con el origen de los personajes? El logro de Campbell consiste en transformar a la frontera, de categoría geográfica, en categoría psicológica; en cualquier sitio hay una región limítrofe interior, una Tijuana de la mente que nos condena a avanzar sin brújula.

Al igual que Campbell, Daniel Sada (Mexicali, 1953) inventa fronteras portátiles. El asombro que suscitan sus escenarios se debe, en buena medida, a que el híbrido de culturas ocurre en pleno despoblado. Lejos de toda pretensión telúrica, Sada transforma al desierto en un improbable escenario de la modernidad; sus vastas extensiones presuponen las ciudades, las huellas que vienen de lejos: en una hondonada se captan señales de la radio, voces perdidas de locutores mexicanos o norteamericanos. Su estrategia es equivalente a la del poeta Fabio Morábito en *Lotes baldíos*, que define una ciudad por sus huecos. Si en *La región más transparente* (1958), Fuentes ensayó el fresco de conjunto, la metrópoli como protagonista de la novela, en sus poemas urbanos, Fabio Morábito encuentra una zona simbólica, los vacíos donde la ciudad se organiza de otro modo. Algo similar ocurre en los baldíos de Sada: el desierto implica un entorno, allí todo ocurre por excepción, cuando los personajes se ven forzados a cruzar las tierras de nadie.

En gran medida, los hombres se explican en el desierto por lo que dejaron fuera. Esto distingue a Sada de la narrativa rural: sus parajes sólo se explican por las carreteras, las ciudades, el lenguaje, la cultura que los circunda. En *Registro de causantes*, *Una de dos o Lampa vida*, la apropiación del paisaje campirano revela por inferencia —en su radical vacío— lo que ocurre en otras partes: como los lotes baldíos de Morábito, los desiertos de Sada son huecos donde la vida moderna opera en ausencia.

Herederero tanto del romance español como del corrido mexicano, Daniel Sada urde historias en métrica y no escatima octosílabos en *spanGLISH* para narrar un partido de béisbol: «batazos por todas partes... líneas de jit y jomrones... flais contra el sol engañosos». Su cuento «Cualquier altibajo» (de *Registro de causantes*) ofrece una original variante del béisbol: el desierto se convierte en una cancha, y el juego, en un espectáculo curiosamente agrario. La mitología de los peloteros norteamericanos encarna en jugadores que «en lugar de espais calzaban unas botas viboreras para barrerse mejor». Al final del relato la pelota se extravía entre los cactus y el encargado de recogerla decide seguir de frente, hacia otra cancha: la tierra de huizaches donde lo espera su compadre con una botella de sotol.

Un sugerente desafío de la narrativa consiste en determinar la trama a partir de personajes ausentes. Cortázar se refirió a la noción de «figura» para describir los dibujos secretos que constelaban a sus personajes. Con excesiva frecuencia, comprobamos que nuestra suerte se decide por cosas que pasan en sitios donde no estamos. El desierto es una región ideal para

trabajar con lo que afecta sin tener presencia. Un caso ejemplar de este procedimiento es el relato «La guitarra», de Jesús Gardea (Ciudad Delicias, 1939), que narra la obsesión de un pueblo minero por una guitarra perdida. El extravío genera una tensión fulminante; la verosimilitud parece a punto de estallar cuando el lector entiende el valor simbólico del objeto perdido: en la soledad de las minas, la guitarra cumple una función mediadora, es lo único que sirve para recordar el cuerpo de las mujeres. Al igual que Sada, Gardea potencia en su desierto la vida que quedó fuera, y la intensidad del relato deriva de esa carencia.

Pero la frontera también se desplaza en el tiempo; uno de los mapas más radicales de ese territorio por venir es *Cristóbal Nonato*, de Carlos Fuentes. Una vez más el autor de *Tiempo mexicano* vuelve al tema de la identidad, sólo que en este caso se trata de una identidad virtual. 1992, el año del V Centenario, es concebido como un futuro lejano en el que por primera vez gobierna la oposición (el conservador Partido de Acción Nacional, que debe apoyarse en el aparato priísta que durante seis décadas ha perfeccionado los secretos de la dominación burocrática) y donde se han redefinido los límites de la nación: la impagable deuda externa obligó a ceder el golfo a las Siete Hermanas petroleras y la península de Yucatán al Club Mediterráneo.

Por si fuera poco, el norte de México y el sur de Estados Unidos se independizan en un tercer país: Mexamérica. En la novela se habla ánglatl, espanglés y angloñol; lo cómico pacta con el apocalipsis, el carnaval con la tragedia. En este estrambótico «futuro pasado» se celebra un concurso: el primer niño que nazca el 12 de octubre de 1992, 500 años después del descubrimiento de América, recibirá las llaves de la ciudad. El nuevo Cristóbal reposa en el vientre de su madre, rumbo a su histórico nacimiento, pero se entera a la perfección del mundo que lo rodea, la placenta es una burbuja tan informada como una cabina de CNN.

El *Cristóbal Nonato* la fusión y confusión de culturas tiene un tinte simultáneo de nacimiento y fin de mundo; de acuerdo con Adolfo Castañón, se trata de «una profecía acerca de la destrucción de la espiritualidad mexicana y de sus valores intrahistóricos. Una profecía desesperada, nutrida por una pulsión de muerte, guerra, violencia, subversión, amenaza y catástrofe, recorre el cuerpo de esta novela donde se reitera una antigua obsesión de Carlos Fuentes: la norteamericanización mexicana como vietnamización de México».

Cristóbal Nonato es, quizá, la pieza más arriesgada de la geografía de nuestra novela reciente, y se integra como un vibrante mapa de calor a la cartografía narrativa.

A pesar de las muy variadas respuestas literarias, la noción de límite territorial, casi siempre se refiere a la frontera norte. A un año de la rebelión zapatista, aún se espera una estrategia narrativa que reinvente nuestro borde de «abajo».

De cualquier forma, aún circunscrita a la frontera «superior», la narrativa reciente ha logrado acercar y transgredir extremos. Como en el béisbol, en los libros las bardas existen para que la pelota vuele al otro lado.

A medida que la mentalidad de fortaleza se arraiga en los territorios que temen a los bárbaros, pocos estímulos pueden ser tan sugerentes como la mezcla de géneros y culturas. El tema de la frontera ha dotado a la literatura de la ambigua identidad que las *road-movies* le conferían a México: un lugar de escape, el desierto donde los ilegales tienen su oportunidad.

JUAN VILLORO

Universidad Nacional Autónoma de México