



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XVII. Transborder Matters

2020/1, año 9, n° 17, 207 pp.

Editora: **Romana Radlwimmer**

DOI: 10.23692/iMex.17

Hacia una fenomenología del cruce. Propuestas literarias, cinematográficas y artísticas desde la frontera norte/sur

(pp. 84-98; DOI: 10.23692/iMex.17.6)

Romana Radlwimmer

Abstract: The perspective on the Mexican-US Border is modified when looked at as *frontera norte* or as *Southern Border*. Along this enormous division line, the crossing of persons or merchandise between two distinct geopolitical entities becomes possible or is restricted. It is an emblematic zone to conceive the phenomenon of crossing. Contemporary literature, cinema and arts reflect a focus on displacements, a tendency that can be understood as a movement towards a *transborder* approach. Which phenomena of crossing between Mexico and the US exist, and how are they constructed and described in texts and images from and about the Northern/Southern Border? *Transborder* appears as an inherent category in the best-known concepts of the Border at the end of the 20th century (Anzaldúa, Canclini, Mignolo, amongst others). This article sounds out how crossings manifest in contemporary expression of Border writers, artists and theorists (such as Laura Varela, Norma Cantú, Mayra Martell, Perla de la Rosa, *Puro Borde*, Azzul Monraz y Aldo Guerra, Guillermo Gómez Peña). This way, the outline of a Phenomenology of Crossings is revealed, which is characterized by the double presence of crossing and not crossing, of difference and similarity, of vulnerable experiences and their transformation. The understanding of "two sides" starts to be interrupted, disseminated. In the act of crossing, the Border is, ambiguously, division and unity, regional and superregional entity, violence and healing.

Keywords: Crossing, Phenomenology, Border, Literature, Cinema, Arts



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Hacia una fenomenología del cruce. Propuestas literarias, cinematográficas y artísticas desde la frontera norte/sur

Romana Radlwimmer

(Universität Tübingen)

Cruzar y no cruzar

La frontera mexicana-estadounidense es una zona emblemática para el fenómeno del cruce. La frontera atraviesa territorios y, en un nivel simbólico, a personas, cuerpos, eventos, culturas. En la frontera se desea, se facilita, se niega o se inhibe cruzar; la frontera se desplaza, se expande o se disminuye; la frontera atrae y expulsa. Esta compleja red semántica de cruzar y no-cruzar se caracteriza por una dinámica a veces imprevisible entre movimientos y momentos estáticos. Las direcciones del cruce indican las implicaciones políticas y el desarrollo histórico de la enorme línea de división entre dos países. La pregunta de atravesar o no se modifica según la mirada hacia la frontera como frontera norte o *Southern Border*. Desde su imposición en el 1848, la frontera se construye como diferencia, con una vida política, económica y cultural distinta en sus dos lados. A la vez, "los habitantes de esta región" transfronteriza "tienen más en común que con el resto de sus respectivos países" (Del Rosario Moreno 2015: xii; mi traducción). La similitud entre ambos lados y sus íntimas relaciones presuponen la travesía como característica de la frontera, y cada inhibición de cruzar se convierte en acto violento. Al mismo tiempo, el cruce adquiere un significado violento en vista del "tráfico de identidades, o sea, paisanos que se arrojan al abismo en busca de una vida mejor", del "crimen organizado binacional", y de las "familias separadas por [...] [el] muro metálico y que pronto será, si se le cumplen sus sueños guajiros a Trump, un muro solar" (Gómez Peña en Rompeviento TV 2017: 8':37"-9':18").¹ El arte y los estudios sobre la frontera mexicana-estadounidense reconocen la calidad ambigua de la travesía en una zona donde la división parece ser un primer factor dominador en común. Guillermo Gómez Peña, nacido en México D.F. y residente de California, vivió durante varios años en la frontera Tijuana/San Diego. Se autodenomina "doblemente posnacional" y define su identidad desde la travesía: "La frontera la crucé no solamente a pie, la crucé en *Greyhound*, en avión, en carro, en mis sueños en la cama, en la comida... La llegué a

¹ En junio de 2017, Donald Trump propone que el nuevo muro que imagina se construya con paneles solares (véase De Llano 2017).

conocer muy bien. Desde que yo crucé la frontera la primera vez, la [...] traigo dentro de mi psique" (Gómez Peña en Rompeviento TV 2017: 7':59"-8':29"; 11':40"-11':42").

La frontera es el momento de travesía bloqueada que Gloria Anzaldúa describió como "herida abierta en donde el tercer mundo raspa contra el primero y sangra" (Anzaldúa 2015a: 61). La famosa cita hace hincapié en que las diferencias entre norte y sur de la frontera se han construido como desigualdades; precisamente por eso urge señalar las condiciones políticas y repercusiones artísticas y conceptuales diversas en los dos respectivos lados nacionales del norte y del sur.² En su libro *Border Women*, Debra Castillo y María Socorro Tabuenca Córdoba formulan una excelente crítica sobre la construcción de la diferencia en la frontera desde sus respectivas dinámicas nacionales. Las dos autoras analizan la asimetría de representación entre las literaturas transfronterizas estadounidenses y mexicanas. Si la literatura fronteriza chicana es, en el contexto de los Estados Unidos, una literatura minoritaria, no lo es con respecto a la literatura fronteriza mexicana: "Desde la perspectiva de un proyecto literario transfronterizo, se evidencia la disparidad. Quién y qué cruza la frontera, y quién y qué no, se aplica a textos literarios tanto como a personas"³ (Castillo / Tabuenca Córdoba 2002: 6; mi traducción). Los continuos movimientos y las prohibiciones de moverse entre norte y sur pertenecen a la frontera como su condición (no-paradójica) de representar diferencia y similitud a la vez.⁴

Un factor desencadenante para el boom conceptual sobre la frontera mexicana-estadounidense fue el influyente libro *Borderlands / La Frontera* (1987) de Gloria Anzaldúa.⁵ Es redundante repetir hoy que la frontera mexicana-estadounidense como signo de separaciones

² En las universidades y comunidades estadounidenses, los debates sobre la frontera sur se han vinculado al movimiento chicano, y el arte y los estudios fronterizos han ganado cada vez más visibilidad céntrica, posicionándose en dinámicas fascinantes de pensamiento periférico que ha cruzado los confines establecidos. La frontera ha servido para atacar la lógica de identidad coherente de ambos proyectos nacionales, el mexicano y el estadounidense. Desde una perspectiva mexicana centralista, una cierta precaución nacional sobre la frontera norte y las posibles aproximaciones a las culturas estadounidenses se han ido aflojando cada vez más: Castillo y Tabuenca Córdoba recapitulan cómo antes la frontera norte fue rechazada como "no-existente u oximorónica", pero que a partir del nuevo milenio las culturas de la frontera fueron gradualmente más reconocidas como económicamente y artísticamente relevantes (Castillo / Tabuenca Córdoba 2002: 60).

³ "[W]hen put into the perspective of a transborder literary project, the disparity is clear. What and who crosses the border and what does not applies to literary texts as well as to persons" (Castillo / Tabuenca Córdoba 2002: 6).

⁴ Las definiciones de la frontera no son ni estables ni fijamente establecidas, sino flexibles, permeables; como si las fronteras y las miradas sobre ellas se definieran por su permeabilidad, por el acto constante de traspasar. Este traspasar se deja pensar rizomáticamente, y no como una mera celebración de una vida sin fronteras; incluye la opción de erigir nuevas fronteras o de regularlas.

⁵ Tabuenca-Córdoba describe su investigación sobre la frontera en 1992 y recuerda que no importaba qué base de datos estuviera utilizando, el resultado siempre era el mismo: Gloria Anzaldúa (véase Tabuenca-Córdoba 2009: 11). Walter Mignolo afirma que la teoría de Gloria Anzaldúa motivó su concepto de *Border Thinking*: "The idea of border thinking came to me from Chicana writer and thinker Gloria Anzaldúa. [...] For millions of people around the world who dwell in the border, Anzaldúa provided a way of thinking that incorporates experiences not previously reflected (except, perhaps, partially and indirectly) in even the most superb and magnificent expressions of European thoughts" (Mignolo 2012: xx).

y posibilidades ha sido leída tanto concretamente como simbólicamente,⁶ ha servido para explicar los fenómenos de hibridización⁷ o de colonialización y decolonialización.⁸ La frontera es localidad específica, pero también se expande. A partir de la frontera se introducen cruces conceptuales, territoriales y metafóricos que desplazan la frontera. En muchas ocasiones no se conceptualiza 'desde la frontera', sino desde otros lugares.⁹ En la novela *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, de Norma Cantú, la frontera se mueve y el cruce se perpetúa con los viajes de la familia desde Laredo y Nuevo Laredo hasta Monterrey o San Antonio, pero sin dejarla completamente atrás.¹⁰ Metafóricamente, la frontera se expande a las zonas fronterizas psicológicas, sexuales y espirituales que no son particulares de la frontera norte/sur.¹¹

En el pensamiento literario y cultural, la noción de la "frontera" se ha ido modificando en este nuevo milenio. Generalmente, se deja observar un énfasis conceptual que se centra en los modos de "transar, transbordar, transcribir, transferir, transfigurar, transflorar, transfundir, transigir, transitar, transmitir, transmudar, transpirar, transponer, transportar, traducir" las fronteras (Radlwimmer 2018: 65). Este cambio teórico se deja comprender como un movimiento hacia lo transfronterizo, hacia la pregunta de cómo se cruzan o se desplazan las fronteras.¹² "Los estadounidenses cruzan la frontera sur en busca de identidad e historia. Los mexicanos cruzan la frontera norte como si se fueran al futuro. [...] Cruzamos la frontera para reinventarnos..." (en Gómez Peña 2000: 65; mi traducción).¹³ Lo transfronterizo no es nuevo, sino implícito en los conceptos conocidos sobre la frontera mexicana-estadounidense.¹⁴ Los

⁶ Véase Anzaldúa (2007).

⁷ Véase García Canclini (1989).

⁸ Véase Mignolo (2012).

⁹ Castillo y Tabuenca Córdoba critican la distancia de la frontera: "[T]he Argentine critic [Néstor García Canclini] located in Mexico City comes to Tijuana through the French thinker [Jean Baudrillard] and ends up, discursively at least, in Paris (or Berlin or Berkeley) in May 1968" (Castillo / Tabuenca Córdoba 2002: 196).

¹⁰ *Canícula* cuenta de una familia de Laredo, Tejas, E.E.U.U. / Nuevo Laredo, Tamaulipas, México: "[L]a mayoría nos hemos quedado cerca de la frontera entre San Antonio y Monterrey" (Cantú 2000: 147). La novela se publica en inglés en 1995 y en castellano en 2000, y se reedita con nuevos capítulos en 2015. Uso la versión inglesa de 2015 cuando se trata de los capítulos nuevos que no existen en la versión en castellano de 2000.

¹¹ Véase Anzaldúa (2007).

¹² En *Canícula*, se cruza "a pie el puente de un Laredo a otro" (Cantú 2000: 5), y el acto de traspasar adquiere diversos significados históricos en 1935 o en 1948, o más tarde de visita corta o larga, de vida diaria, pero también de expulsión. Cruzar la frontera "significa el regresar a casa, pero no del todo" (Cantú 2000: 6), ya que cada cruce es una pérdida y un nuevo comienzo.

¹³ "Americans cross the border South in search of identity and history. Mexicans cross the border North as if coming into the future. [...] We cross the border to reinvent ourselves..." (en Gómez Peña 2000: 65).

¹⁴ En el laboratorio posmoderno, la ciudad de Tijuana de Néstor Canclini, "[e]l simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura", ya que "[d]onde las fronteras se mueven [...], todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad" (García Canclini 1989: 301). Este desplazamiento de fronteras se debe a que "la vida" en Tijuana "consiste en pasar constantemente fronteras" (García Canclini 1989: 293). El "pensamiento fronterizo" de Mignolo pretende dejar atrás las limitaciones de un solo territorio físico y epistemológico (véase Mignolo 2012: 67). Según Mignolo, a partir del nuevo milenio ya no se abordan tanto las fronteras, pero se elabora el "pensamiento fronterizo"; es decir, se ha producido un cambio epistemológico que, en vez de enfocar las limitaciones coloniales, explora las nuevas posibilidades decoloniales. El "pensamiento fronterizo" de Mignolo es

avances teóricos actuales sobre la frontera mexicana-estadounidense se inclinan hacia lo transfronterizo, ambiguamente dejando atrás las dualidades pero, al mismo tiempo, reconociendo las consecuencias de las construcciones binarias. En su libro *Luz en lo oscuro*, publicado póstumamente en 2015, Anzaldúa subraya la complejidad multidimensional de las fronteras y se distancia cada vez más de pensarlas como dos polos. Expande el concepto de la frontera que se convierte en "este punto en el planeta que contiene todos los demás lugares" y define "las zonas fronterizas [...] como el árbol de la vida que cruza todas las dimensiones" (Anzaldúa 2015b: 57). Lo transfronterizo, entonces, se deja definir como la exploración del fenómeno del cruce de fronteras.¹⁵

Similitud y diferencia

Si pensar la diferencia de los dos lados de la frontera inhibe el cruce, pensar la similitud lo facilita y estimula. El proyecto de arte público *Puro Borde* se constituye entre El Paso y Ciudad Juárez.¹⁶ El juarense David Flores, uno de los co-fundadores, habla de los "transborderistas" para referirse a las/os iniciadoras/es del proyecto (Flores en White / Devon 2017). El arte que *Puro Borde* defiende "se encuentra en constante mutación" y "está hecho a base del reciclaje, de desbaratar y reconstruir materiales, ideas e imágenes"; la frontera aparece como "un espacio de unión, armonía y vinculación cultural" en el cual se pretende "crear una misma narrativa y rescatar la memoria colectiva" de "una identidad única fronteriza" (*Puro Borde* 2018). *Puro Borde* destaca la "cercanía de ambas ciudades" que "va más allá de los límites geográficos", por "una interacción constante" y por "un flujo de capital gráfico y simbólico en ambos sentidos" (*Puro Borde* 2018). En esta definición transfronteriza, las poblaciones divididas se convierten en una sola unidad llena de cruces y contrastes. En "una ciudad fronteriza como Cd. Juárez //

consciente de y conoce la colonialidad, pero propone pensamientos alternativos y cruza entre los dos. Lo transfronterizo se centra en el traspaso y el desplazamiento de fronteras, y por lo tanto, despierta las categorías binarias. Joan Pinkvoss, la editora de *Borderlands / La frontera* de Aunt Lute Books, afirma que Anzaldúa se movía teóricamente "entre el aquí y el allá" (los dos polos opuestos), pero "Gloria no decía: bueno, aquí tenemos estos dos opuestos y desde esta contradicción sale un nuevo camino, una tercera opción. No, no... Ella decía que estos opuestos tenían que ser pateados desde abajo –no eran la fundación, pero molestaban a la hora de crear lo que ella imaginaba" (Pinkvoss 2007: s.p.; mi traducción). En mi artículo 'Práctica y pensamiento transfronterizos' explico cómo la teoría de Anzaldúa contiene movimientos entre lo fronterizo y lo transfronterizo (véase Radlwimmer 2018: 66-69).

¹⁵ Desde una perspectiva de género e inspirada en Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga, Jackie Cuevas denomina su libro *Post-Borderlandia* para definir las últimas tendencias culturales y literarias chicanas de transgresión fronteriza en cuanto a cuestiones de sexualidad. Uno de los títulos explícitos en este contexto es "Transing", y en el capítulo que sigue, Cuevas afirma que las fronteras de la sexualidad han traspasado al lugar de "genderqueerness" (Cuevas 2018: 78). En el análisis de Cuevas no me interesa tanto su hipótesis central sobre la conexión entre teoría queer y teoría fronteriza, sino su paso epistemológico hacia lo *transfronterizo*, que parece, hoy por hoy, una condición a priori para definir los procesos culturales que se tejan a lo largo de la frontera mexicana-estadounidense.

¹⁶ El nombre *Puro Borde* remite a la frontera, a los márgenes, y a un habla coloquial.

El Paso [...] cada [...] expresión artística [...] es [...] un mosaico de texturas, colores y sentimientos, pintado por [...] toda la sociedad Fronteriza [sic]" (Puro Borde 2018). Varias iniciativas se agrupan dentro del colectivo *Puro Borde*, tal como "el ejercicio performativo transnacional" *Pollero cultural*, que "consiste en cruzar obra no declarada de artistas sin documentos migratorios en ambas direcciones a través de la frontera de EE. UU. y México" (Arte el Escarabajo México). La visión radicalmente abierta y conectada de ambos lados inventa sus propias reglas del cruce, ignorando las leyes oficiales y modificando el conocido lema humanitario en "¡Ninguna pieza es ilegal!" (White / Devon 2017). El contrabando se declara "abierto a [...] cualquier disciplina" (Arte el Escarabajo México) con el objetivo de facilitar el flujo artístico en la ciudad dividida El Paso / Ciudad Juárez. Según Kerry Doyle, la directora del Centro de Artes Visuales de la Universidad de El Paso, la mayoría de las y los artistas realmente están en casa entre las dos ciudades, no en una de las dos.¹⁷

En un lugar de la frontera más al oeste, en Tijuana, la cantante, compositora y autora Azzul Monraz piensa la noción de la travesía desde la similitud y la diferencia. Para ella, Tijuana y San Diego son una sola ciudad, pero esta unidad se estalla a veces contra los muros de la diferencia, como en las ocasiones de trato hostil en San Diego contra la gente mexicana.¹⁸ Su propia percepción sobre la similitud de Tijuana/San Diego, y la percepción ajena de la diferencia es lo que constituye la ambigüedad del lugar: "Era la misma ciudad, pero a la vez, no lo era" (Monraz en Falke 2016; mi traducción). Monraz define el espacio transfronterizo Tijuana/San Diego desde la perspectiva del cruce que observaba ya en su infancia. De la casa de sus padres, situada al lado de una carretera en Tijuana y detrás de la frontera, veía cruzar a la gente como si correr en la autopista fuese normal; para Monraz, los recuerdos desagradables del cruce se transforman con su creciente entendimiento que Tijuana es un lugar de sueños en todo su país, y que eso se deja interpretar de manera positiva.¹⁹ Con su banda musical *Madame Ur y sus hombres*, Monraz imagina ese sitio de ilusiones como la posibilidad infinita de traspasar fronteras: "Vámonos para otro lado / donde haya otra gente y otro carnaval. [...] Vámonos y contruyámonos / otra razón y otra necesidad. Porque en este lado / siento tempestad" (madame ur y sus hombres 2017). El cruce que evoca la canción *Vámonos* recurre a los tópicos de atravesar la frontera mexicana-estadounidense, pero reflejan, a la vez, un sueño más amplio. La ilusión de moverse a un espacio más ameno construye, necesariamente, la diferencia del otro lado como el motivo deseable del cruce. No queda claro, empero, en qué lado se encuentra la

¹⁷ Véase Doyle en White / Devon (2017).

¹⁸ Véase Falke (2016).

¹⁹ Véase Falke (2016).

voz de *Vámonos*, ya que el otro lado también siempre supone otro lado. "Al regresar", dice Gómez Peña, "lo que descubro es que sigo estando del otro lado. O sea, la frontera es como una cinta de Moebius, y yo soy un Sisifo ranchero" (Gómez Peña en Rompeviento TV 2017: 16':06"-16':21"). Según Castillo y Tabuenca Córdoba, desde el lado sur, la frontera se concibe más desde la materialidad, mientras suele ser más simbólica en los posicionamientos desde el lado norte, lo que tiene que ver con la barrera geopolítica real en la que los sueños mexicanos se rompen y se defraudan.²⁰ *Vámonos* presenta la diferencia del otro lado desde la materialidad; al mismo tiempo celebra el cruce como sueño en un nivel altamente simbólico: la travesía ocurre en un espacio "real-e-imaginado" (Soja 2000: 11). La melodía tranquila y animada en la que predominan la voz de Azzul Monraz y un piano acompaña las letras. El vídeo de la canción es producido por el artista visual de Monterrey y radicado en Tijuana, Aldo Guerra²¹: una sola toma muestra a la cantante en primer plano, de espaldas, con una falda larga de color morado, una blusa blanca de mangas largas y una antigua radio en la mano derecha (Img. 1).



Img 1: *Vámonos* (madame ur y sus hombres 2017: 00':00").

La dominante línea horizontal que ondula en las colinas del trasfondo es el muro fronterizo mexicano-estadounidense, y la figura de mujer de espaldas mira hacia el otro lado de la frontera y hacia la fuente de luz prometedora de aurora que entra en la imagen desde la derecha y desde arriba. La toma parece una fotografía, pero un viento leve agita la falda y el pelo de la mujer. La mujer mueve sus brazos suavemente y con ella, se mueve su sombra. Se mueve también, de

²⁰ Véase Castillo / Tabuenca Córdoba (2002: 3s.).

²¹ Véase madame ur y sus hombres (2017).

forma casi imperceptible, la cámara. Al final de la canción, la cámara se desliza hacia arriba, hasta mostrar únicamente la luz blanquecina del cielo. La composición de imagen de *Vámonos* es una referencia explícita a la foto *Mujer ángel, Desierto de Sonora* de Graciela Iturbide (Img. 2).



Img. 2: *Mujer ángel, Desierto de Sonora, México* (Iturbide 1979).

Tanto el vídeo como la foto muestran a una mujer con pelo largo y una radio en la mano, en camino en un paisaje montañoso. El traje de las figuras femeninas es casi igual; Monraz invierte los colores de la falda blanca y camisa oscura de la mujer ángel. Se trata de una vestidura tradicional asociada con lo indígena y se encuentra ya en los conjuntos mexicanos a mediados del siglo XIX; la foto es una de las más famosas de Iturbide, y una de sus pocas composiciones en movimiento.²² La mujer ángel cruza la vastedad del desierto de Sonora, mientras Monraz, parada, contempla el muro como posibilidad (inhibida) de cruzar. El vídeo de Aldo Guerra visibiliza los elementos transfronterizos sutilmente presentes en la imagen de Iturbide. La reinterpretación pictográfica recuerda que el desierto de Sonora es territorio hostil de cruce, y convierte la travesía de la misteriosa mujer ángel en un topos de la migración hacia el norte. Las dos imágenes *Vámonos / Mujer ángel* se cruzan como la interpretación sonora / el desierto de Sonora, introduciendo una multiplicación de signos. En la superposición *Vámonos / Mujer*

²² Véase Brandes (2008: 97).

ángel, el cruce recupera la memoria cultural, en un sentido inmaterial de honrar los conocimientos ancestrales, pero también en un sentido material del camino visible que plantea las preguntas transfronterizas 'de dónde se viene' y 'hacia dónde se va'. Se cruza hacia el otro lado sin dejar atrás el conocimiento de las referencias artísticas y culturales mexicanas. "O sea, México está en ambos lados de la frontera", afirma Guillermo Gómez Peña, reflexionando sobre las culturas flotantes que el cruce en la frontera norte/sur genera (Gómez Peña en Rompeviento TV 2017: 17':40"-17':45"). En estas propuestas transfronterizas, el cruce es el futuro: el cruce entre las localidades concretas Tijuana/San Diego o Ciudad Juárez/El Paso, y el cruce entre artes e ideas.²³

La experiencia vulnerable y su transformación

La frontera es un fenómeno arbitrario e invasivo que cruza territorios, culturas, cuerpos y que genera violencia.²⁴ La frontera también es un fenómeno de cambio constructivo.²⁵ De forma análoga, el cruce conlleva el potencial de transformación –la promesa de iniciar "otro carnaval" (madame ur y sus hombres 2017) y de convertir lo separado en unidad–;²⁶ pero también conlleva el peligro de transgresión violenta.²⁷ La violencia es atraída por las fronteras, las cruza fácilmente. "[N]uestra frontera", declara el colectivo artístico *Puro Borde*, "antes fue conocida por expresarse por medio de la violencia", pero "ahora El Paso // Cd [sic] Juárez se expresa por medio del arte" (Puro Borde 2018). El intento de reemplazar la violencia 'por' el arte coexiste con la representación de la violencia 'en' el arte. Las contribuciones artísticas no han podido sustituirla o pararla, mas han aportado a visibilizar la violencia a nivel internacional.

Las zonas de terror se modifican en el lado norte/sur de la frontera, y requieren acciones, reflexiones y soluciones distintas. Los femicidios de Ciudad Juárez en el lado mexicano y los traumas de la guerra de Vietnam en el lado estadounidense ilustran la diferencia entre frontera norte y frontera sur. A primera vista, ambos casos se relacionan sobre todo con los respectivos

²³ Hace casi dos décadas, Castillo y Tabuenca Córdoba veían una gran diferencia teórica entre frontera norte y *Southern Border*: "When we turn to Mexican border literature, one of the most striking aspects of the sparse scholarship is the general lack of attention to [...] theoretical issues" (Castillo / Tabuenca Córdoba 2002: 6). Sin embargo, *Puro Borde* o *Azzul Monraz* con Aldo Guerra confirman la solidez teórica de un proyecto transfronterizo no solo motivado desde el norte, sino también desde el sur, conectando los dos lados como unidad, y estimulando reflexiones sobre la similitud y la diferencia entre los dos lados de la frontera.

²⁴ Véase Anzaldúa (2007: 24).

²⁵ Cruzar fronteras significa, para Anzaldúa, un nuevo comienzo: "I propose a new perspective on imagining and a new relationship to the imagination, to healing, and to shamanic spirituality" (Anzaldúa 2015b: 44).

²⁶ Véase *Puro Borde* (2018).

²⁷ En este contexto, la cantante *Azzul Monraz* habla de la doble transformación de Tijuana: por una parte, "el cambio" artístico y cultural que está "en nuestras manos", y por otra, el cambio "difícil a aceptar" (Monraz en Falke 2016; mi traducción). Con lo último, Monraz alude a las transgresiones destructivas. De manera similar, *Puro Borde* define la frontera como transformación activa, ya que eso, y no la violencia mediatizada, es realmente "una cara más representativa de nuestra región, una cara más verdadera" (*Puro Borde* 2018).

contextos nacionales y aparentemente no cruzan la frontera; no obstante, trascienden el ámbito regional. A pesar de ser adscritos a un solo lado, no se dejan pensar sino como fenómenos transfronterizos que han escandalizado internacionalmente. Las manifestaciones artísticas sobre los femicidios de Ciudad Juárez han aludido a su estrecha conexión con los flujos transfronterizos. El documental *Señorita extraviada*, de la cineasta chicana Lourdes Portillo, retrata la vida en la frontera norte y afirma que los cruces económicos y las transgresiones políticas contribuyen a producir el escenario criminal de los femicidios.²⁸ Las imágenes líricas del documental chocan con los rastreos por los cuerpos y los cementerios decorados y desolados que muestran. Portillo, oriunda de Chihuahua, vivió en la frontera como adolescente, antes de mudarse con su familia a Los Ángeles y San Francisco. Para el documental que se estrenó en 2001, Portillo regresó a la frontera, conviviendo con las familias de las víctimas. *Señorita extraviada* combina las entrevistas de los familiares de las desaparecidas con un comentario propio que denuncia el comercio transfronterizo de las maquiladoras donde muchas de las víctimas trabajan. La novela *Desert Blood. The Juárez murders*, de Alicia Gaspar de Alba, nacida en el Paso, cruza la frontera desde el norte para investigar los femicidios. La protagonista principal Ivon Villa regresa a El Paso, donde comienza a involucrarse cada vez más con la violencia del otro lado de la frontera.²⁹



Img. 3: *Ensayo de la identidad* | "Diana Noraly Piaga Reyna, 16 años. Desapareció el 27 de febrero del 2009; trabajaba en una maquila en el turno de la mañana. Foto de la pared de su habitación." (Martell s.f.).

²⁸ Véase Portillo (2001).

²⁹ Véase Gaspar de Alba (2005).

Desde Ciudad Juárez, *Ensayo de la identidad*, de la fotógrafa Mayra Martell, presenta el mundo privado de las desaparecidas. La serie de fotos de los cuartos y las pertenencias personales archiva el silencio terrible de quienes se fueron sin aviso para no regresar jamás.³⁰ En las fotos, las ausentes afirman su presencia.³¹ Una imagen muestra la textura de una pared en dos colores en la cual una de las jóvenes desaparecidas pegó tres figuras Disney. La sirenita Ariel y Blancanieves se convierten en signos de sueños transfronterizos fabricados en Hollywood (Img. 3).

En su función de revelar la violencia, las figuritas alegres irritan, y ni corresponden a la triste realidad juarense, ni al cruce económico que ocurre en toda la frontera norte/sur sin facilitar los castillos prometidos. Hay quienes "pasan diariamente a los Estados Unidos para trabajar, otros cruzan la frontera en los meses de la siembra y la cosecha"; los que se quedan en Tijuana "están vinculados a intercambios comerciales entre los dos países, a maquiladoras norteamericanas ubicadas en la frontera de México o a servicios turísticos para los 3 o 4 millones de estadounidenses que llegan por año a esta ciudad" (García Canclini 1989: 293s.). El caso de Juárez y la frontera tejana, sin embargo, es diferente "que Tijuana, con California como frontera", y según Mayra Martell, "eso se siente: a Ciudad Juárez llega mucha gente queriendo cruzar y a veces no sucede, lo que hace que la ciudad tenga siempre una población flotante" (Martell en Yaconic 2017).

Otra artista juarense, la directora de teatro y actriz Perla de la Rosa, reescribe el drama griego de Antígona desde la frontera. *Antígona. Voces que incendian el desierto* representa a Antígona en busca de su hermana Polinice entre otras mujeres desaparecidas, mientras las autoridades ordenan silencio. Los dirigentes no se preocupan por los asesinatos, sino por el peligro del comercio paralizado y "que todo este escándalo [...] haya rebasado las fronteras de Ciudad Tebas. La prensa internacional está incontenible" (De la Rosa 2004: s.p.). La pieza teatral explora cómo la violencia de Ciudad Tebas / Ciudad Juárez se extiende a través de fronteras: la materia griega eleva el drama a un nivel transferible y traducible.³² El interés por traspasar a otros espacios se refleja también en la promoción de la obra, que desde su estreno en 2004 se

³⁰ La juarense comenzó el proyecto de retratar la ausencia cuando regresó a la frontera después de sus estudios fotográficos en el D.F. Los carteles de las mujeres desaparecidas desviaron su interés inicial de la ciudad de su juventud a las mujeres. Véase Yaconic (2017).

³¹ Véase Argüello Manresa (2018: 98).

³² Moira Fradinger da un excelente análisis sobre la "universalidad" de la materia griega de Antígona en los contextos latinoamericanos marcados por el colonialismo, el occidentalismo y el pensamiento periférico moderno. Fradinger advierte de los peligros de mitificar la materia como "universal", y enseña cómo la práctica de contrastar suele llevar a reafirmar el "original" griego y a sus "copias" posteriores (Fradinger 2014: 225). En el contexto de mi artículo cabe destacar cómo la materia 'cruza fronteras' y cómo conecta los femicidios con tradiciones literarias discutidas a través de espacios y tiempos.

ha representado en diversos teatros de los EE. UU. y de Europa. En su conjunto, las obras artísticas sobre los femicidios muestran cómo las fronteras permeables del comercio transnacional barato de las maquiladoras y del tráfico ilegal contribuyen a crear la espiral de violencia de género. Las representaciones artísticas sobre Juárez denuncian las transgresiones crueles, y las traducen y transportan al arte.

En la frontera sur, la violencia invade también el espacio regional. La escritora Norma Cantú, de Laredo, y la cineasta Laura Varela, de El Paso, testimonian los efectos terribles de la Guerra de Vietnam desde un punto de vista transfronterizo. El documental *As Long As I Remember: American Veterans* (Varela 2009) y la novela *Canícula* (Cantú 2000 / Cantú 2015) dibujan el camino de la guerra hasta los últimos rincones del imperio donde interrumpe la vida con su impacto mortal. En *Canícula*, la protagonista Nina, la joven de Laredo, recuerda la despedida de su hermano Tino.³³ Tino se va a Vietnam, cruza nuevas fronteras y no vuelve vivo a su propia frontera. Tras su muerte, la familia en Laredo recibe sus últimas pertenencias desde Vietnam. Como el trabajo de Mayra Martell sobre los femicidios, Cantú representa la ausencia del ser querido desde un mundo femenino y pictográfico. En la serie de fotos de Martell, las sobrecamas de las mujeres desaparecidas ocupan un lugar prominente en el retrato de la ausencia de Ciudad Juárez. En *Canícula*, se revisan las viejas fotos en una "sobrecama de lino blanco bordada [...] y bordes con encajes"; las fotos de Nena marcan un espacio transfronterizo "más allá del océano, más allá de [...] Los Estados Unidos, más allá de [...] México, más allá de la frontera [...] en el barrio de las Cruces en la Ciudad de Laredo" (Cantú 2000: xix-xx). Cada capítulo de *Canícula* se compone alrededor de una foto que plasma la vida en la frontera tejana-mexicana y los cruces entre ambos lados.

As Long As I Remember acompaña a tres veteranos de Vietnam en sus viajes íntimos a lo largo de la "herida abierta" (Anzaldúa 2015a: 61) de la guerra que afecta la vida de varias generaciones. Los tres son artistas chicanos, un pintor, un escritor y un actor/músico; han cruzado fronteras y han regresado con el equipaje del evento traumático de Vietnam. En Tejas, las huellas de la guerra se bifurcan silenciosamente en las familias y comunidades, mientras la memoria de matar y morir se niega en la sociedad estadounidense de la pos-guerra. El documental comienza con el número escandalosamente alto de mexicanos muertos en la Guerra de Vietnam, e introduce las diferentes fronteras territoriales y epistemológicas que los soldados atraviesan. Los tres veteranos reflexionan sobre el sistema educativo excluyente para los mexicanos en Tejas y sobre la falta de preparación en el Cuerpo de Marine, dos obstáculos

³³ Véase Cantú (2015: 168s.). La versión en castellano no incluye este capítulo.

fundamentales para comprender lo que hacían cuando fueran a Vietnam. La guerra transforma a los tres, ya que el ejército estadounidense los trata como soldados de segunda clase por sus orígenes mexicanos. Además, comienzan a identificarse con la gente de Vietnam, en la que reconocen sus propias tradiciones y sus aspectos físicos. La guerra facilita este cruce epistemológico, pero sobre todo es limitación insuperable. Tras la guerra, ya no es posible regresar al estado de antes, y la memoria de Vietnam se inserta en la memoria cultural transfronteriza. Las imágenes filmadas en el sur de Tejas giran alrededor de la guerra, y el debate de los traumas colectivos se asocia con las costumbres mexicanas y chicanas. La secuencia fílmica sobre el Día de Muertos, con las calaveras y la omnipresente Virgen de Guadalupe, conecta México con Tejas y ambos con Vietnam. "Qué viva la muerte!", grita uno de los artistas en el desfile del primero de noviembre, en una doble semántica de la celebración de la tradición mexicana y la conmemoración de Vietnam.

En la novela de Cantú, Vietnam es un hilo narrativo entre varios otros que retratan las culturas populares y folclóricas transfronterizas. En un tono poético se describen los vestidos de china poblana, los bailes de los matachines y las piñatas de cumpleaños que cruzan la frontera entre Laredo y Nuevo Laredo. Recordar la violencia y activar la memoria cultural popular mexicana son dos elementos que se solapan en el proceso de transformación que Cantú y Varela retratan y proponen. El acto de conmemorar es imprescindible en ambas obras, tal como lo es en las representaciones artísticas sobre la violencia de Ciudad Juárez. *Canícula* dedica varios capítulos al hermano asesinado en la guerra, recordando la juventud de Tino y la noticia de su muerte lejana recibida en el entorno familiar. Las figuras de las "comadres" (Cantú 2000: 61-64; Cantú 2015: 47s.) contribuyen a transformar la experiencia vulnerable de Vietnam. La amistad sólida entre las vecinas de Laredo convierte, con el tiempo, las heridas en recuerdos queridos, sin poder mitigar el dolor. En *As Long As I Remember*, el arte aparece como posible medio de sanación. El escritor que sufre de trastornos psicológicos define la escritura como acto liberador de conmemorar. Los cuadros y las performances de los otros dos aparecen como un vehículo de articular el sufrimiento y de lidiar con la cadena de cruces perpetuos entre los diferentes lados de diferentes fronteras, entre lo ajeno y lo propio.

Como solución política, la propuesta de transformar lo inhumano a través del arte y de la vida comunal pareciera meramente romántica; como modelo estético, se conecta con la noción del desplazamiento: desplazamientos de imágenes y palabras; desplazamientos de las construcciones de normalidad; desplazamientos de la memoria. El desplazamiento se dificulta en el caso de Ciudad Juárez, donde la experiencia vulnerable y su transformación coexisten en un solo espacio simbólico de violencia interminable. Cuando la fotógrafa Martell comenzó "a

trabajar el tema, la situación era la misma que la de ahora. Es algo que no para, quizá se diversifica" (Martell en Yaconic 2017). Las representaciones artísticas de los femicidios se producen en ambos lados de la frontera, situando la violencia entre fronteras. Los trabajos de Martell, de la Rosa, Portillo o Gáspar de Alba transforman la ausencia de las desaparecidas en presencias visibles, convirtiendo la experiencia vulnerable del silencio en discurso accesible.

Hacia una fenomenología del cruce

En los últimos años, la literatura, el cine y el arte desde y sobre la frontera mexicana-estadounidense describen e investigan el fenómeno del cruce. Una revisión conceptual evidencia que las teorías culturales sobre la frontera preparan esta tendencia contemporánea. Anzaldúa, Canclini o Mignolo construyen sus respectivos proyectos feministas, deconstructivos o decoloniales desde los movimientos territoriales, simbólicos y epistemológicos entre las líneas de división impuestas. Basándose en estas nociones, el cruce se deja pensar desde la diferencia y desde la similitud. La travesía es unión o es separación; en la línea vertical, no es lo mismo atravesar la frontera norte desde el sur o la frontera sur desde el norte; en la línea horizontal, la frontera sur y la frontera norte no son uniformes, sino variables. El movimiento de Tijuana a Nogales, a Ciudad Juárez, a Laredo pasa por topografías marítimas, desérticas, urbanas, rurales y por diferentes condiciones políticas y culturales. En ambos lados se fabrica el deseo de cruzar, en el imaginario estereotípico mexicano del "sueño americano", tanto como en el intento chicano de regresar, de revitalizar y reinventar sus tradiciones mexicanas. Desde ambos lados, se cruza con una memoria cultural mexicana; desde ambos, existe una precaución sobre las transgresiones criminales y peligrosas de la frontera. En este contexto, la inhibición de atravesar puede ser violenta o una medida para evitar la violencia. La idea de la travesía es ambigua y compleja; por un lado, inventa un mundo en el que se desplazan las fronteras y se desplaza libremente entre fronteras. En esta visión, las fronteras geográficas y metafóricas ya no cruzan los territorios, las culturas, los cuerpos y las psiques, y se reemplazan con procesos de transformación. Por otro lado, el cruce aparece como práctica de transgresión violenta donde se trata del tráfico lucrativo de drogas, armas o personas, donde se invaden y destruyen las zonas pacíficas, o donde los proyectos nacionales imponen sus fronteras rígidas en contextos regionales. Las representaciones artísticas de los femicidios de Ciudad Juárez y de los traumas de Vietnam demuestran tanto la semejanza como la desemejanza entre los dos escenarios de violencia transfronteriza. En y desde la frontera norte/sur, pasar de la experiencia vulnerable a un estado de transformación pacífica es, metafóricamente, el cruce de fronteras que no siempre es asequible.

Bibliografía

- ANZALDÚA, Gloria (2015a): *Borderlands / La frontera. La nueva mestiza*. Traducción de Norma E. Cantú: Universidad Nacional Autónoma de México / PUEG.
- ANZALDÚA, Gloria (2015b): *Light in the Dark / Luz en lo oscuro*. Editado por A.L. Keating. Durham: Duke University Press.
- ANZALDÚA, Gloria (2007): *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- ARGÜELLO MANRESA, Gemma (2018): 'A Philosophy of Disturbatory Feminist Art'. En: *Aesthetic Investigations*, 2,1, 94-103.
- ARTE EL ESCARABAJO MÉXICO (s. a.): 'Red de artistas Puro Border'. En: *artescarabajomex.wixsite.com*.
<http://artescarabajomex.wixsite.com/artescarabajomexico/puroborder>. [26.08.2018].
- BRANDES, Stanley (2008): 'Graciela Iturbide as Anthropological Photographer'. En: *Visual Anthropology Review: El color sí importa. Special Issue Visual Latin America*, 24,2, 95-102.
- CANTÚ, Norma (2015): *Canícula. Snapshots from a Girlhood en la Frontera*. Updated edition. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- CANTÚ, Norma (2000): *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*. Boston: Houghton Mifflin.
- CASTILLO, Debra / María Socorro TABUENCA CÓRDOBA (2002): *Border Women. Writing from La Frontera*. Minneapolis / London: Minnesota University Press.
- CUEVAS, Jackie (2018): *Post-Borderlandia. Chicana Literature and a Gender Variant Critique*. New Brunswick: Rutgers.
- DE LA ROSA, Perla (2004): *Antígona: Voces que incendian el desierto*. Manuscrito original. Cortesía de la autora.
- DE LLANO, Pablo (2017): 'Trump quiere que el muro con México sea un panel solar'. En: *El País*, 22 de junio.
https://elpais.com/internacional/2017/06/22/estados_unidos/1498094733_713250.html
[07.08.2018].
- DEL ROSARIO MORENO, Iani (2015): *Theatre of the Borderlands. Conflict, Violence, and Healing*. Lanham: Lexington Books.
- FALKE, Stefan (2016): 'Interview: Azzul Monraz'. En: *vimeo.com*, 8 de febrero.
<https://vimeo.com/154650792> [04.08.2018].
- FRADINGER, Moira (2014): 'Antígona: On the Uses of Tragedy'. En: Tina Chanter / Sean D. Kirkland (eds.): *The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays*. New York: Suny University Press, 223-241.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GASPAR DE ALBA, Alicia (2005): *Desert Blood. The Juárez murders*. Houston: Arte Público Press.
- GÓMEZ PEÑA, Guillermo (2000): *Dangerous Border-Crossers. The Artist Talks Back*. London / New York: Routledge.

ITURBIDE, Graciela (1979): 'Mujer ángel, Desierto de Sonora, México (Angel Woman, Sonora Desert, Mexico)'. En: *San Francisco Museum of Modern Art*. <https://www.sfmoma.org/artwork/2007.231> [14.08.2018].

MADAME UR Y SUS HOMBRES (2017): "'Vámonos". Madame Ur y sus hombres. Video-lyrics.'. En: *youtube.com*, 6 de abril. <https://www.youtube.com/watch?v=y-Royb2NFOo> [16.08.2018].

MARTELL, Mayra (s.f.): 'Ensayo de identidad, ciudad Juárez 2005-2015. El acto de extrañar'. En: *mayramartell.com*. <http://mayramartell.com/portfolio/ensayo-de-la-identidad-ciudad-juarez-2018-2005> [07.11.2018].

MIGNOLO, Walter (2012): *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

PINKVOSS, Joan (2007): 'Editor's Note'. En: Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, s. p.

PORTILLO, Lourdes (dir.) (2001): *Señorita Extraviada, Missing Young Woman*. USA: Xochitl Productions / Women Make Movies. 74 min.

PURO BORDE (2018): 'Gráfica Fronteriza'. En: *puroborde.com*. <http://puroborde.com/art-smugglers-trafficantes-de-arte/> [27.08.2018].

RADLWIMMER, Romana (2018): 'Pensamiento y práctica transfronterizos'. En: *Camino Real*, 10,13, 63-78.

ROMPEVIENTO TV (2017): 'Guillermo Gómez Peña: performance sin fronteras – 01/12/2017'. En: *rompeviento.tv*, 1 de diciembre. <https://www.rompeviento.tv/?p=38305> [04.04.2018].

SOJA, Edward (2000): *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing.

TABUENCA-CÓRDOBA, María Socorro (2009): 'Twenty Years of Borderlands: A Reading from the Border'. En: Norma E. Cantú / Christina L. Gutierrez (eds.): *Güeras y Prietas. Celebrating 20 years of Borderlands/La Frontera*. Texas: The Adelante Project, 11-16.

VARELA, Laura (dir.) (2009): *As long As I Remember. American Veteranos*. USA: Varelafilm / Latino Public Broadcasting. 54 min.

WHITE, Avery / Holly DEVON (2017): 'The Chicano Artists Transcending the US-Mexico Border'. En: *Vice*, 4 de julio. https://www.vice.com/en_us/article/payvxx/the-chicano-artists-transcending-the-us-mexico-border [05.08.2018].

YACONIC (2017): 'Cómo se retrata la ausencia de las mujeres desaparecidas en México'. Entrevista a Mayra Martell. En: *Yaconic*, 21 de febrero. <http://www.yaconic.com/mayra-martell/> [03.09.2018].