

# El otro lado: el texto como frontera. Narraciones contemporáneas sobre la frontera mexicana norte

El otro lado: *the text as border. Contemporary narrations about the north Mexican border*

**RESUMEN:** El presente artículo parte de la idea de frontera no como una entidad exclusiva, sino inclusiva con un potencial de creación dinámica, inspirado en conceptos sobre frontera del semiólogo estonio Iuri Lotman (2000) y el sociólogo norteamericano Thomas Nail (2016). El artículo analiza las fronteras internas (semiológicas, epistemológicas, estéticas) que cruzan algunos textos de literatura alusiva a la frontera norte mexicana. Se abordan concretamente *Trabajos del Reino* (2009) y *Señales que precederán al fin del mundo* (2010) de Yuri Herrera, *El ejército iluminado* (2007) de David Toscana y "La parte de los crímenes", capítulo/novela incluida en *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura de frontera, norte de México, Ciudad Juárez, frontera, autores contemporáneos.

**ABSTRACT:** This paper is based on the idea that a border is not an exclusive concept, but an inclusive one with a high potential of creative dynamism, inspired in the border theories of Estonian semiologist Iuri Lotman (2000) and American sociologist Thomas Nail (2016). This article analyzes the internal borders (semiologic, epistemologic and aesthetic) that internally "cross" contemporary literary texts allusive to the Mexican northern border. *Trabajos del Reino* (2009) and *Señales que precederán al fin del mundo* (2010) by Yuri Herrera, *El ejército iluminado* (2007) by David Toscana and "La parte de los crímenes", chapter/novel included in *2666* (2004) by Roberto Bolaño are discussed in this paper.

**KEYWORDS:** Border literature, northern Mexico, Ciudad Juárez, border, contemporary authors.

Adrián Herrera

herreraa@uni-koeln.de

Universität zu Köln

Recibido: 07/05/2018

Aceptado: 30/06/2018

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 12

JULIO / DICIEMBRE 2018

ISSN 2007-7319

## Introducción

En su sentido geográfico, y a raíz de las recientes crisis sociales y migratorias en el mundo, la frontera es un motivo y tema resucitado en los discursos de la derecha conservadora y la ultraderecha en Europa. En Norteamérica, sin embargo, es un tema cuya permanencia es indeleble. En particular en México, la frontera parece omnipresente: como tema en su literatura y sus artes, como metáfora en el habla popular, como discurso político y cultural. Por su situación geográfica, junto a la economía más grande del mundo, punto de tránsito desde América Central hacia Norteamérica, México es un espacio de cruce: su frontera es más que una línea divisoria; es un espacio de intercambio y tránsito. De ahí que en la literatura mexicana exista una rica vertiente fronteriza que normalmente se le atribuía a autores nacidos o radicados en la frontera norte de México, pero cuyo entendimiento se ha ampliado a autores que escriben sobre ella y, más aún, que no solo se refieren a la frontera con los Estados Unidos, sino también a la frontera sur. Si bien son cada vez más los estudios de alta calidad que investigan la literatura de ambas líneas geográficas, hasta ahora no ha sido de nuestro conocimiento una teoría literaria que aborde el problema de “frontera”. De este hecho, partiendo del concepto de frontera semiótica de Iuri Lotman en “El concepto de frontera” (2000), es que este artículo pretende ser un modesto intento por entender la literatura fronteriza como un texto fronterizo en sí mismo, es decir, como una semiósfera cruzada por fronteras internas en las que interactúan lenguajes literarios anacrónicamente, formas dispares de percepción del mundo

(simulación/realidad) y, finalmente, como fronteras epistemológicas, es decir, hacia el acceso al conocimiento de la verdad.

Pero antes de abordar el análisis de textos concretos, es necesario realizar algunas precisiones teóricas. La idea de frontera es un complejo concepto geográfico, político y cultural, un espacio de control y poder que puede comprenderse desde una perspectiva de exclusión, como punto de cruce o de selección, admisión o rechazo, pero que también puede leerse desde un ángulo inclusivo y productivo como espacio de gestación de complejos procesos culturales y, sobre todo, de intercambios y creatividad cultural – dicho en otras palabras, la frontera es un espacio dinámico. Como lo observa el sociólogo Thomas Nail, si bien la historia de la frontera ha sido escrita solo desde el punto de vista de las tecnologías materiales de división social, esta tiene en realidad un dinamismo que puede resumirse (mas no limitarse) a movimientos vectoriales, de flujo y de cruce donde la frontera, más que un límite, es un punto de transición (2016: 21). Similarmente, pero décadas atrás, el semiólogo lituano Iuri Lotman en “Sobre el concepto de frontera”, afirma que es la frontera de la semiósfera, por su función ambivalente de separar y unir, un “punto de fricción” donde se pone en marcha el complejo proceso de creación de una nueva semiósfera (2010: 182). En su estudio sobre la literatura fronteriza de Baja California, México, Torres Sauchett formula que “las fronteras son, pues, lugar de encuentro e intercambio, de historias conjuntas, de influencias culturales y combinación de lenguajes; son porosas, permeables y, sin duda alguna, franqueables” (2013: 63). En el complejo

espacio fronterizo, como por ejemplo Baja California, en frontera con la étnica y culturalmente rica California estadounidense, surge una literatura nutrida por los múltiples estímulos a las que la somete su espacio geográfico. Dicha literatura, así como la literatura fronteriza en general, es expresión de lo que Fernando Aínsa llama “nuevas realidades lingüísticas, sociales, étnicas y culturales” propias de la naturaleza porosa de una frontera (2006: 218). Ante esta complejidad, la literatura contemporánea en México no puede tematizar la frontera sin el complejo arsenal poético y lingüístico que la convierte en una de las vertientes más innovadoras y atractivas de la literatura latinoamericana: no se ha limitado a abordar los tópicos frecuentes de la misma (narcotráfico, migración, interculturalidad, etc.), sino que diversos ejemplos literarios demuestran, teniendo la frontera como escenario de fondo, ser en sí mismos textos *fronterizos* – es decir, en el mismo modo que una frontera política, el texto literario es la zona límite, donde entran en contacto sistemas epistemológicos, discursos literarios y estéticos. Regresando a Lotman, estos textos literarios que aquí llamamos “fronterizos” conforman una propia semiósfera cruzada en sí misma por fronteras internas, sub-semiósferas donde rigen distintos “Yo” semióticos (2010: 184) – y es en el roce o fricción que sucede en el traspase de dichas fronteras internas donde surge una literatura que Ottmar Ete llama “friccional” (jugando con los términos ficción/fricción), es decir, donde friccionalan o se rozan formas, géneros, discursos y sistemas de conocimiento (Ete, 2001: 48). El importante y complejo significado que tiene la frontera norte de

México ha dado pie a una literatura donde la frontera no solo es el espacio referencial o de acción, sino una cuyos textos tienen fronteras internas entre elementos aparentemente dispares, que al ser cruzadas crean situaciones de fricción / ficción: por ejemplo, observaremos cómo la novelística de Yuri Herrera usa elementos de la mitología y la literatura medieval en un espacio referencial contemporáneo, eludido frecuentemente en eufemismos, para crear una narración anacrónica de la frontera y sus fenómenos en una clave mitológica. Más adelante, se verá otra situación limítrofe entre la realidad y la fantasía, donde un grupo de discapacitados son liderados por un profesor loco para reconquistar Texas. En *El ejército iluminado* (2007), David Toscana traslada la idea de frontera geográfica a una entre fantasía o simulación (en el sentido de Baudrillard) y realidad. Finalmente, de la mano de “La parte de los crímenes” en *2666* (2004) de Roberto Bolaño, se ilustrará cómo la ciudad de Santa Teresa (eufemismo de Ciudad Juárez) es un espacio de distopía, donde la tensión que surge a partir de la colisión entre crimen y justicia, en particular frente a la búsqueda de la verdad, conforma fronteras intratextuales infranqueables. Para ilustrar estas tres ideas, este artículo se basará en las novelas *Trabajos del reino* (2009) y *Señales que precederán al fin del mundo* (2010) de Yuri Herrera; *El ejército iluminado* (2007) de David Toscana, y finalmente, “La parte de los crímenes” en *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

#### La frontera en clave mitológica

Una de las innovaciones estéticas en la literatura de frontera es la de imaginar a esta como un espacio mítico. Pero antes de con-

tinuar, valga realizar primero una reflexión lingüística. Para referirse a una frontera y lo que hay más allá de esta, pueden utilizarse diversas figuras retóricas. En el habla popular mexicana, existen claves eufemísticas para referirse a los Estados Unidos: se habla de “el otro lado”, o bien, del “Gachacho”, como si se tratara de un país fantástico. El viaje hacia la región fronteriza y el cruce hacia el así llamado “otro lado” constituyen una hazaña llena de riesgos que tanto la imaginación popular como la literatura y el cine se han encargado de dotar de leyendas y protagonistas, que van desde santos no oficiales como Juan Soldado, personajes históricos como Pancho Villa, hasta personajes del cine popular como los hermanos Almada o Lola la Trailera, protagonistas de leyendas y corridos (como los analizados por Florian Homann en este volumen). Existen otras metáforas como aquella de la frontera como un “cristal” a través del cual se mira, como la que utiliza Carlos Fuentes en su volumen de cuentos *La frontera de Cristal* (1995) o bien un espejo que esconde tras de sí un mundo fantástico (Lewis Carroll en *Through the Looking Glass*, 1871). Referirse coloquialmente a los Estados Unidos como “el otro lado” desaparece el espacio geográfico real en el eufemismo – este, al esconder el significado, crea un vacío referencial que permite poblar ese espacio por figuraciones voluntarias o involuntarias del hablante, producto de una rica imaginación individual o colectiva. En sus dos primeras novelas, *Trabajos del reino* (2010, originalmente publicada en 2004) y *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), Yuri Herrera se aproxima a la frontera y sus fenómenos, en una clave mitológica. Si bien Navarro (2011: 94) identifica *Traba-*

*jos* como una novela escrita en modalidad de fábula, una observación más detallada arroja que tanto esta como *Señales* son una construcción textual más compleja donde Herrera recurre a imágenes y motivos de la literatura medieval europea y diversas mitologías, no tanto así a la fábula clásica ni dieciochesca de relatos moralizantes alegóricos como señala vagamente Navarro. Herrera más bien actualiza personajes, metáforas y elementos tópicos de aquellas literaturas en un espacio que, en diversas señas, nos da a entender que se trata de la frontera norte mexicana, y crea así una frontera interna en los textos entre el imaginario de aquellas literaturas y el contexto contemporáneo, moviéndose de un punto a otro sin diferenciación.

En *Trabajos del reino*, Herrera describe el mundo del narcotráfico como si se tratara de un estado feudal. El solo título de la novela, *Trabajos del reino*, nos predispone a una historia que parece imitar una narración clásica (alusión a “Los trabajos y los días”, de Hesíodo) y época: en ella, el protagonista es llamado “El Artista”, un joven versado en el manejo del acordeón y que hace las veces de un juglar que compone canciones laudatorias sobre las hazañas de un capo de la droga (narcocorridos). A su vez, dicho capo es un “Rey”, a quien El Artista y el resto de la población, sus súbditos, respetan devotamente. Dicho “Rey” habita en un “palacio” con un suntuoso jardín en donde se pasean especies exóticas y decorativas, entre ellas, un “pavo real”. Dicho palacio sostiene una “corte” – entre la que gente procedente de toda la república vive de las dádivas del respetado Rey. Si bien poderoso y venerado, su pareja, identificada como una “Bruja”, lo contro-

la. Esta practica magia negra en un “calabozo” secreto a donde solo se llega a través de pasadizos. En la narración coexisten estos personajes y espacios de una matriz literaria medieval con elementos que remiten al mundo contemporáneo: soldados que llevan “uniformes verdes con estrellas” (como los del ejército mexicano), médicos especializados, sacerdotes al servicio del capo y periodistas nos remiten a un país nunca llamado por su nombre y donde no hay una frontera clara entre Estado y cárteles, entre ciudadanos comunes y criminales. A diferencia de otros autores como Élmér Mendoza u Orfa Alarcón (solo por mencionar algunos), que han explorado a detalle el mundo del narcotráfico con mucho realismo, Herrera lo recrea en una clave mitológica donde un Rey, su corte, una bruja y un juglar nos recuerdan a relatos como *Perceval*, de Chrétien de Troyes, o novelas de caballería como el *Amadís de Gaula*. Dicho juego con el imaginario que nos lega la literatura medieval y la rica tradición cuentística (Marie de France, Gonzalo de Berceo, etc.), aparece con claridad en una escena donde dos capos amigos se entregan a la cacería de palomas negras, reunidas en sendas jaulas exclusivamente para ellos, donde se pone en marcha una serie de anacronías que evocan tapices y miniaturas medievales o estampas de la vida cotidiana de las cortes europeas:

La Corte entera se trasladó a los jardines. Trajeron jaulas con docenas y docenas de palomas negras, para que no se perdieran en la resolana del desierto. El Rey, el Heredero, el otro capo y su chaca se apostaron con sus escopetas hacia el cielo. Cada cual te-

nía un guardia encargado de recoger las piezas a las que atinaran y de ponerlas en costales atrás del tirador. Se abrían las jaulas y de súbito surgía un revoloteo ascendente y balacera. La concurrencia aplaudía cada vez que los tiradores reventaban un pájaro y éste caía dejando una estela colorada (Herrera, 2010: 47).

Con esta anacronía Herrera muestra cómo en el México contemporáneo persisten viejos modelos – el narcotráfico como una corte real – tras la fachada de un Estado moderno: una forma avanzada, contemporánea de gobierno coexiste y se encuentra de frente con el texto literario como frontera que antepone a ambos con un formato anticuado y premoderno. El uso de diversas palabras crea imágenes que son anacrónicas entre sí: por ejemplo, el “Rey” y la “corte” se complementan con el “capo”, más bien un vocablo de origen italiano transferido a otras lenguas para referirse al cabecilla de un grupo criminal o mafia. Por otra parte, “escopeta”, un arma renacentista más bien de bajo calibre en comparación con las armas que utilizan los narcotraficantes, es anacrónica frente a términos completamente contemporáneos y de uso corriente en el español mexicano actual como “balacera”, vocablo que además se refiere a una secuencia más veloz de explosiones de bala de lo que una escopeta renacentista, mucho más lenta, pudo haber realizado. La imagen de palomas muertas puestas dentro de “costales” no deja de ser una alusión a la cruel forma en la que las bandas criminales disponen de cuerpos desmembrados. Finalmente, en esta colisión entre lo histórico y lo contemporá-

neo, Herrera crea sus propios neologismos: “chaca”, un sustantivo que parece referirse al ayudante del capo y posiblemente se derive de “chacal”, un término racialmente connotado que en México despectivamente se utiliza para alguien de apariencia de clase baja o criminal.

*Señales que precederán al fin del mundo* (2009) es la segunda novela emblemática de Yuri Herrera donde pone en marcha un mecanismo similar. Su solo título anuncia ya una especie de profecía mítica: “Señales...” indica como si el texto tuviera que leerse como compendio de profecías, del Apocalipsis bíblico o textos mitológicos de culturas extraeuropeas.

Un elemento esencial para escribir esta novela contemporánea en clave mitológica es su estructura general: Herrera narra en nueve etapas (capítulos) el viaje de Makina hacia un lugar llamado “el Gabacho” y sus aventuras en él con el objetivo de recuperar a su hermano. Como ya se mencionó líneas arriba, el “Gabacho” es el nombre popular de Estados Unidos en el habla coloquial mexicana. Su uso implica dotar al referente de una connotación de extranjero, y por lo tanto, de extraño y extraordinario – tal y como lo sería una ciudad o región mítica (Aztlán, El Dorado, etc.).

En la novela, el uso de nombres propios borra en muchos casos las fronteras de referencia posibles para los lectores. Al no ser estas denominaciones ni obviamente hispanas ni anglosajonas, el trasfondo geográfico puede deducirse solo por pequeñas pistas, ampliando así el campo de experimentación creativa – al no existir una frontera nominal, es decir, de la pertenencia lingüística o cultural de estos nombres, Herrera no adquiere ningún compromiso de auten-

ticidad y correspondencia con lo real, de manera que, como él mismo señala, evita así caer en los lugares comunes de la literatura de frontera y hacer un relato fronterizo en sí (citado en Navarro, 2011: 94). Por ejemplo, la protagonista de la novela tiene un nombre que un lector hispanoparlante no puede ubicar de inmediato en ninguna cultura o lengua: “Makina”. Del mismo modo, sucede con nombres como “Señor Pé”, “Señor Hache”, que podrían ser cualquier nombre. Únicamente dos nombres de personajes, “Chucho” o “Cora” nos ubican en México. Aun así, el espacio de la narración es ambiguo y conforme Herrera borra toda referencia obvia o la esconde tras eufemismos, nombres clave o nombres enigmáticos, multiplica las posibilidades de la creatividad literaria y abre espacio para una narración de fenómenos contemporáneos en una clave mitológica que la vuelve atemporal.

Parte de esa clave mitológica está en la propia estructura de la novela, basada en un trayecto o recorrido en búsqueda de alguien o de algo, una estructura que puede encontrarse en textos antiguos y medievales muy diversos, por ejemplo, el *lais* “Guiguemar” de Marie de France, que narra la historia del homónimo en busca de la cura del mal de amores o la *Odisea* de Homero de argumento conocido. *Señales* trata del viaje de Makina en búsqueda de su hermano, que comienza en el “Pueblo” y el “Gran Chilango” (es decir, la Ciudad de México) y que resulta ser toda una hazaña en la que Makina se enfrenta a múltiples personajes, entre oponentes y ayudantes, y a diversos obstáculos (un río, el desierto, una ciudad desconocida), dificultades (ausencia de dinero, ropa, comida)

y aventuras: cruza un acaudalado río, escapa el acecho de traficantes de personas, policías y patriotas armados, cruza montañas y desiertos, evade arrestos y sobrevive al laberinto de carreteras que separan barrios indistintos entre sí en una urbe que parece no tener fin. Los capítulos son titulados según las etapas de su recorrido: por ejemplo, encuentra a su hermano en “El lugar donde son comidos los corazones de la gente”; cruza el desierto por el “Lugar donde se encuentran los cerros”; y termina en “El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas ni orificios para el humo”, todos ellos títulos donde Herrera evoca imágenes de origen tan diverso como las descripciones de Díaz del Castillo de México-Tenochtitlan (p. ej. sus descripciones del interior del Templo Mayor), los informantes de Sahagún o las profecías sobre la caída de México compiladas por León-Portilla en *Visión de los vencidos* (1959). El viaje de Makina es un trayecto mítico donde la protagonista desea recuperar a su hermano y, al mismo tiempo, evoluciona ella misma: el texto sigue la estructura de relatos tan antiguos como la Epopeya de Gilgamesh, pero también de modelos de la literatura latinoamericana como *Pedro Páramo*. De hecho, el hermano de Makina se había ido a los Estados Unidos para buscar a su papá, diciendo a su familia “Me voy a reclamar lo nuestro” (Herrera, 2010: 31-32), una reformulación del pedido de Dolores a su hijo Juan Preciado, antes de morir: “Exígele lo nuestro” (Rulfo, 2008: 65). Así como Herrera echa mano de referentes de la literatura universal, recurre también a textos del canon de la propia literatura mexicana: todas estas referencias confluyen en la novela vista como una frontera

en donde se reúnen todos estos bagajes literarios. Como Iuri Lotman lo llamaría, el texto es una colisión de semiósferas. Incluso, aunque esporádicos, es de notar pequeños detalles lingüísticos donde Herrera desdobra el referente temporal/espacial de su historia: y es en el uso del gerundio con la preposición *en*, por ejemplo, “y en bajándose terminó de marcar...” (2010: 50), una estructura propia del español medieval que aún conserva el francés moderno para el gerundio, y que no se trata de un error de edición, sino de diminutos túneles hacia periodos pasados de la evolución de la lengua. Dicho uso lingüístico convive, a su vez, con vocablos típicos del mexicano coloquial moderno: insultos como “pendejo”, verbos como “chínguese” (bébase) o interjecciones como “salucita” (diminutivo de “salud”).

Del mismo modo que los referentes literarios son de distintas épocas y los nombres eluden toda referencialidad fija, la lengua que Makina escucha en su llegada al Gabacho es un idioma híbrido que resume la naturaleza dinámica de una frontera y los múltiples parentescos literarios del texto. Los habitantes de ese país extranjero “hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación” (Herrera, 2010: 73). Esta descripción es al mismo tiempo la de la dinámica fluida de la cultura fronteriza y de la propia novela en sí: maleable pues sus referencias son contemporáneas y a la vez históricas, porque su registro lingüístico

es tanto el de un español antiguo como el de uno actual y coloquial, y deleble porque borra referentes para permitir que la imaginación enriquezca el texto con otros nuevos. Dicho sea de paso, Makina es así mismo trilingüe, y por poder comprender esa “lengua intermedia”, funge como mensajera entre diversos agentes. Por ello, como señala acertadamente Lise Demeyer, Makina tiene el saber y el poder, como una nueva Malinche (2016: 434).

Finalmente, un nudo narrativo de gran importancia que enlaza *Señales* con otras literaturas fundacionales es la finalidad del viaje: se trata, más que de la búsqueda de su hermano, de un viaje mitológico de transformación. Auxiliada por diversos aliados y acechada por sus enemigos, Makina llega al “fin del mundo”, ya anunciado en el título, y que más bien se refiere a la transformación de sí misma: no hay un regreso al pasado, ni al lugar geográfico de origen ni a la identidad conocida, por ende, el mundo conocido se acaba. En un sótano, Makina recibe de hombres desconocidos unos documentos falsos que le otorgan una nueva identidad: “Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar- Me han desollado, musitó”. (2010: 119). Makina simboliza lo que sucede con millones de migrantes que han cruzado hacia los Estados Unidos y adquirido una nueva nacionalidad e identidad. *Señales* es una novela que, al jugar con sus propias fronteras semióticas internas, es también un narración en clave mitológica de la realidad migratoria: el duro peregrinaje y la transformación final.

La frontera como espacio de utopías

De una forma menos críptica que Herrera, el autor David Toscana (Premio Xavier Villaurrutia 2018) tematiza también el cruce de fronteras en su novela *El ejército iluminado* (2007), si bien con otros matices. Aunque es nativo del norte de México (desde hace años radicado en Europa, primero en Polonia y más adelante en España), no se le identifica en absoluto como a un autor de frontera ni su obra tiene una relación directa con temas y motivos típicos relacionados con esta región. Aun así, la mayoría de sus novelas se desarrolla en el norte de México, en particular en la ciudad de Monterrey y su región circundante. *El ejército iluminado* (2007) cuenta la historia de Ignacio Matus, un profesor de primaria convencido de que México debe recuperar Texas, asumiéndolo como una misión existencial. Deseoso de revancha, escoge dos momentos para llevar a cabo su personal venganza histórica: el primero de ellos en su juventud, en 1924, donde simula en Monterrey el maratón que al mismo tiempo se corría en las Olimpiadas de París – en el maratón histórico, participaba el atleta norteamericano Clarence DeMar, a quien Matus desea vencer en su propia simulación de la carrera y así, vencer a Estados Unidos. La segunda y más importante revancha – o intento de revancha – tiene lugar en el año de 1968: Matus recluta a un grupo niños pubescentes, todos ellos con discapacidades mentales, para formar un ejército que habría de cruzar la frontera hacia los Estados Unidos por el Río Bravo, no para migrar, sino para pelear de nuevo la batalla del Álamo y recuperar Texas. Los niños discapacitados asumen con gran seriedad su papel de reclutas, sin saber distinguir la realidad de su imaginación, al mismo

modo que Matus, ya un anciano colérico que pretende llevar a este ejército hacia la gloria nacional a través de una simulación histórica. Toscana, que en sus obras coquetea con elementos del realismo mágico y la literatura fantástica, sin nunca realmente dejarse clasificar así, hace de Matus una especie de Alonso Quijano, don Quijote, un hombre loco convencido de la seriedad, legitimidad y relevancia de su misión. Como lo observa ya Mirian Pino (2007: 206) y como el mismo Toscana lo ha señalado en entrevista<sup>1</sup>, *El ejército iluminado* oscila entre la ferviente imaginación de sus personajes y la realidad: estos viven una utopía, un ideal, que es sin embargo duramente confrontada con la realidad. Los personajes, que sufren discapacidades o desórdenes mentales, no saben lo que el lector sí: que el objetivo final (reconquistar Estados Unidos) es imposible. De ahí el nombre irónico de “ejército iluminado”: no en referencia a la Ilustración francesa, sino “iluminado” casi en un sentido de iluminación religiosa, fanática, que hace ver una simple excursión al Río Bravo como una valiente misión militar. Algo muy similar ocurre con los personajes de Cervantes, concretamente el Quijote, ya sea en el famoso episodio de los Gigantes o en el muy estudiado fragmento donde el Caballero Andante cree ver en la rupestre Aldonsa Lorenzo todas las cualidades de la bella y delicada Dulcinea.

El gordo Comodoro, uno de los niños del así llamado ejército iluminado, está convencido de cruzar un río infestado de

pirañas, aunque en realidad se encontraba solamente en un arroyo mucho antes de llegar a la frontera. Ignacio Matus, que creía haber derrotado al atleta DeMar por haber corrido en un tiempo menor la misma distancia en su maratón simulado, escribe una serie de cartas en español donde exige al maratonista que le entregue la medalla de bronce que, según él, le correspondía. Aquí resulta útil recurrir al concepto de Jean Baudrillard de “simulación”, que ya he utilizado arriba repetidas veces: ambos actos de revancha, el maratón y la pretendida invasión de Texas, son una repetición simulada, falsa, de la situación real – es decir, reproducen la realidad (en este caso, dos sucesos reales) pero en sus propios términos de verdad, sustituyendo los hechos, destruyendo cualquier división entre real e imaginario, entre real y falso (Baudrillard, 1983: 5). Por eso, simular la invasión de Texas no es fantasía, sino una realidad para los personajes: cruzan la frontera de lo posible, de los hechos históricos y reales de la Guerra de Texas. Sin embargo, no puede decirse que los personajes quijotescos de Toscana vivan en una permanente tensión entre la ilusión y la realidad, entre el presente y el pasado histórico, porque para ellos solo existe su propia versión de la verdad, es decir, su simulación. Cito las palabras de un capellán que bendice a este pequeño ejército antes de partir:

Señor, dice el cura desde el púlpito, fuiste avaro en gracias con estos muchachos; ahora te toca ser dadivoso con sus ánimas; recíbelas lo mismo puras que mancilladas, victoriosas que vencidas, [...] porque la espada flami-

---

<sup>1</sup> “El legado de Juan Rulfo en la literatura mexicana actual”. Charla con el autor David Toscana. 21 de noviembre de 2017. Universität zu Köln. Archivo de audio.

gera de la fe de poco sirve con una bala en el occipucio y a estos infelices no les detuviste el sol ni les abriste las aguas del río Bravo ni les derribaste El Álamo a trompetazos ni nada de esas artimañas con las que solías ayudar a tus prosélitos de otros tiempos. (Toscana, 2007: 98).

El capellán traza una clara línea divisoria entre el relato bíblico y la realidad de los niños; entre los prodigios divinos que ayudaron al pueblo judío en su huida de Egipto (aguas del río Bravo = aguas del Mar Rojo) y su llegada a la Tierra Prometida (Caída del Álamo = caída de las Murallas de Jericó), y las expectativas de Matus y su ejército, reconoce una cruel realidad que para ellos es inexistente.

Toscana, que ubica el 2 de octubre de 1968 como el inicio de dicha guerra fantástica, evoca en la idea de sacrificio la masacre de estudiantes de Tlatelolco, acaecida en la misma fecha. La cruzada inútil hacia el Río Bravo, esa “frontera inalcanzable, absurda y eterna” (Toscana, 2007: 232-233), es una metáfora de las rivalidades históricas entre México y su vecino país: la frontera con Estados Unidos es imaginada como una mutilación en el cuerpo (geografía) de la nación. En este sentido, considero muy acertada la crítica de Miriam Pino que ha interpretado *El ejército iluminado* como un planteamiento alternativo de la historia real, en el que al constante acecho de la cultura norteamericana en contra de México se le opone en resistencia la historia de Matus y su ejército de niños discapacitados: “solo en el terreno de la locura, de la imaginación y de una razón “otra” se puede mitigar la pérdida” (Pino, 2007: 212).

La verdad como última frontera.

“La parte de los crímenes” en 2666, de Roberto Bolaño

La literatura de frontera puede leerse como un punto de fricción que pone en evidencia, muchas veces en forma de una denuncia frontal, situaciones *limitrofes*. Con más realismo que autores como Herrera o Toscana, dicha frontera norte es para otras plumas un mundo brutal, más a tono con la realidad mexicana contemporánea. Si bien Tijuana fue durante décadas la ciudad mexicana fronteriza más emblemática de esa frontera, es en los años noventa cuando Ciudad Juárez parece desplazarla por vivir un extraordinario boom económico producto del NAFTA o TLCAN. Como enclave de supuesto desarrollo, Charles Bowden conoce a Ciudad Juárez como el laboratorio de nuestro futuro, *The laboratory of our future* (1998), donde se experimentan formas sofisticadas de esclavitud humana en pos de la maximización de ganancias: así, Bowden explica cómo en los años noventa una trabajadora de maquila podía percibir entre una octava y una quinceava parte de lo que alguien recibiría en Estados Unidos por el mismo trabajo (1998: 62). Por su parte, para la teórica mexicana Sayak Valencia la frontera mexicana con Estados Unidos es la “cuna perfecta” de lo que ella denomina capitalismo *gore* (2016: 135), es decir, la tecnificación y racionalización exacerbadas de la violencia para la producción de riqueza por parte de la economía global, de la cual también es parte el crimen organizado (2016: 33).

De este modo, en Ciudad Juárez fracasan las esperanzas que despertó consigo la puesta en marcha del NAFTA o TLCAN, a mediados de los años noventa. Si bien

para Carlos Fuentes la frontera era un cristal donde ambos lados se miraban fascinados, tanto para Roberto Bolaño como para muchos otros autores fronterizos juarenses (como la asesinada poeta Susana Chávez o el poeta Luis Humberto Chávez), dicho cristal está roto: en su monumental obra *2666*, Bolaño dedica un capítulo entero, “La parte de los crímenes”, a los feminicidios de Ciudad Juárez. Con un frío lenguaje forense que más adelante repite el poeta mexicano Luis Humberto Chávez en su poemario *Te diría que fuéramos al Río Bravo* (2013), Bolaño recrea en pequeños y medianos fragmentos narrativos los interminables hallazgos de cadáveres femeninos que, conforme se multiplican, se vuelven más complejos de resolver, en intentos que fracasan uno tras otro. El descubrimiento de la verdad, es decir, la resolución del enigma de los feminicidios y por consiguiente la justicia, es una frontera epistemológica infranqueable.

En general, se pueden observar tres maneras en las que Bolaño elude cruzar esa frontera del texto hacia la verdad, sin poder resolver jamás el enigma de las muertas: en primer lugar, a través de la combinación de registros lingüísticos y relatos; en segundo lugar, a través del eufemismo Santa Teresa, al mismo tiempo una ironía, de Ciudad Juárez; y finalmente, a través de personajes que podrían descifrar la verdad, sin realmente poder hacerlo.

Bolaño ya hace uso en otras novelas (*Nocturno de Chile* 2000) de una técnica donde los hechos o nudos están encadenados entre sí dentro de un mismo flujo narrativo. Sin embargo, en “La parte de los crímenes” la narración está fragmentada en párrafos, no así en capítulos o subcapítulos,

que a su vez combinan registros lingüísticos y niveles de la narración, creando una especie de laberinto por donde el lector puede perderse por diversos caminos. Cuando se aborda la descripción de los crímenes, la combinación oscila entre el registro policiaco y el literario, entre la secuencia del relato criminal y las derivaciones narrativas de este. Cuevas Carrero observa que en *2666*, por una parte, existe “una línea prudente, de una sintaxis concisa, de una escritura carente de juegos de lenguaje, de una legibilidad manifiesta y con un ritmo regular”, que contrasta con una línea hiperbólica, que él califica como “arbitrariamente dionisiaca” (2006: s. pag., en línea). Concretamente en “La parte de los crímenes” se mezcla el estilo pericial, que no está del todo libre del estilo de nota roja, y el lenguaje literario. El registro policiaco, con una función meramente descriptiva, es precisamente lo que Cuevas Carrero llama “prudente” y “conciso”, sin “juegos del lenguaje”. Por ejemplo, tras las descripciones rutinarias de las víctimas, se habla en voz pasiva o formas impersonales. Así de la muerte de una Andrea Pacheco Martínez se dice que “fue raptada al salir de la escuela”, y que “había sido violada anal y vaginalmente” (Bolaño, 2004: 490). Sin embargo, coexisten estas formas con juicios de valor, “pese a que la calle no estaba desierta en modo alguno, nadie presencié el hecho” (Bolaño, 2004: 490, el subrayado es mío), o bien con hipérboles, como en el caso de una Leticia Contreras Zamudio, muerta por “múltiples heridas en abdomen y tórax” pero que “luchó por su vida hasta el último segundo” (Bolaño, 2004: 501). De esta manera, el lector puede tener la sensación de encontrarse tanto en un texto

pericial como en uno literario. Finalmente, y sobre todo hacia el desenlace de estos párrafos, la narración policiaca no continúa hacia lo que se esperaría de una nota criminalística. Más bien fluye hacia otras micro narraciones, paralelas o continuas, pero que nacen como pretexto del crimen relatado. Por ejemplo, el cuerpo de Andrea había sido encontrado por un migrante salvadoreño del cual se nos dice que, más adelante, había cruzado la frontera, que se había perdido en el desierto y muerto como consecuencia de la deshidratación y una paliza propinada por un rancharo en Arizona (Bolaño, 2004: 491). La intercalación entre un registro lingüístico y el otro, entre una historia y otra paralela en un mismo párrafo, o la discontinuidad en relación con los párrafos subsiguientes, crea un laberinto narrativo donde nunca se llega a un solo clímax, sino que nos confunde en numerosos clímaxes.

La segunda estrategia es el eufemismo y la ironía, en particular, de las toponimias. Como hemos discutido páginas atrás, Yuri Herrera se libera de los referentes geográficos para dejar un espacio libre en la construcción de su propia ficción. Sin embargo, en Bolaño las intenciones parecen ser otras muy diferentes. Aunque se evite el nombre real y se le ubique en Sonora, Santa Teresa es Ciudad Juárez. Son múltiples y obvias las pistas que revelan el referente real: la mención del periodista Sergio González Rodríguez, la vida nocturna fronteriza, la industria maquiladora, los feminicidios. A pesar de lo obvio de las referencias, llama la atención el intento por despistar al lector en lo que más bien parece un juego donde el autor sabe que será descubierto de inmediato. Para Patricia Espinosa, este recurso

corresponde a una estrategia general de la novelística de Bolaño por crear un misterio y un secreto inasibles (2006: s. pag. en línea). Dunia Gras Miravet menciona, por un lado, la hipótesis de que los cuerpos asesinados simbolizan las reliquias de la santa de Ávila, para inmediatamente desechar esta hipótesis y explicarla con el sencillo hecho de que se trata del nombre del aeropuerto de la vecina ciudad de El Paso, Texas (2012: 111). Gras insiste en la falta de concordancia de las coordenadas ficticias con las reales. Si bien la coincidencia geográfica exacta, sobre todo de espacios periféricos o secundarios, es irrelevante, ocultar a Ciudad Juárez tras el nombre de una inexistente urbe sonorensis llamada Santa Teresa es más bien un juego irónico: por un lado, el título de “santa” para una ciudad donde suceden crímenes atroces. Por otro lado, un lector mexicano o alguien familiarizado con México sabrá de inmediato que se trata de Ciudad Juárez, y que las estrategias para ocultar la verdad son tan inútiles y absurdas como los intentos de la policía de Santa Teresa por imputar los numerosos crímenes a culpables inexistentes. Bolaño, intencionalmente o no, quiere decirnos en realidad que la verdad no puede ocultarse, que esta es evidente y, sin embargo, insiste en ser escondida. Al mismo tiempo, se relaciona con la incompetencia y falta de decisión de la policía por descubrirla (encontrar chivos expiatorios, como Haas). Cuando Bolaño representa a un grupo de detectives haciendo un chiste misógino tras otro, uno más cruel y sangriento que el otro, parece burlarse del afán por buscar la verdad en una maraña de casos irresolutos, aunque la razón de los crímenes, así como la verdadera identidad

de Santa Teresa son más que obvias. Y es que Bolaño sugiere, quizás sin desearlo expresamente, que la causa de fondo de los crímenes es el machismo y la misoginia tan enraizados en la cultura mexicana:

“¿Y qué hay que hacer para ampliar la libertad de una mujer? Pues darle una cocina más grande. Y: ¿qué hay que hacer para ampliar aún más la libertad de una mujer? Pues enchufar la plancha a un alargue. Y: ¿cuál es el día de la mujer? Pues el día menos pensado. Y: ¿cuánto tarda una mujer en morir de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro” (Bolaño, 2004: 690).

Sin embargo, a pesar de lo evidente de la verdad, esta parece escaparse en un laberinto de casualidades absurdas, pistas perdidas y detectives mediocres. Tanto lo absurdo y cruel de los crímenes, como lo absurdo del fracaso de la ley y del Estado mismo se pueden resumir en el nombre que, sarcásticamente, Bolaño le da a uno de los detectives: Lalo Cura (= la locura, o “cura” = cómico, ridículo). En otro fragmento, Bolaño se refiere irónicamente, utilizando nombres falsos, al gobernador panista de Sonora y al alcalde priísta de Santa Teresa, como “hombres rectos y cabales que se echaban los tres de regla, sin miedo a las chicotizas, dispuestos a cualquier descontón” (2004: 492-493). Tras este juego literario que se asemeja a la simulación de lo real, como explicamos páginas atrás según la terminología de Baudrillard, se pierde la distinción entre la realidad y lo imaginado: no hay un acceso a una verdad, pero, aun-

que esta exista, no se le puede ver. Es esta la frontera interna, una frontera epistemológica, de la “La parte de los crímenes”.

Como apunta Espinosa, Bolaño abunda en 2666 en la recreación de una atmósfera de misterio y secreto. Del mismo modo, hasta la fecha solo existen hipótesis sobre los numerosos feminicidios de Ciudad Juárez, sin haber un culpable o culpables concretos. En “La parte de los crímenes” la verdad se escapa no solo en los juegos de referentes falsos y despistes al lector mencionados arriba – se vuelve frustrante en los casos que se multiplican, en culpables que parecen serlo, y sobre todo en detectives en quienes se depositan grandes esperanzas pero fracasan. Tal es el caso de Albert Kessler, un personaje que Cánovas entiende como “recortado de la novela negra y de las películas de Hollywood sobre la frontera mexicana” (2009: 248), que causa gran sensación y atrae muchísima atención del público, pero sabe, desde siempre, que los crímenes quedarán sin resolver.

Curiosamente, la posibilidad más cercana de cruzar la frontera entre el misterio de los crímenes y la verdad está en un personaje enigmático, Florita Almada, una mujer mayor, curandera y espiritista, de una bondad y amabilidad increíbles. Ella es la consejera personal del conductor de televisión, Reinaldo. Invitada por este a su programa *Una hora con Reinaldo* para dar consejos de salud y bienestar a su auditorio, es poseída por un espíritu para denunciar frente a las cámaras los feminicidios. Ahí, su voz bondadosa y amable se desfigura en una más viril y horrorizada:

[Veo] un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del

estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. ¿Qué ciudad es ésta?, se preguntó. A ver, ¿qué ciudad es ésta? Yo quiero saber cómo se llama esa ciudad del demonio. Meditó durante unos segundos. Lo tengo en la punta de la lengua. Yo no me censuro, señoras, menos tratándose de un caso así. ¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. ¡Mis hijas! ¡Mis hijas!” (Bolaño, 2004: 546-547).

Más adelante, Florita Almada transforma su voz en una más viril y agresiva, más enfática y frustrada. Oponiéndose a los intentos de Reinaldo para controlarla, responde: “Sáquese, so sobón, dijo Florita. Hay que avisar al gobernador del estado, dijo con la voz bronca. Esto no es ninguna broma. El licenciado José Andrés Briceño tiene que saber esto, tiene que enterarse de lo que le hacen a las mujeres y a las niñas en esa bella ciudad de Santa Teresa”. Y finalmente: “¡no me toquen, putos insensibles! ¡No se preocupen por mí! ¿Es que no entienden de qué hablo?” (Bolaño, 2004: 547). Por una parte, es posible interpretar la figura de Florita Almada como una expresión de una necesidad emocional de acceder a la verdad. Su denuncia es de gran simbolismo: los crímenes son tan atroces que, incluso desde “el mundo de los espíritus” llega una demanda de justicia. Sin embargo, esta voz es también incapaz de dar una respuesta a los dilemas. Rodríguez (2014: s. pag., en línea) interpreta sus palabras como una “apariencia de verdad”, como un reflejo de la necesidad del lector por encontrar una interpretación al texto, en lo cual irremediablemente fracasa. Para

Laick, en su lenguaje poético y bondadoso, Florita Armada se aleja del frío registro policiaco para expresar la discrepancia que existe entre el mundo exterior, transformado por el progreso material, y el interior de la sociedad, donde las emociones y la sensibilidad humana no se han alterado (2014: 138): ante esto, se muestra incrédula de captar la lógica del mal por medio de la capacidad de las palabras (2014: 142). Incapacidad y desconfianza que impregnan su desesperación al gritar, en trance: “¿Es que no entienden de qué hablo?” (2014: 547). Florita no deja de ser un eco de otras profetas clásicas en la literatura que advierten sobre el advenimiento del mal, como Cassandra, por ejemplo. En esta ocasión, Santa Teresa es Troya y así como en esta, su propia destrucción viene del interior. Bolaño, que evidentemente había observado la vida cotidiana mexicana con mucho detalle, recrea un personaje frecuente en los barrios: la abuela bondadosa (su nombre en diminutivo) que es curandera, un poco hechicera y médium, de una abundante sabiduría popular. Florita Almada es una puerta de acceso a un inframundo donde el conocimiento es más vasto porque es espiritual, casi divino, puesto ahí al servicio de los ciudadanos comunes a través de una médium abundante en cualidades espirituales. Sin embargo, su función es mucho más compleja: es un grito o demanda humanitaria por la búsqueda de la verdad y la acción de la justicia. Irracional y mágica (curandera, a fin de cuentas) se enfrenta al aparato de lo racional (la ley, el Estado), incapaz de hacer frente a las fuerzas del mal. Sin embargo, la oposición dialógica entre ambos polos no es binaria: el uno no es más “charlatán” que el otro, no es más eficiente

ni más expedito para hacer justicia. Florita no conoce la verdad de fondo, solo reconoce un problema que denuncia a voz viva. Su bondad y humildad maternal (“¡Mis hijas!”) forma un intenso contraste frente al cinismo y la maldad de diversos actores: a diferencia de los detectives, defiende a capa a todas esas mujeres inermes frente a la voracidad del crimen. En Ciudad Juárez / Santa Teresa, conocida por el ensamblaje industrial, irónicamente se maquilan mercancías pero se mutilan vidas humanas: las trabajadoras pasan el día en la maquila ensamblando partes para, tras el turno laboral, ellas mismas ser “desmanteladas”. Como ya critican Bowden y Valencia en los ensayos arriba citados, el Estado, que dota a la producción capitalista del marco para funcionar, no es capaz, sin embargo, de parar el deterioro de la vida humana. De hecho, la velocidad y la cantidad de las muertes pueden leerse también bajo esa lógica descontrolada de la producción: el delirio de los crímenes, reproducido inteligentemente por Bolaño en párrafos sueltos, separados, de un lenguaje que oscila entre la frialdad policiaca y la imaginación literaria, crea una sensación de un caos infinito, de una línea de producción cuya marcha es imposible ya no solo de detener, sino de comprender. Florita Almada es un puente hacia la última frontera, la frontera de la verdad, sin embargo, es inútil, aunque sí eficaz, por lo menos para acercar al lector al plano de las emociones en medio de detectives, policías, sospechosos y periodistas que parecen mantener una neutralidad emotiva. Si la frontera es una membrana porosa, a través de ella se escurre como un líquido toda posibilidad de verdad. Símil que funciona también con la imagen

del desierto, por donde también continúa su flujo la vida de Santa Teresa, a pesar de los crímenes. Bolaño cierra “La parte de los crímenes” así: “Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza” (2004: 790). Al crear un laberinto sin salida, tanto a nivel lingüístico como narrativo, el texto atrapa al lector, ofreciéndole salidas aparentes: como si se tratara del enorme desierto que divide a México y Estados Unidos en la región de Ciudad Juárez, y donde se han perdido millares de inmigrantes.

#### Conclusión

¿Podría trazarse una teoría literaria de la frontera?, ¿una teoría que desmenuzara no solo el concepto geométrico de frontera, sino que también reflexionara exhaustivamente sobre las formas narrativas que sobre ella se escriben? La crítica literaria se ha ocupado en años recientes de dar a conocer y de estudiar la literatura escrita en México por autores de sus fronteras y sobre las fronteras, si bien ha predominado el estudio del norte de México pues el límite con Guatemala y Belice ha sido ignorado por no haber una interrupción (por lo menos, imaginaria) de la continuidad lingüística y no existir una marcada desigualdad política y económica entre ambas regiones. La frontera norte es históricamente más compleja, pues pasó de ser, en el siglo XIX, el límite hacia terrenos poco conocidos o desconocidos a ser un espacio “invadido”, leído desde la perspectiva mexicana, donde surge el trauma de una mutilación quirúrgica en la memoria cultural nacional, como hemos visto en *El ejército iluminado* (2007). Sus complejas di-

námicas socioculturales, así como su valor como espacio de tránsito hacia “otro lado”, es decir, otro mundo que se percibe mejor, producen textos anacrónicos donde las fronteras semiológicas internas permiten la interacción de estéticas y registros lingüísticos de otras literaturas y épocas: en *Señales* (2009) y *Trabajos del reino* (2010), Yuri Herrera borra parcialmente las referencias a una geografía real para imaginar en ella nuevos espacios mitológicos, híbridos como las fronteras en sí, que son ese “fin del mundo” o el “reino”. Finalmente, Roberto Bolaño, en “La parte de los crímenes”, que puede leerse como una novela individual dentro de una serie mayor *2666* (2004), enfrenta al lector con una frontera epistemológica – el acceso a la verdad y la imposibilidad de esta, perdida en una atmósfera donde

habita un misterio más grande que queda sin resolver. La novela puede incluso interpretarse como una frontera ética: como otros estudios ya lo han señalado (Laick 2014), *2666* es sin duda una aproximación al problema del mal. Como hemos señalado en la introducción, ya existen marcos teóricos sociológicos (Nail) y semiológicos (Lotman) para comprender el concepto de frontera. La discusión de nuestro artículo tiene la intención de realizar una pequeña contribución a una teoría literaria que entienda la literatura fronteriza no en función del lugar de nacimiento de sus autores o su adscripción regional/nacional (Bolaño era chileno), sino como una literatura que, teniendo la frontera (cualquier frontera) como fondo, produce textos que reflejan la dinámica fronteriza.

#### Bibliografía

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logo. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Arndt L. (2014). *Las figuras del mal en “2666” de Roberto Bolaño*. Berlín: LIT.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. París: Seimiotext.
- Bowden, C. (1998). *The laboratory of our future*. New York: Aperture.
- Cánovas, R. (2009). “Fichando “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo *2666*”. *Anales de Literatura Chilena*, 10(11): 241-249.
- Demeyer, L. (2016). “Frontera, narcotráfico y género: las heroínas alternativas de la ficcionalización de la violencia en México”. *Anuario de Estudios Americanos*, 73(2): 425-456.
- Espinosa H. P. (2006). Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño. *Estudios filológicos*, 41: 71-79. Consultado en: [https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100006\\_](https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100006_)
- Ette, O. (2001). *Literatur in Bewegung*. Göttingen: Vellbrück.
- Gras Miravet, D. (2012). “De Sergio González a Álex Rigola, pasando por Roberto Bolaño: cortesías y transtextualidades. A propósito de *2666*”. En Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra* (pp. 107-125). Madrid: Editorial Verbum.
- Herrera, Y. (2009). *Señales que precederán al fin del mundo*. Madrid: Periférica.
- Herrera, Y. (2010). *Trabajos del reino*. Madrid: Periférica.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. New York: Vintage.
- Toscana, D. (2007). *El ejército iluminado*. Barcelona: Tusquets.

- Lotman, I. (2000). “Der Begriff der Grenze”. *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin: Suhrkamp.
- Nail, T. (2016). *Theory of the border*. Oxford: University Press.
- Navarro Pastor, Santiago (2011). “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex*, 1: 93-126.
- Pino, M. (2007). “El ejército iluminado” de Toscana: Don de guerra o la poética del despojo y la derrota”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33.65: 205-223.
- Rodríguez, A. (2014). “2666 de Roberto Bolaño: diálogos entre el caos y la forma a través de la “ficción encubrimiento””. *Aisthesis*, 55: 41-60. Consultado en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812014000100003>
- Torres Sauchett, M. (2013). *Recreación del espacio fronterizo: imágenes en la literatura de frontera de Baja California, México*. Madrid: Complutense. Tesis doctoral.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narco poder*. Barcelona: Paidós.