

EL CENTRO ESTÁ EN EL NORTE: LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

Alicia Llarena

A pesar de que los movimientos migratorios y sociales de los últimos tiempos hayan prodigado desplazamientos y desajustes entre identidad y territorio, sumiéndonos en la sintomatología del “Anyplace” o del mal moderno llamado “placelessness” (Lutwack 1984: 182-183), lo cierto es que el peso específico del espacio se ha vuelto mayor a medida que crecen los procesos globalizadores, reavivando las interferencias entre lo local y lo global, de tal suerte que la movilidad y la itinerancia no han conseguido restar presencia a regiones y provincias, sino al contrario, las han dotado de un relieve especial, afirmando la importancia del territorio, como sugieren las modas étnicas, el énfasis ecológico, los conflictos fronterizos, los nacionalismos candentes, los intereses de la nueva geografía¹ o, en el ámbito específicamente literario, la aparición de los “nuevos regionalismos”.

Tal es así que países de fuerte tendencia centralista —Chile, Argentina o México—, cuyas grandes capitales fagocitaban hasta ahora la producción artística, han visto surgir en las últimas décadas movimientos literarios que vuelven sus ojos a las provincias, situando a las regiones del interior como centros del discurso. Se trata, como señala Walter Mignolo, de un cambio que promueve la descentralización, contribuyendo “a la restitución de las historias locales como productoras de conocimientos que de-

¹ “En la medida en que se conoce el territorio se ayuda a comprender temas y problemas, algunos recurrentes y en la actualidad candentes, como los nacionalismos, la identidad territorial, los temas de conflictos fronterizos y movimientos irredentistas, y la ordenación territorial en sí” (José Villanueva Zarazaga 2002: 2).

safían, sustituyen y desplazan las historias y epistemologías globales” (Mignolo 1998). De ahí que regiones y provincias cobren de pronto un sentido trascendente, estimulando un pensamiento fronterizo, heterogéneo y de confluencias, como el que hicieron visible en las últimas décadas los narradores del norte de México, una pléyade heterogénea y abundante de escritores cuyos discursos, que tantean su identidad y buscan su auto-definición, han logrado forjar a estas alturas una interesante colección de imágenes y signos espaciales, fijando su ámbito psicogeográfico en el imaginario cultural y añadiendo otros nombres a la topografía literaria del continente. La representación literaria de los paisajes norteros no sólo amplifica en el presente las modalidades de la escritura hispanoamericana, anunciando nuevos territorios para el lector, sino que lo hace, una vez más, apelando a la capacidad semántica del espacio y a sus funciones identitarias. No se trata, por cierto, de un regionalismo chato, pues sus autores escriben con una “intención evidente de trascender una percepción puramente regionalista”, que va “más allá de una visión estática al interior de las letras regionales” (Rodríguez Lozano, 41-42), sino de una narrativa que asume la literatura universal contemporánea mientras busca y manifiesta su propia circunstancia histórica y social.

En este marco se inscribe la singular narrativa de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana 1962), dueño de una prosa original y lúdica donde laten las pulsaciones sociales de su espacio de acción: la ciudad fronteriza de Tijuana, el escenario por excelencia de sus relatos más célebres, su personal laboratorio artístico. Narrador de evidente laconismo, breve, minimalista, conciso y sustantivo, su parquedad narrativa contrasta, en cambio, con los devastadores efectos de su prosa, que embiste, desmitifica y desacraliza con descaro “lo institucional, ya sean los símbolos patrios, los intelectuales o la cultura en general” (Rodríguez Lozano, 41), y que es capaz de contener en su exigua materia una incontable cantidad de innovaciones en todos los planos del relato. Sus audaces invenciones estilísticas, su particular hibridismo, sus insólitas estructuras narrativas, y, en general, la actitud lúdica que preside el conjunto de su obra, lo convierten en uno de los narradores más interesantes del panorama fronterizo, sorteando con gracia los peligros de un emplazamiento marcado por maniqueos estereotipos:

Nadie ha reído más sonoramente en la frontera norte que Luis Humberto Crosthwaite. Él es, quizá, el mejor de los autores deliberadamente fronterizos. *Estrella de la calle sexta* es la cima de la narrativa chola. Es, también, una tenue promesa de la narcoliteratura que no vendrá. Donde los otros crean una prosa lesiva, toda oído, Crosthwaite compone una toda artificio, precisa para su mundo. Donde los otros ordenan, Crosthwaite respeta el absurdo y trabaja fragmentariamente. Donde los otros echan mano del costumbrismo más minucioso, Crosthwaite juega con el minimalismo, las alusiones, la sutileza (Lemus 2005).

En efecto, la obra del narrador tijuaneño se distancia con extrema habilidad de los lugares comunes de su región literaria –violencia y narcotráfico, sobre todo– para erigir, en cambio, un mapa psicogeográfico sustentado en originales y múltiples operaciones artísticas; con ellas configura un escenario urbano y fronterizo donde comparecen el culto a la música rock, el *spanglish*, el coloquialismo, la oralidad o la versión imaginaria de un Elvis indocumentado entre las páginas de *Marcela y el rey al fin juntos*; el fragmentarismo complejo, las notas lúdicas y marginales, la insólita conversión del conquistador Balboa en un espalda mojada del siglo veinte y el trabajo de su amante azteca en las actuales maquiladoras de *La luna siempre será un amor difícil*; el acelerado ritmo de la prosa, la brevedad de los capítulos, la abundante intertextualidad popular y culta,² las apariciones de José Alfredo y la forma poliédrica (diálogos, entrevistas, cartas, gacetas publicitarias, etc.) de *Idos de la mente*, novela que rinde pleitesía a los célebres “Relámpagos del Norte”.

² En *Idos de la mente. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, Crosthwaite homenaja en el subtítulo al popular relato garciamarquesco; ya en su interior, los auténticos “Relámpagos del Norte” son sustituidos por los “Relámpagos de Agosto” en franca pleitesía a Ibarguengoitia. Asimismo, en el repertorio musical del dúo norteño, junto a conocidas canciones del folclor mexicano, el lector encontrará la “Muerte sin fin” de Gorostiza o la “Suave patria” de López Velarde. Sobre este maridaje entre lo popular y lo culto, Jesús de León señala que “por lo menos en el noreste mexicano, los cantantes de norteño se meten a la casa de los escritores, del mismo modo que los escritores se van a escribir a una cantina. Lo culto convive sin problemas con lo popular y se retroalimentan uno a otro” (Jesús de León, “Carta del noroeste”).

Y es que el terreno fronterizo que nutre al escritor de materiales artísticos no es sólo un arsenal de imágenes sociales, sino sobre todo un laboratorio de experimentación que fusiona, en una hibridación propia de su origen, toda clase de recursos y de géneros:

sus relatos oscilan a menudo entre la escritura epifánica del cuento clásico y la escritura más experimental, para ubicarse de lleno en los terrenos de la llamada hibridación genérica. Aquella que consiste en disolver las fronteras, tanto las culturales como las literarias y lingüísticas, mediante el empleo de recursos tales como el humor, la paradoja, la parodia y la ironía. Además de la fragmentación discursiva del relato, de los juegos intertextuales, el desenfado en el tono de la escritura y una visión minimalista [...] que se ubicaría en lo que Lauro Zavala ha denominado como la liminalidad cultural, fronteriza. (Berumen, 112-113)

Y si leer a Luis Humberto Crosthwaite resulta ser, como ha descrito acertadamente Juan Villoro, “un acto migratorio, un traslado sin visa ni pasaporte entre el fuego cruzado de sus idiomas” (Villoro 2000), no debe olvidarse que su lengua y su sintaxis están atravesadas por una plasticidad poco frecuente en la narrativa fronteriza, a menudo atenta y ocupada en la trama realista de la violencia, la corrupción política o el narcotráfico, y que sobrepone lo sociológico a lo íntimo en un lenguaje demasiado obvio y un argumento no menos previsible.³ Como ávido lector de poesía,

³ “Es imposible huir: el narcotráfico lo avasalla todo –señala Lemus– y toda escritura sobre el norte es sobre el narcotráfico. Algunos autores omiten su presencia y retratan su ausencia: el desierto de Daniel Sada, el circo de David Toscana, la metaliteratura de Cristina Rivera Garza. Otros miran de frente al narco y apuntan: Federico Campbell, Gabriel Trujillo Muñoz, Elmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Eduardo Antonio Parra, Luis Felipe G. Lomelí... El Barrio. Toda mesa de novedades está sitiada por el narco, algún día será tomada por su literatura [...] No es necesario ir demasiado lejos para contemplar este espectáculo. Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico. Ensayos, testimonios, novelas. Son ya tantas estas últimas que un subgénero, no una tradición, echa raíces. Podemos ver cómo se fijan trabajosamente sus elementos: lenguaje coloquial, violencia plástica, orgullo regionalista, populismo, picaresca” (Lemus 2005). Esta crítica de Lemus tuvo, por cierto, pronta respuesta en el artículo “Norte, narcotráfico y literatura” de Eduardo Antonio Parra, quien

en las obras de Crosthwaite “no hay un gran desglose de una trama sino un deleite por la imagen” (Vidriales 2000) como él mismo señala, y aunque construya el mundo fronterizo con el lenguaje coloquial, enseguida podrá verse que éste sirve de instrumento estético a la historia, pues no se trata de una oralidad fidedigna ni de intención documentalista, sino de un artificio de invención propia,⁴ pleno de logros lingüísticos y entretejido en un abundante surtidor de seductoras imágenes:

La belleza es para Crosthwaite un afilado efecto de contraste. En una saga del polvo y la basura encuentra la motivación de su poesía. Atento a las imágenes cargadas de melancolía, colecciona crepúsculos en sus lentes oscuros [...] Crosthwaite parte de lo mínimo –por ejemplo, la etiqueta de la cerveza Tecate, donde se recorta el cerro Cuchumá– y lo transforma en un emblema heráldico, un campo historiado por la leyenda. (Villoro 2000)

En su construcción imaginaria de la vida fronteriza de uno y otro lado de la línea, y en su propuesta estética, incluso el empleo de la cultura norteamericana y de su lengua, tan presente en sus relatos por la inclusión de letras de rock o de expresiones anglófonas, su uso del inglés no tiene

puntualizaba, entre otras cosas, lo siguiente: “En varias oportunidades, los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es por que se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. [...] Aún así, en la mayor parte de la obra de los narradores del norte el narcotráfico no tiene presencia ni siquiera como situación [...] Incluso muchos autores ni siquiera lo aluden, y alimentan su obra con experiencias íntimas, poéticas, historias de familia y hasta con abstracciones y artificios teóricos que seguramente le agradarían a Lemus. Sólo que para leerlos habría que estar al tanto de todas las propuestas temáticas norteñas, más allá de lo que llega a las mesas de novedades de las librerías de la Condesa y Coyoacán” (Parra 2005).

⁴ “Esta forma de narrar –señala Crosthwaite– es una especie de invención mía. Sí hay gente que habla así pero no podríamos decir que es el habla exclusiva de la frontera. Tijuana es una ciudad múltiple, con múltiples voces [...] que se va alimentado de migrantes, realmente necesitas estar mucho tiempo ahí para que la cultura norteamericana influya en tu lengua o tu cultura, y la mayoría de la gente no se queda ahí. Yo lo que hago es crecer, hacer más grande este aspecto que a mí me resulta tan interesante de la ciudad, una especie de mestizaje” (en Vidriales 2000).

precisamente una intención realista; antes bien, resulta “oportuno, irónico, descriptivo” (Arellano Elías 1997). Se trata, como dejó ver ya en su novela *El gran preténder*, de un lenguaje local, la jerga de los cholos, el habla de los barrios populares de Tijuana, pero “recreado, resemantizado, y distante ya de cualquier intento por reflejar fielmente el habla regional”. (Berumen, 105)

Si el estilo de Luis Humberto Crosthwaite, por sus audaces invenciones y la originalidad de su propuesta estética, resulta ser uno de los más atractivos y singulares del norte fronterizo, no menos interesante y atractiva resultará la espaciología que funda en sus novelas y relatos. Primero, porque transforma la frontera convirtiendo una categoría geográfica en una categoría psicológica y, segundo, por la oxigenada y vitalista visión que ofrece de Tijuana, lejos de los extremos imaginarios que simbolizan la ciudad.

Es obvio que nuestra idea del espacio, nuestra imagen de ciudades, países y territorios, está fuertemente condicionada por la cultura y por la influencia directa de los discursos artísticos. También lo es que todo proceso imaginario podría resumirse en una “topología fantástica” y que toda mitología “viene a apoyarse, antes o después, en una ‘geografía’ legendaria” (Durand, 394), un territorio que ha ido fraguándose en la profundidad de las operaciones artísticas. Y es que en una cultura como la nuestra, que erige el conocimiento sobre las bases de la representación y del discurso, el lenguaje artístico es determinante en la percepción de la realidad, en nuestra íntima relación con ella y en el fortalecimiento, incluso, de la sensación de pertenencia, como subrayan las más recientes reflexiones sobre la nación y la cuestión nacionalista. Así sugiere Lennard J. Davis, por ejemplo, para quien “El patriotismo moderno es [...] un producto del lenguaje y de la difusión de la información” (Davis, 90); o Anthony D. Smith, quien señala que “la nación no tiene existencia fuera de su imaginaria y de sus representaciones” (Smith, 188); o Homi Bhabha, quien destaca el poder del discurso, de la textualidad, la enunciación y la escritura como poderosas estrategias en el establecimiento y la conformación de los espacios-naciones (Bhabha, 215). Por ello, uno de los aspectos más atractivos del lenguaje espacial de un texto es la manifestación del modelo del mundo de un autor (la *Weltanschauung*) y las insinua-

ciones éticas que yacen en su discurso: “La instancia discursiva del juicio ético —explica Angelo Marchese— se insinúa profundamente en la óptica y la percepción del espacio” (Marchese, 316).

No hace mucho que Humberto Félix Berumen emprendió en *Tijuana la horrible* (Berumen 2004) un documentado estudio sobre los orígenes de su Leyenda Negra, una investigación que recorre, precisamente, el imaginario ciudadano en la prensa, las crónicas, los testimonios, los corridos y las películas que fraguaron la oscura narrativa de la ciudad. En efecto, si el negro retrato tijuanaense ocupa un lugar destacado en el imaginario colectivo, ello se debe no tanto a la auténtica realidad social (por otra parte ineludible) como a la insistente contribución de sus metáforas e imágenes fundadoras: “el que Tijuana se haya convertido en un símbolo mundial de la ciudad perdida —dice Gabriel Trujillo Muñoz— indica que en ella se ha concentrado la atención de novelistas, cineastas, turistas, periodistas, fotógrafos y académicos que, en su esplendorosa algarabía, han podido encontrar un infierno a la altura de sus propias apetencias y deseos, una mancha Rorschach de sus demonios interiores, nunca del todo satisfechos” (Trujillo Muñoz 2004).

El caso es que, junto a esta lectura, de hondo calado y antiguas raíces, una segunda versión de Tijuana se promociona actualmente adjetivándola como ciudad “transfronteriza”⁵ o, más polémico aún, como “Tercera Nación”.⁶ Frente a este nuevo relato se posiciona Crosthwaite advirt-

⁵ La Tijuana “transfronteriza” se debe, sobre todo, a Néstor García Canclini, quien la percibe de este modo: “se modernizaron el comercio y la urbanización de Tijuana, y se va uniendo a San Diego configurando una ‘metrópoli transfronteriza’” (Canclini 1999: 97).

⁶ En abril de 2004 el empresario español Antonio Navalón inició en Tijuana una serie de exposiciones multidisciplinarias bajo el rótulo de “Tijuana, La Tercera Nación”, objeto de intensas polémicas desde su inicio. En el acto oficial, Navalón expresó lo siguiente: “La Tercera Nación pretende, en primer lugar, vestir a Tijuana de sí misma, con el ropaje de la creación y el diseño de sus artistas. Hemos intentado, primero a través del muro de la frontera y después del canal del río, colocar al alcance de los ojos, de las manos y de la sensibilidad de los tijuanaenses y de los visitantes, cómo la fuerza creativa, la esperanza, pueden a través del arte, producir la fusión de esa nueva comunidad que consiste en el entendimiento y el respeto multicultural” (en Cáceda 2004). La primera de las intervenciones artísticas, sobre la canalización del río Tijuana y el bulevar Aeropuerto,

tiendo que este proyecto surge, precisamente, del deseo de subsanar la imagen negativa de la urbe: “el Comité desea blanquear nuestra ciudad, convertirla en lo que no es. En Psicología a esto se le llama ‘negación’. Y yo prefiero no negar la realidad de mi lugar de origen, prefiero estar orgulloso por todo lo que es; no por todo lo que otros quisieran que fuera” (en Chaidez Bonilla 2003). Del mismo modo, el narrador se deslinda, a través de una carta publicada en el diario *Frontera*, del ofrecimiento que le hiciera el empresario José Galicot, al frente del llamado “Comité de Imagen”, para formar parte del “Paseo de la Fama”, una colección de fotos gigantes de artistas y personajes célebres de Tijuana ubicadas a modo ejemplarizante en el pasillo del Aeropuerto:

Por su situación geopolítica, única en el mundo, Tijuana es un importante cónclave del narcotráfico, para qué negarlo. Es una ciudad de corrupción policiaca, de impunidad [...] En su eterna nobleza, la ciudad abre los brazos para recibir a todo tipo de personas. Es una bendita ciudad de migrantes, donde los desamparados encuentran un nido temporal [...] Pasan por nuestras calles los corazones más nobles y las conciencias más oscuras. Es la ciudad festiva, tan perfecta como imperfecta en todas sus dimensiones. Restarle cualquiera de sus facetas la haría menos Tijuana. Es probable que el señor Galicot, en el fondo, tenga buenas intenciones. Pero *su ingenuidad no le permite ver la belleza plena de nuestra frontera*. Por eso, para él es importante convertirla en otra ciudad. *Tijuana, más que una ciudad, se ha convertido en un concepto. En todo el mundo, esta palabra evoca imágenes diversas. Yo digo, qué privilegio vivir en un lugar que ilumina de esta manera a la imaginación.* (En Chaidez Bonilla 2003)

Pero convertida en una vasta operación narrativa, la ciudad fronteriza, entre la Leyenda Negra y las futuribles y recientes utopías, tendrá todavía una tercera lectura, que es justo la que hacen sus autores, los sujetos que

consistió en diez toneladas de lonas de vinyl, donde se imprimieron ampliaciones y montajes de fragmentos o detalles de algunos trabajos realizados por artistas plásticos y diseñadores gráficos de la región. En 2005 la reproducción de 1,5 km. del muro que construyó EE UU para separar San Diego de Tijuana, cubierto por la obra gráfica de una treintena de artistas afincados en Tijuana, estuvo presente en la madrileña Feria de Arte Contemporánea ARCO, enmarcando el acceso al recinto ferial.

la viven y la escriben y que impugnan con su producción artística los relatos extremos y postizos. Así, en su prosa lacónica e intensa, Luis Humberto Crosthwaite se transmuta en ideólogo de la ciudad real, mitógrafo de las emociones cotidianas que ésta desata en sus habitantes, escribano que ajusta en su laboratorio fronterizo la imagen desenfocada de su tierra natal. Y para ello, su imaginación elude los dramas efectistas del entorno, la denuncia explícita de los abusos de la *migra*, el sensacionalismo de la violencia o del narco, concentrándose en la vivencia de sus heterogéneos personajes: “A veces es demasiado sutil para representar la violencia —señala Lemus—, pero no es ése su asunto capital. Lo que anima su escritura es la mitografía: hacer de la frontera un espacio arquetípico. Hacerlo sin petrificarla. Que quien la cruce conozca lo elemental: incluso las fronteras reales son imaginarias. O viceversa” (Lemus 2005). En el relato “La fila”, por ejemplo, será el calor agobiante, el naufragio y la inquietud de quien soporta esa larga espera alrededor de la línea, mientras martillea la impaciencia cada fragmento del relato: “La fila no avanza [...] No avanza [...] La fila no avanza [...] No avanza” (Crosthwaite 2002: 13-21). Y en la ciudad, cualquier esquina puede ser de repente el centro del mundo porque es allí donde palpitan las emociones de quien la habita; más que la descripción de una calle, importa la emoción con que el sujeto la vive y se posiciona:

Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en las noches. *Sí, sí, se trata de mi interpretación personal, ya sé que tú también puedes verla.* Ya sé, ya sé, no me interrumpas: la calle es una línea recta, sucia, rodeada de cantinas, farmacias, hoteles, congaes, restaurantes y muchísimos lugares que venden artesanías. No tiene una iglesia o una cruz roja que la redima y la salve del infierno cuando se muera.

Mi esquina está en la Calle Sexta, *no es distinta a otras esquinas en la Calle Quinta o en la Tercera, la diferencia recae en que yo estoy sentado aquí todos los sábados mirando a las beibis.* (Crosthwaite, 21)⁷

Crosthwaite reconoce que el punto de vista sociológico “puede parecerle a otra gente más interesante, más literario incluso, de pintarla como

⁷ El énfasis es nuestro.

una ciudad del viejo oeste” (en Vidriales 2000), pero su visión de Tijuana es más natural y heterogénea, cotidiana y polifacética, porque elige nombrarla no desde abstracciones o discursos, sino desde la propia experiencia: “Digamos –concluye el escritor– que estoy creando un mito que no necesariamente es la cara conocida de la ciudad, es el mito propio, el que tiene que ver con todos mis años viviendo ahí” (en Vidriales 2000). Lo que añade al imaginario colectivo de la urbe será entonces el patrimonio de recuerdos y vivencias con los que va edificando su identidad, más real y perdurable, aún en medio del permanente movimiento y la cambiante materia de una ciudad fronteriza. Sabe que el tiempo hace mella en Tijuana y que su figura se transforma, pero también cuáles son los ingredientes esenciales del paisaje, un paisaje indeleble y duradero porque se extiende, sobre todo, a través del territorio emocional:

Ahora hay una gran plaza comercial sobre nuestros antiguos lugares.

[...]

La vida cambia y el paisaje se transforma: es el resultado del progreso. No hay otra opción que contemplar aquellos tiempos (ni siquiera tan lejanos) como un viejo álbum de fotografías: pasar sus hojas y suspirar. Al fin y al cabo, lo demuestra la Historia, no son edificios ni monumentos los ingredientes esenciales de una ciudad. Esos simplemente subsisten o se derrumban. La verdadera huella no reside en las plazas comerciales ni en el Centro Cultural. Tijuana siempre estará, igual, sin mutación alguna –al menos para mí–, en los batazos del Boni, en las corretizas de los equipos contrarios, en la nieve de pistache, en los chamois y saladitos que vendían en la Botica *Sher*.

Son los recuerdos, ese material abstracto, a diferencia de las construcciones, los que permanecen para siempre y no se incendian. (Crosthwaite 1993: 17-19)

Casi todos los recursos de la prosa de Crosthwaite operan en el mismo sentido y con el mismo afán de establecer su peculiar cartografía legendaria de Tijuana, a la que califica en sus relatos como el “ombbligo del Cosmos” o el mismo “centro del Universo” (Crosthwaite, 75-77). Desde

la desenfadada jerga fronteriza hasta los alusivos homenajes a John Lennon, Janis Joplin o Elvis Presley; desde sus entrañables personajes, ahítos de ciudad y de melancolía, hasta sus divertidas parodias sobre la cultura regional (“Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana”), la cultura del Centro (“Por qué compro la revista *Vuelta* y no la leo”) o los célebres hitos de la historia colectiva (Benito Juárez en “Blues Presidencial”); desde la bulliciosa Avenida Revolución hasta la esquina de la Calle Sexta y desde los márgenes del barrio hasta las playas de Tijuana. Todo en su escritura está llamado a edificar literariamente ese espacio propio, un espacio en el que se existe y donde, por esa misma mirada cotidiana, huelgan las teorías y sobran las abstracciones. Es precisamente esta tarea, que el escritor iniciara hace ya más de una década, y que “constituye uno de los acercamientos más refrescantes y divertidos que existen sobre Tijuana” (Berumen: 115), la que hoy se le reconoce entre sus aportaciones más inquietantes, lejana de una “una visión lincal, turística, teórica, institucional o posmoderna, por el contrario, es la puesta en práctica de un discurso que revitaliza la dinámica de tal lugar” (Rodríguez Lozano, 35).

Entre los materiales predilectos del escritor tijuanense, y que deliberadamente hemos reservado para el final, se encuentran sus numerosas alusiones al arsenal colectivo de la cultura popular, una materia que liga la percepción de la frontera al ámbito cotidiano y en la que la música juega un papel estelar, despojando de rigidez o gravedad cualquier acercamiento a la región de sus ficciones. De nuevo, su procedimiento contribuye a vivificar el espacio de sus textos y a modificar la recepción de éste, insertándola en el archivo del conjunto nacional. En su prosa comparecen, entre otros, José Alfredo Jiménez, Agustín Lara, Los Tigres del Norte, Toña “La negra”, Pedro Infante, Javier Solís, Jorge Negrete, el bolero y la música nortea. De hecho, a Crosthwaite se le atribuye como mérito el haber creado esta épica del canto nortea, un universo que, en los últimos años, traspasó incluso sus fronteras alcanzando una amplia notoriedad internacional, gracias a la inclusión del narcocorrido en su repertorio musical.

En efecto, *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* es la novela con la que el escritor tijuanense cubre un hueco que

algunos ya echaban en falta en el dominio de la escritura regional: “Al mundo del cantante fronterizo que de cantina en cantina nos ofrece su tonada ya le hacía falta un novelista” —señala Muñoz Vargas— (Muñoz Vargas 2003). Con el humor desenfadado y la urdimbre intertextual que caracteriza a su producción narrativa, Crosthwaite recupera la historia, vida y obras de los “Relámpagos del Norte”, el excepcional dueto compuesto por dos figuras populares, el coahuilense Cornelio Reyna y el neoleonés Ramón Ayala, personajes esenciales de la música nortea y que, de pronto, en su lúdica transformación imaginaria, aparecen como un par de muchachos de Tijuana. En esta aproximación literaria a la música del norte late el deseo de reconocerla como argamasa de la personalidad regional, parte esencial de sus raíces y tradiciones, elemento sustancial, en fin, de las prácticas culturales que cohesionan un territorio más allá de su dispersión sociológica o su fragmentaria identidad. Porque una canción

Se paladea en la calle; se oye salir de una cantina; se escucha en los restaurantes; se arremolina en las largas filas de los bancos; entusiasma a las muchachas de secundaria; agradece a las madres su noble esfuerzo; envalentona a los estudiantes tímidos; incursiona en las cárceles públicas; encabeza manifestaciones; desprecia a los políticos; participa en congresos; libera pensamientos; promueve abrazos; encabeza guerrillas; envalentona; atrinchera; fortifica; defiende; auxilia; limpia; salva; hace; ata; da. (Crosthwaite 2001: 63)

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano Elías, Eduardo. “La lengua y el libro en el noroeste de México”. (Comunicación en el I Congreso Internacional de la Lengua Española, Zacatecas). <http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/libro/comunicaciones/arellano.htm>, 1997.
- Berumen, Humberto Félix. *Texturas. Ensayos y artículos sobre literatura de Baja California*. México: Plaza y Valdés, 2001.
- . *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 2004.
- Bhabha, Homi K. “Narrando la nación”. *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha*. Comp. Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Manantial, 2000.

- Cáceda, Armando. "La Tercera Nación". *Bitácora*, 384. 28 de abril [Internet: <http://bitacora-tj.com/384/>], 2004
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Marcela y el Rey al fin juntos*. México: Joan Boldó i Climent/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1988.
- . *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1990.
- . *El Gran Preténder*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- . *No quiero escribir no quiero*. México: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca, 1993.
- . *La luna siempre será un amor difícil*. México: Corunda, 1994.
- . *Estrella de la calle sexta*. México: Tusquets, 2000.
- . *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz, 2001.
- . *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Joaquín Mortiz, 2002.
- Chaidez Bonilla, Jaime. "Crosthwaite dice no a Galicot". *El Charquito* (blog), 10 de agosto de 2003. http://elcharquito.blogspot.com/2003_08_10_ellcharquito_archive.html.
- Davis, Lennard J. *Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y Ficción*. Barcelona: Debate, 2002.
- De León, Jesús. "Carta del noroeste". http://correo.uasnet.mx/cgecs/revista18/c_noroeste.htm.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1979.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva: Notas sobre el narco y la narrativa mexicana". *Letras Libres*, septiembre de 2005. <http://www.letraslibres.com/intena.php?sec=3&art=10700>.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literatura*. Syracuse: Syracuse University Press, 1984.
- Marchese, Angelo. "Las estructuras espaciales del relato". *La narratología hoy*, La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989.
- Mignolo, Walter. "Postoccidentalismo: el argumento desde América latina". *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). México: 1998. <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/mignolo.html>.
- Muñoz Vargas, Jaime. "Idos de la mente: novela con acordeón y bajo sexto". *Especulo* 23, 2003. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/crosthwa.html>.

- Parra, Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura". *Letras Libres*, octubre. <http://www.letraslibres.com/interna.php?num=&sec=3&art=10752>, 2005.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. México: Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2002.
- Smith, Anthony D. "¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones". *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha*. Comp. Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Manatí, 2000.
- Vidriales, Myriam. "Narrador del futuro (entrevista a Luis Humberto Crosthwaite)", 2000. <http://www.puntog.com.mx/2000/271000/ENA271000.htm>.
- Villoro, Juan. "Estrella de la Calle Sexta, de Luis Humberto Crosthwaite". *Letras Libres*, mayo de 2000. <http://sololiteratura.com/vill/villactestrella.htm>.
- Zarazaga, José Villanueva. "Algunos rasgos de la geografía actual". *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 342, 2002. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-342.htm>.