



Hipertexto 14
Verano 2011
pp. 95-107

**Espacio fronterizo: La Tijuana de *Santitos* y
*Peregrinos de Aztlán***
Sergio M. Martínez
Texas State University

[Hipertexto](#)

La intención de este trabajo es analizar la representación del espacio urbano de Tijuana en las obras *Santitos* de María Amparo Escandón y *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez. Aún cuando ambos escritores ofrecen imágenes fidedignas de la ciudad, éstos proyectan principalmente los estereotipos heredados de un imaginario tradicionalmente centralizado en que se resaltan los aspectos negativos. Ambos escritores ofrecen representaciones simbólicas y metafóricas en que se subrayan las características de una ciudad fronteriza que se comporta hostil con los desposeídos y marginados. Apoyados en la simbología tradicional propuesta por Cirlot se analizan diferentes símbolos y metáforas alusivos que se encuentran en estas obras de Méndez y Escandón. Al ofrecer imágenes estereotipadas de la ciudad fronteriza, espacio en que reina el caos y la prostitución, notamos que la intención de cada narrador difiere en algunos aspectos importantes como son el nivel de conocimiento del espacio referido, la relación en cuanto a dicho espacio y la intención de cada uno de los autores. De esta manera, como lo afirma Henri Lefebvre en *La producción del espacio*, el nivel de conocimiento sobre el espacio que el descriptor posee determina los aspectos que desarrollará al reproducirlo¹ (61). Por un lado se observa que Méndez, oriundo de la frontera, tiene un conocimiento amplio del espacio que trabaja en la mayoría de su obra, mientras que Escandón, originaria del centro de México, al referirse al espacio fronterizo lo describe de una manera escueta, enfocándose en la descripción de espacios cerrados que no son reconocibles como meramente fronterizos. Sin embargo, creemos lo que Luz Aurora Pimentel propone al afirmar que el hecho de mencionar el nombre de un lugar que ya existe en el mundo conlleva carga ideológica, y, si al nombre del espacio representado se le adhiere una nomenclatura de adjetivos,

¹ Henri Lefebvre igualmente distingue el conocimiento del espacio representado basado en los verbos “saber” y “conocer” para analizar los diferentes niveles de conocimiento. Por un lado el verbo “saber”, *savoir*, indica el tener información sobre el lugar representado. El verbo “conocer” *connaissance*, que implica el haber vivido dentro del espacio representado. Henri Lefebvre, *The Production of Space*. La ficha completa se encuentra en la lista de obras citadas.

adverbios y frases adjetivales, la carga simbólica aumenta creando una imagen más perdurable en el lector (25). Consecuentemente, la descripción del lugar real representado en un texto ficticio “tiende a ser de valor altamente referencial [...] ya sea mediante el uso de nombres propios o como nombres comunes cuya constitución acuse un alto grado de particularización semántica” (26). Tanto en *Santitos* como en *Peregrinos de Aztlán* la descripción de los espacios, el uso de los colores y los nombres de los personajes llegar a estimular un ambiente con carga negativa y asfixiante que crea una imagen perdurable en el lector.

Tijuana es la ciudad fronteriza que a lo largo del siglo XX más se describió con epítetos peyorativos de ciudad del caos, del vicio, del crimen organizado, del narcotráfico, de la barbarie, de la prostitución, de la violencia, de la pobreza, de la incultura y de la corrupción. Estos calificativos han sido impuestos por una tradición establecida desde los centros de poder mexicano y estadounidense. Igualmente se ha señalado en repetidas ocasiones que estos calificativos han sido los encargados de crear la “leyenda negra” sobre la ciudad fronteriza. Por el lado estadounidense, como Trujillo Muñoz ha anotado en su investigación “La frontera: Visiones vagabundas”, a partir del siglo XIX algunos escritores, filibusteros, exploradores e historiadores anglosajones hicieron representaciones despectivas y vagas del espacio fronterizo mexicano o el “Viejo Oeste” y sus habitantes. En la escritura mexicana el espacio fronterizo también ha sido representado en obras de las Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, José Revueltas, Sara Sefchovich, y Paco Ignacio Taibo II entre otros. Igualmente, estos escritores se han inclinado por repetir y enfatizar los aspectos negativos de las ciudades fronterizas dejando de lado sus características de progreso cultural y económico que estos lugares han representado para el resto del México.

Históricamente, la fundación de Tijuana es similar a otras ciudades fronterizas. En 1769 se funda la Misión de San Diego, primera de las veintiuna ciudades que se fundarían en la Alta California durante la Colonia. En 1817 Don Santiago Argüello Moraga, después de servir como militar en los presidios de San Francisco, Santa Bárbara y San Diego “solicitó se le otorgara esta tierra en recompensa por sus servicios como soldado en el presidio de San Diego” (Martínez Zepeda, par. 2), petición que le fue concedida en 1829. Décadas después del Tratado de Guadalupe, en 1889 se planifica el asentamiento urbano y es el año reconocido como la fundación de Tijuana, iniciándose la odisea de la ciudad que perdura hasta nuestros días. El “boom” turístico en Tijuana se da entre 1919 y 1933 debido a la Ley Seca en los Estados Unidos. Esta ley prohibía la producción, venta, transporte y consumo de bebidas alcohólicas en Estados Unidos, lo cual provocó el contrabando de licores proveniente de México. Por otro lado, al observarse el gran potencial de mercado que existía en el área se instauró un gran número de negocios que incluían la venta de alcohol y proporcionaban entretenimiento en forma de espectáculos folclóricos para los visitantes de la California. El éxito turístico trajo consigo un gran movimiento de capital y prosperidad económica, pero a la vez asentó sus bases la industria de la prostitución.

A lo largo del siglo XX se dieron varias olas de emigrantes hacia Tijuana, lo que causó que zona urbana fuera creciendo de vertiginosamente. A principios del siglo

llegan a Tijuana principalmente emigrantes provenientes de California y Ensenada debido a la gran oferta de empleos y oportunidades de comercio que trajo consigo la apertura de Tijuana a la rama turística californiana. Una segunda ola es durante la década de los treinta. Esta época de emigración se debe a los efectos de la Gran Depresión y las deportaciones masivas que ésta produjo. Algo similar pasa en mediados de siglo. En la década de los sesenta concluye al Programa Bracero y se inicia el Programa de Industrialización de la Frontera norte de México. Al terminar el Programa Bracero miles de personas que se encontraban contratadas en Estados Unidos se encontraron sin un empleo de la noche a la mañana. Un gran número de estos braceros, al no tener un lugar a donde recurrir se aglomeraron en las ciudades fronterizas, especialmente en la zona de Tijuana. De esta manera la ciudad pasa de menos de 200 habitantes en 1889 a cerca de 1 millón 250 mil habitantes en 2005. De esta manera, la ciudad de Tijuana se ha prestado para múltiples representaciones y estudios que se han encargado de crear y recrear los estereotipos que se conocen hasta hoy.

María Amparo Escandón nace, crece y recibe su formación inicial como escritora en la Ciudad de México. Al principio experimenta en la cuentística utilizando una temática familiar donde su bisabuelo, el ex-vicepresidente porfirista Ramón Corral es uno de sus protagonistas favoritos (Vallejos-Ramírez 339). En 1989 la autora y su esposo se trasladan a la ciudad de Los Ángeles, California, donde se ha desempeñado como ejecutiva y profesora de creación literaria en la Universidad de California en Los Ángeles. Una vez en los Estados Unidos Escandón resuelve escribir su primera novela y publicarla casi simultáneamente en inglés y español con el título de *Santitos*. La estructura de *Santitos* es tripartita; cada una de las partes ubica, desarrolla y muestra el trayecto del viaje de Esperanza en una odisea mágica que la lleva por tres diferentes espacios. La primera parte pasa en Tlacotalpan, Veracruz, el pueblo natal de la protagonista; la segunda se ubica en Tijuana, lugar de vicio y prostitución y; la tercera en Los Ángeles, California, donde la protagonista encuentra el amor y se encuentra a sí misma. De esta manera, al utilizar una estructura dantesca, la protagonista se desplaza por varios espacios experimentando el Purgatorio, el Infierno y la Gloria: Veracruz, Tijuana y Los Ángeles respectivamente. Vallejos-Ramírez afirma que *Santitos* es una novela que se presta a diferentes acercamientos y análisis ya que “enfoca muchos temas importantes como son la corrupción y abandono de menores, la inmigración ilegal a los Estados Unidos, la prostitución y la vida fronteriza” (365). De esta manera, partiendo de la acepción de que una representación se considera una imagen fiel de la realidad y poniendo atención al imaginario centralista de la narradora se analiza la imagen de Tijuana en *Santitos*.

Si al momento de representar un espacio se le agrega al nombre propio toda una nomenclatura de adjetivos, adverbios y frases descriptivas la carga simbólica aumenta cultivando una imagen más poderosa y permanente en el receptor. Entonces, la descripción del lugar real representado en un texto ficticio “tiende a ser de valor altamente referencial y/o icónico, y se presenta, ya sea mediante el uso de nombres propios con referente extratextual, o como nombres comunes cuya constitución semántica acusa un alto grado de particularización semántica, y por lo tanto un alto

grado de iconización verbal” (Pimentel 26). Por lo tanto, en *Santitos*, por medio de los lugares representados, los colores utilizados, los personajes que actúan y sus nombres se estimula un ambiente tijuano que provoca una sensación de estar atrapado en un ambiente de prostitución. La configuración de la ciudad de Tijuana en *Santitos* es la de un lugar con características infernales donde se representa la prostitución como elemento inherente de ésta ya que “Tijuana [es] la cantina más grande del mundo [...es] el burdel más grande del mundo” (Escandón 78).

La historia de la novela trata sobre el viaje de Esperanza Díaz, el cual principia en su pueblo Tlacotalpan, Veracruz y termina en Los Ángeles, California. Debido a la muerte de su hija Blanca, quien fallece a temprana edad atacada por “un virus fulminante que todavía no tiene nombre” (35) y el que no se le haya permitido ver el cuerpo de su hija antes de ser sepultada, Esperanza duda que su hija esté muerta. Su duda crece cuando san Judas Tadeo se le aparece y le dice que su hija no está muerta. Igualmente se entera en los noticieros que muchas niñas son secuestradas para ser prostituidas. Desesperada ante la situación Esperanza decide desenterrar el ataúd para verificar que el cuerpo de su hija está ahí. Nunca logra abrir el ataúd pero al golpearlo éste produce un sonido hueco, como si estuviera vacío. Convencida de que su hija ha sido secuestrada por el doctor Esperanza inicia una odisea tras el rastro de su hija. En la búsqueda Esperanza se verá atrapada en un ambiente de prostitución que se negará abandonar hasta no encontrar a su hija. Esperanza decide renunciar a su trabajo y emplearse en La Curva, un prostíbulo a las afueras de su pueblo. Después de varios días escucha a dos clientes mencionar sobre la existencia de un lugar donde se pueden conseguir muchachitas de hasta trece años. En su papel de detective Esperanza se hace pasar por prostituta para obtener la información que la llevará a su hija. Al confesarse con el cura del pueblo le relata la conversación que escuchó:

Y como estoy haciendo de detective, no pude evitar escuchar la conversación entre dos clientes:

El alto dijo: “Te digo, pues, que tienen chamaquitas, bien pollitas. Trece, catorce años, no más. Pero la tienes que reservar con anticipación. Y no creas que están disponibles para cualquiera. (69)

Armándose de valor se atreve a interrumpir la conversación para preguntar sobre dicho lugar. Uno de los tipos, creyendo que es prostituta, la toma del brazo y la lleva a una habitación donde le da la información: El burdel es La Mansión Rosada y está en Tijuana, “[a]llí van los gringos a pagar buen billete del verde para chingarse muchachitas” (72). Así, de improviso, Esperanza decide viajar a Tijuana para buscar a su hija.

La segunda parte de la novela se le dedica a la representación de Tijuana. Y es en esta parte donde encontramos que las descripciones de Tijuana poseen valor simbólico e ideológico. Se aprecia que al describir el espacio de Tijuana, Escandón recurre a la creación de ambientes en que se hace una relación implícita entre Tijuana y el infierno. De los espacios tijuano que se describen y por medio de los cuales se presentan símbolos sugestivos podemos hablar de El Atolladero, Motel Garaje, lugar en el que Esperanza se hospeda su primera noche en Tijuana. En seguida se anota una

serie de imágenes con carga ideológica y simbólica que reproducen los estereotipos de la ciudad fronteriza.

Con la excepción de que a su llegada a Tijuana Esperanza tiene que caminar de la estación de autobuses a El Atolladero y después a la Mansión Rosada, los espacios que se describen son en su totalidad espacios cerrados. Estos son lugares en que se practica la prostitución, verbigracia, bares, moteles y casas de citas. Los dos lugares de Tijuana descritos en detalle son el motel El Atolladero y la casa de citas La Mansión Rosada. Al narrarse la estancia de Esperanza en Tijuana se describe el interior de estos locales, lo cual funciona como telón de fondo de la historia y como sinécdoque de la ciudad. Igualmente el motel y la casa de citas conforman una sinécdoque del ambiente de la ciudad. Para poder ingresar en el ambiente y encontrar el paradero de su hija Esperanza aparenta ser prostituta en ambos lugares.

Una vez en Tijuana Esperanza se hospeda en El Atolladero, Motel Garaje. Este lugar representa una introducción de lo que le espera en la ciudad. Veremos que El Atolladero es un antecedente del infierno tijuanaense propuesto en la obra; éste indica sobre las peripecias que ahí pasará la protagonista. Empecemos por analizar el nombre del lugar para después analizar las descripciones y los personajes que lo habitan. El nombre del motel, El Atolladero, implica un lugar cenagoso del cual es difícil escapar y en el cual en atrapado puede fenecer. Para Esperanza El Atolladero simboliza una situación incómoda y peligrosa de la que aparentemente le será difícil desasirse. Por otro lado, las luces relampagueantes de neón que iluminan el rótulo de El Atolladero se componen de los colores rojo y azul. La iluminación del rótulo en el exterior del lugar y su relampagueo intermitente de las luces de colores crean la sensación de estar alternativamente entre las llamas y la oscuridad. Según el *Diccionario de símbolos* los colores tienen una simbología universal en “liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura” (Cirlot 143). El rojo se encuentra entre los colores que corresponden a los procesos de asimilación, actividad e intensidad. Igualmente, como afirma Cirlot, el rojo representa la sangre palpitante, la herida, la agonía, la sublimación y el fuego; mientras que el azul simboliza la oscuridad y el anaranjado las llamas (144). De esta manera la entrada de Esperanza a El Atolladero se puede comparar con la bajada de Dante al infierno. Al seguir este patrón descriptivo en la descripción del lugar y en la entrada de Esperanza al motel se conforma lo que Pimentel llama configuraciones descriptivas. La entrada al motel se describe de manera lóbrega: “la puerta rechinó. El lugar estaba en penumbra, olía a alfombra húmeda y tenía un pequeño bar mal provisto” (Escandón 82). La configuración descriptiva se da en esta escena ya que el patrón que siguen las frases descriptivas que exponen la entrada de la protagonista concuerda con las descripciones del local. Estas configuraciones se continúan al describir la habitación en que se hospeda Esperanza.

Al entrar a la habitación los colores siguen influyendo y fortaleciendo el ambiente al motivar emociones con su simbolismo. El color de la habitación, anaranjado “color papaya”, y el de cobertor de la cama “amarillo mostaza” (83) simbolizan las llamas. El color de las llamas, el anaranjado, es la mezcla del rojo y el amarillo. Esto se provoca con la entrada intermitente de luz roja a través de la ventana ya que se mezcla con el

amarillo del cobertor y el anaranjado de la pared; así se representa un ambiente de llamas en movimiento. De esta manera los relampagueos producen un movimiento que causa la ilusión de que la protagonista se encuentra atrapada entre llamaradas y el relampagueo de la luz azul pone momentáneamente la habitación en penumbra. De esta manera el lector se expone junto con la protagonista a un espacio que simula ser el infierno. Al presentir el riesgo Esperanza desempaca su caja de santitos y monta un altar en la habitación.

La descripción del espacio en *El Atolladero* se continúa en la caracterización de los personajes. Consecuentemente, el espacio es determinante en la creación de los personajes y, por continuidad, concluye la creación de un ambiente que es engañosamente armónico. Al momento que la protagonista hace su entrada al motel conoce al Cacomixtle, el dueño del lugar. Si los colores y la iluminación del lugar dan la impresión de estar en el infierno, el Cacomixtle sería la personificación del diablo. El Cacomixtle es un personaje deshumanizado a quien se le añaden particularidades animales. El apodo mismo tiene significado, éste se deriva del náhuatl. Cacomixtle es una variante de cacomiztle, que según el *Diccionario de aztequismos*, es un animal basáride americano parecido a los mapaches con piel de color leonada que causa perjuicios en los corrales de aves (Cabrera 41).² Desde el momento que Esperanza ve al Cacomixtle, éste es presentado de una manera escatológica, era un “hombre que se entretenía apretándose un grano purulento en la mejilla. Tenía unos ojos pequeños y negros, una trenza delgada que le llegaba a la cintura, y el tatuaje de una víbora que iba de un brazo al otro pasando por los omóplatos. La cabeza estaba en su codo derecho; el cascabel, en el izquierdo” (Escandón 82). El conjunto de la pústula infectada, los ojos pequeños y negros y el tatuaje hacen del Cacomixtle un personaje diabólico. Además su silueta se iluminaba con las luces intermitentes de neón que entraban por la ventana alterando su silueta. Este efecto da la impresión de que el Cacomixtle se presenta a Esperanza como un personaje maligno rodeado en llamas. Asimismo, en la mitología occidental la serpiente representa el símbolo de la virilidad y el mal. La serpiente es empleada en la representación sexual, “normalmente como imagen del falo, [...] es elemento negativo de peligro [...] y símbolo de maldad” (Cacheiro Varela 76). Así, pues, la imagen del Cacomixtle se adapta completamente con el lugar y ambiente que habita: un demonio habitando el fuego del infierno.

Las descripciones simbólicas del Cacomixtle se reafirman con sus acciones cuando haciendo alarde de su masculinidad intenta poseer a Esperanza. El Cacomixtle entra en la habitación creyendo que debido a su poder adquisitivo y atrayente con las mujeres nadie se le resiste, sin embargo, al entrar y acariciar libidinosamente a Esperanza lamiéndole el cuerpo, ella se siente agredida y en un intento por desasirse de la situación da un salto acrobático a la cama. Una vez en la cama se lanza al aire en dirección al Cacomixtle para que éste la reciba en sus brazos. El Cacomixtle, inadvertido no tiene tiempo de recapacitar y en su sorpresa, al recibir a esperanza en

² Marilyn Ríos-Soto en “The Gaze as a Mechanism of Self-Knowledge in the Mexican Novel and Film *Santitos*: The Outsider as Observer and Object of Desire.”, hace la asociación del nombre Cacomixtle con la de ladrón ya que “caco” significa ladrón: “Cacomixtle (caco meaning Thief) is trickster that appears as ‘the devil’”, página 109. Ficha completa en lista de obras citadas.

sus brazos pierde el equilibrio y rueda por el suelo goleándose la cabeza en la esquina de una mesa. El golpe le hace sangrar y gritar de dolor. Esperanza aprovecha para amenazarlo con su única arma, el tacón de su zapato, y le advierte que jamás la vuelva a tocar. El Cacomixtle sale arrastrándose como serpiente y sin salir de su asombro no logra comprender cómo fue posible que Esperanza lo rechazara cuando ninguna mujer se había resistido al poder paralizador de su saliva antes (Escandón 87).

Así, como el Cacomixtle es un depredador sexual en su cubil, la madre de éste parece complementar el ambiente. Después del rechazo de Esperanza, en una discusión entre el Cacomixtle y su madre se insinúa la posible relación incestuosa que hay entre ellos. Al ver que Esperanza se ha escapado de las intenciones del Cacomixtle, madre e hijo discuten y éste le recuerda que sus relaciones no son saludables: “[...] *Mientras fuiste una de ellas, no, pero ya terminó todo entre nosotros, [...] Ésta no es una relación sana entre madre e hijo*” (89, Énfasis original). Es la madre del Cacomixtle quien reafirma que su hijo es como el demonio: “[e]l diablo pierde cuando se enamora” (88). El Cacomixtle no soporta haber sido rechazado por Esperanza, sin embargo, esperará pacientemente a que Esperanza regrese de rodillas a buscarlo; Esperanza no regresará sino para sacarle información. Mediante el estudio de los símbolos que se encuentran en el nombre del lugar, la descripción del espacio, la creación del ambiente y las descripciones de los personajes advertimos que en conjunto crean una sinécdoque de la ciudad propuesta en la obra. Tijuana llega a ser presentada como un infierno en el cual predomina la prostitución. Este ambiente se continúa en el siguiente local en que se detiene Esperanza.

A la mañana siguiente de haber llegado a El Atolladero, Esperanza se dirige a La Mansión Rosada. Según el informante de La Curva era en La Mansión Rosada donde se prostituía a menores de edad. Es ahí donde Esperanza espera encontrar a su hija Blanca. En La Mansión Rosada sigue viviendo en un ambiente de prostitución, no obstante corre con mejor suerte puesto que, como el nombre lo indican, es una mansión rosada y no un atolladero. También las personas que la habitan son amigables con ella. En esta casa de citas o “residencia privada” los principales clientes son hombres social y económicamente importantes con diferentes profesiones que en su mayoría visitan de California. En la siguiente cita doña Trini, la dueña de la casa, le explica a Esperanza la diferencia entre La Mansión Rosada y otros lugares de mala muerte: “-Este no es un hotel de paso –le explicó doña Trini-. Tampoco un burdel, ni una casa de citas. Es una residencia privada que se especializa en ofrecer servicios sexuales de primera calidad. Sólo atendemos a gente como mister Haynes” (94).

En este lugar Esperanza no es víctima de agresión por parte de los hombres. Lo peor de su odisea lo había pasado en El Atolladero la noche anterior, no obstante el lugar no deja de ser un lugar en el que Esperanza tiene que desempeñarse como prostituta. En esta residencia Esperanza conoce al juez Scott Haynes de San Diego, quien compra su exclusividad. Este juez no busca tener relaciones sexuales con Esperanza, sino que se refugia en ella para llenar un vacío de afecto maternal que nunca recibió de su madre. De esta forma Esperanza se libra una vez más de practicar la prostitución. Varias semanas después de su llegada se convence de que su hija no

está en Tijuana y decide buscarla en Los Ángeles. Con la ayuda del juez Scott Haynes Esperanza consigue cruzar la frontera a los Estados Unidos escapando finalmente del atolladero que simboliza Tijuana. Al leer la novela es fácil deducir que el espacio representado en *Santitos* es poco conocido por el descriptor. Tijuana es para la voz narrativa lo que es para la escritora, así lo afirma Escandón al decir, “cuando siento todo demasiado ordenado en la vida [estadounidense] y necesito un poco de caos me voy para Tijuana” (“Escritora” no pag.).

El escritor Miguel Méndez nació el año de 1930 en el pueblo fronterizo de Bisbee, Arizona. Cuando contaba con sólo cinco años de edad su familia se mudó a El Claro, un pequeño pueblo en el estado de Sonora. Ahí cursó sus estudios primarios, única educación formal que recibiera en su vida, sin embargo, tuvo una madre que le inculcó el amor a la lectura, hecho que lo convirtió en un exitoso autodidacta, escritor y profesor universitario. A la edad de quince años se traslada a Tucson, lugar donde vive actualmente como escritor y profesor jubilado. Su vida, antes de llegar a ser profesor universitario fue de arduos trabajos como “obrero de la industria de la construcción por espacio de ocho meses anuales y jornalero por los otros cuatro en los campos agrícolas” (Méndez, *Entre letras y ladrillos*, 3). Méndez, cuenta con una extensa lista de obras entre la cuales existen novelas, cuentos, poesía y ensayo.

En la obra de Méndez se observa una insistencia por representar los espacios fronterizos, siendo éstos los que predominan en su obra. Cabe mencionar que entre los espacios fronterizos incluidos en su obra resaltan el inmenso desierto sonorense y los espacios urbanos, entre ellos Tijuana. Como se mencionó antes, varios investigadores han notado que el tema de la frontera ha estado presente en la literatura mexicana por más de un siglo. Aunque en muchas de estas obras el espacio fronterizo no tiene un papel protagónico se puede observar que las características que estos escritores destacan revelan una perspectiva centralista. En esta sección se analiza cómo es que Méndez, mediante un discurso social, logra representar el espacio fronterizo de Tijuana en *Peregrinos de Aztlán*. A primera vista se podría decir que Méndez continúa el estereotipo, sin embargo, al profundizar se puede asegurar que Méndez desmitifica una imagen estereotipada al denunciar el origen de los males fronterizos y al darle voz a los que no la tienen. Es decir, Méndez se aleja de la tradición centralista para ofrecer una perspectiva fronteriza en que el principal asunto es denunciar la situación de los marginados y desposeídos en una ciudad fronteriza forjada en un ambiente capitalista en el auge de industrialización de la franja fronteriza.

El antecedente histórico en que se produce la obra es la década de los sesenta, época en que se eliminó el Programa Bracero y se dio inicio al Programa de Industrialización de la Frontera. Para 1965 miles de mexicanos fueron repatriados a México concentrándose en las ciudades fronterizas, especialmente en Tijuana. A los repatriados se les sumaron miles de emigrantes de otros sectores pobres del país en busca de empleo en la industria maquiladora.³ Como las ciudades no estaban

³ Para más información sobre la presencia de la mujer y la industria maquiladora en la frontera consúltese las obras de Norma Iglesias Prieto, *La flor más bella de la maquiladora*, Rachael Kamel y Anya Hoffman, *The Maquiladora Reader*, Olivia Ruiz Marrujo y Laura Velasco Ortiz, "Mujeres en la

acondicionadas para albergar a la nueva población los emigrantes se vieron obligados a vivir en las márgenes de la ciudad en condiciones precarias debido a la falta de una infraestructura adecuada. En *Peregrinos de Aztlán* se llega a personificar la ciudad mostrando un ambiente citadino en el que los personajes se divierten desenfundada y efímeramente en lugares del vicio, si embargo, estos mismos personajes sufren las asperezas causadas por la pobreza y el hambre.

Pimentel afirma que el uso de nombres propios y nombres comunes, y muy en especial, las descripciones adjuntas a dichos nombres conllevan en sí carga denotativa simbólica. De esta manera se llegan a significar los espacios descritos en el mundo ficticio logrando que el lector conceptúe una relación entre con el mundo “real” representado y el ficticio; es decir, “un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo “real” (9) o extradiegético. De esta manera, no sólo el nombrar Tijuana lleva carga referencial sino que las descripciones del espacio representado siguen un patrón de orden descriptivo que desemboca en configuraciones de disposición ideológica.

En *Peregrinos de Aztlán* desde las primeras páginas el lector se encuentra con una prosopopeya de la ciudad en que la ciudad adquiere voz propia y toma el control (re)presentándose a sí misma como una prostituta. De acuerdo con Piña Ortiz la personificación de la ciudad es el recurso central para simbolizar la manifestación de la ciudad ficticia como una mujer degradada (108). Esta manifestación preponderante de la ciudad fronteriza mexicana se da cuando la ciudad deja de ser actuada y actúa ella misma convirtiéndose en personaje protagónico. Como consecuencia, las descripciones que le seguirán a esta personificación serán afines a la auto-presentación y seguirán el mismo patrón. Así la ciudad mostrará su “cara sucia” al exponer la pobreza, la prostitución y la injusticia social que en ella existen y se convierte “en símbolo del caos y del aspecto negativo del Arquetipo Femenino” (Cárdenas 45).

La vida nocturna de la urbe se concentra en lugares cerrados como el *Happy Day*, club nocturno donde se conglomeran toda una ralea de personajes. En la cita a continuación se escucha a la ciudad invitando a los visitantes a gozar de las delicias fortuitas que la vida nocturna ofrece en una ciudad “singular con aires de reputación dudosa” (Méndez *Peregrinos* 30).

-¡Borrachitos! ¡Alcohólicos! ¡Vengan! ¡Vengan! Préndanse a las fuentes del alcohol como a pechos de doncellas. Hay mucho, pero mucho, mucho alcohol, muchísimos lugares donde beber. No hay cuidado, no se escondan, la ley los acepta plenamente. Acá están los clubes para ricos. ¡Aquí ricachitos! A ustedes les va a costar un poquito más [...] ¡Oh, mis amantes más fieles! Por este rumbo vosotros, queridos borrachines pobres. Ya sé que son puros muertos de hambre y que me aman con pasión. Síganme, soy la diosa de la tomada, dejen a sus hijos y a su mujer llorando con las tripas vacías. (31)

frontera norte: su presencia en la migración y la industria maquiladora" y Cruz Arcelia Tanori Villa, *La mujer migrante y el empleo*. Las fichas completas se encuentran en la lista de obras citadas.

La voz de la “diosa de la tomada” invita a todo tipo de concurrentes al disfrute efímero de sus delicias. Tanto el narrador como la ciudad misma afirman que Tijuana posee cantinas para ricos, pobres, solteros, casados, drogadictos, alcohólicos, ladrones, asesinos y homosexuales. Todo tipo de personas encontrarán lo que buscan, el único requisito es el dinero: “Me olvidaba de un detalle: ¿Traen cueritos de rana? Sí, dólares. Porque si no, no hay de piña, queridos” (30). De esta manera la ciudad adopta un papel protagónico presentándose y definiéndose a sí misma como una ciudad del vicio en que se recibe a todos indiscriminadamente. Como se verá, con la cita anterior se establece el patrón semántico que se seguirá utilizando en cada ocasión que se describa cualquier parte de la ciudad. A su vez, estas descripciones programan un modelo de ordenación que se repite en el discurso del texto conformando las configuraciones descriptivas. La función de las descripciones del espacio y el ambiente, el uso de adjetivos y frases calificativas sinónimas es reconstruir una imagen prefabricada. En las dos citas siguientes se observa este patrón:

Esta ciudad singular con aires de “reputación dudosa” amanece redimida con la bullanaga de la estudiantina y las campanadas que invitan a misa, [...] Pero a medida que se van apagando las luces del día y prendiéndose las nocturnas, la ciudad va vistiendo sus arreos de alcahueta coquetona con que seduce a los incautos. Como una diosa mitológica, cínica y desvergonzada, se va aprovechando la ciudad de las debilidades humanas para llenar sus últimos rincones. (30)

Así va la ciudad nocturna sonsacando amargados, sin vergüenza, descalzonada, nalgas de fuera, impúdica, con su vestido de noche adornado con letreros de neón, tronando palmas a los parranderos como damisela descocada. (31)

Aquí se distinguen los catálogos de adjetivos y frases que se relacionan entre sí en cuanto a significado. Todas estas frases y adjetivos se inclinan a representar el carácter de prostituta de la ciudad. Indudablemente estas descripciones concuerdan con la manifestación propuesta en la prosopopeya de la ciudad. Ahora, el uso redundante de un inventario de adjetivos y frases en una descripción no quiere decir que sea un fiel reflejo de la realidad, simplemente es un buen conocimiento de vocabulario sinónimo por parte del descriptor. Esto sin dejar que “la nomenclatura, de entrada, le ofrece[zca] al lector una ilusión de realidad “autorizada” por un referente “real”” (Pimentel 26) que el lector deberá reconocer. Igualmente el patrón se continúa en las descripciones de los inmuebles. Es en la voz narrativa que yace la responsabilidad de describir los edificios yuxtaponiendo a la ciudad con los edificios. Las siguientes dos citas contienen descripciones de edificios en que se percibe el patrón semántico establecido en las citas anteriores.

Se aplanaban los edificios, las calles se levantaban como paredes pavimentadas, los letreros de la ciudad caían como escupitajos con la terquedad de sus mensajes, untándose en las frentes, atenazando nuca con insistencia de arpías sacaojos. [...], la iluminación reflejada contra el smog cubría con un telón podrido la vista de un cielo gloriosamente estrellado. (Méndez 84)

En los frontales de los edificios las luces de neón punzaban con fiebre contagiosa los nombres de garitos, burdeles y toda clase de mercancías. Alacraneada de marineros de

San Diego ansiosos de matar en una orgía el terror [...] Miles de ojos enrojecidos por el alcohol y la lujuria reflejaban su extravío en ventanales. (133)

En las descripciones de los edificios se observa una ciudad agresiva que arremete violentamente contra habitantes y turistas. Las descripciones hechas por el narrador de los anuncios comerciales en los edificios son semejantes a las hechas al representarse la ciudad misma. Entre los calificativos en la primera cita se encuentran aquéllos que se refieren a las luces: “caían como escupitajos con la terquedad de sus mensajes”, “untándose en las frentes”, “atenazando nuca con insistencia de arpias sacaojos”, “la iluminación reflejada contra el smog” que cubre el ambiente como “un telón podrido” ante el contrastante panorama de “un cielo gloriosamente estrellado”. En la segunda cita las luces siguen embistiendo con agresividad en su insistente esfuerzo por atraer a los noctámbulos. Las luces de neón en las fachadas de los edificios: “punzaban con fiebre contagiosa” anunciando “los nombres de garitos, burdeles y toda clase de mercancías”, atrapando hipnóticamente con el atrayente neón a “miles de ojos enrojecidos por el alcohol y la lujuria”. Así, pues, en esta obra la ciudad es una prostituta que se vende y despoja a sus clientes de la “mierda” que es el dinero (133) en un mundo capitalista. La ciudad de Méndez pasa de ser una ciudad perversa a una ciudad víctima del capitalismo; mismo capitalismo que oprime a sus habitantes. Axiomáticamente, las configuraciones descriptivas no sólo se limitan a presentar una imagen degradada del espacio, sino que se advierte el mismo patrón al describirse el ambiente creado dentro de sus límites:

Nos hemos cruzado ahogados remando en una laguna hedionda de alcohol, temiendo el encuentro... Arroyos de música, ríos de tequila, despeñaderos de risas impúdicas, lodazales podridos de las palabras puercas, toda la desvergüenza flotando en esta atmósfera nublada de gasolina. (133, énfasis original)

El ambiente en los espacios abiertos, la calle principalmente, se describe igualmente de una manera degradante en la que los personajes son arrastrados por el movimiento acelerado de los automóviles. Este estudio está en concordancia con Piña Ortiz cuando afirma que los espacios abiertos “al igual que los espacios cerrados están degradados en formas contaminadas y asfixiantes (100) causadas por el sonido y la contaminación de los automóviles.

Era sábado ya tarde, la ciudad se animaba con un pulso muy acelerado, la población flotante había arribado con fuerte presión; se desparramaban las aceras de turistas muy dispuestos a pasar “good time”. La calle contenía hileras de carros que parecían trenes con miles de cláxones histéricos. [Y] los carros se apretujaban en las calles reptando ansiosos como gusanos hambrientos, sonaban los cláxones igual que alaridos de viejas histéricas. (Méndez 128-133)

En estas citas se advierte que a los automóviles se les otorgan cualidades propias de animales y humanas. De esta manera los automóviles se asocian al movimiento “acelerado” de los turistas hambrientos de diversión fugaz.

Para concluir, se han mencionado casos de representación de la ciudad de Tijuana en la obra de estos dos escritores, María Amparo Escandón y Miguel Méndez,

quienes proyectan reflejos e imágenes estereotipadas de Tijuana en que predominan la prostitución y el vicio. Sin embargo, es indudable que las imágenes creadas por Escandón son la representación de un espacio imaginado en que se observa el nivel de conocimiento que tiene sobre la vida y el espacio fronterizos ya que sus personajes se movilizan solamente en espacios cerrados. De esta manera los espacios cerrados intentan ser una sinécdoque de la ciudad representada. Sin duda, esto se debe a que Escandón sabe sobre la ciudad por medio de la publicidad negativa a cargo de los medios de comunicación o por sus visitas fortuitas a Tijuana. Por otro lado, aunque semejante a la hecha en *Santitos*, Méndez ofrece una imagen de la ciudad fronteriza llena de color local. Al reproducir estas imágenes Méndez intenta denunciar las injusticias en contra de un pueblo indulgente que sufre a causa del capitalismo. En el espacio de Méndez se desarrollan principalmente personajes marginados como el indio, el chicano y “el espalda mojada”. Para finalizar, recordemos que Piña Ortiz señala que en Méndez, “[l]a ciudad es así representada por lugares simbólicos: el horizonte gris y contaminado, los autos y la música estridente, [simbolizando] el lado degradado del progreso. Los espacios cerrados como los burdeles y cantinas simbolizan también la riqueza y la degradación” (103).

Obras Citadas

Cabrera, Luis. *Diccionario de aztequismos*. 2 ed. México: Ediciones Oasis, 1975. Print.

Cacheiro Varela, Maximino. *Diccionario de símbolos y personajes: En Paradiso y Opiano Licario de José Lezama Lima*. Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicación, 2001. Print.

Cárdenas, Guadalupe. "La ciudad como arquetipo de la madre terrible en *Peregrinos de Aztlán*". *Palabra: Revista de Literatura Chicana* 3.1-2 (1981): 33-49. Print.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Nueva ed. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1969. Print.

Escandón, María Amparo. "María Amparo Escandón: Escritora." Online Posting. 2005. María Amparo Escandón. Web. 2 de diciembre 2006.

---. *Santitos*. 1a. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1998. Print.

Iglesias Prieto, Norma. *La flor más bella de la maquiladora: historias de vida de la mujer obrera en Tijuana, B.C.N.* 1a ed. México, D.F.: SEP: Centro de Estudios Fronterizos, 1985. Print.

Kamel, Rachael y Anya Hoffman. *The Maquiladora Reader: Cross-Border Organizing Since NAFTA*. Philadelphia, PA: American Friends Service Committee, 1999. Print.

- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Production de l'espace. Trans. Donal Nicholson-Smith. 2003 ed. Oxford; Cambridge, Mass.: Blackwell Publishing, 1991. Print.
- Martínez Zepeda, Jorge. "Del rancho Tijuana a la formación del pueblo: Una aproximación a sus pioneros". Online posting. 20 de diciembre de 2006. H. XVIII Ayuntamiento de Tijuana. Web. 24 de febrero de 2007.
- Méndez, Miguel. *Entre letras y ladrillos: Autobiografía novelada*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996. Print.
- . *Peregrinos de Aztlán*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1991. Print.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. 1. ed. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2001. Print.
- Piña-Ortiz, Martín Alberto. *Visión de la frontera en la obra de Miguel Mendez (PHD)*. Tucson, University of Arizona, 1992. Microfilm.
- Ríos-Soto, Marilyn. "The Gaze as a Mechanism of Self-Knowledge in the Mexican Novel and Film *Santitos*: The Outsider as Observer and Object of Desire." *The Image of the Outsider in Literature, Media, and Society: Selected Papers from the 2002 Conference of the Society for Interdisciplinary Study of Social Imagery*. Colorado Springs, CO: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, 2002. 106-09. Print.
- Ruiz Marrujo, Olivia y Laura Velasco Ortiz. "Mujeres en la frontera norte: Su presencia en la migración y la industria maquiladora". *Mujeres, migración y maquila en la frontera norte*. Eds. Soledad González, et al. 1. ed. México D. F., Tijuana: El Colegio de México/El Colegio de la Frontera, 1995. 113-30. Print.
- Tanori Villa, Cruz Arcelia. *La mujer migrante y el empleo*. 1. ed. México, D.F.: INAH, 1989. Print.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. "La frontera: Visiones vagabundas". *Los signos de la arena: Ensayos sobre literatura y frontera*. Mexicali, B. C., México: UABC, 1994. 115-30. Print.
- Vallejos-Ramírez. "Entre lo real y lo maravilloso: La prosa de María Amparo Escandón." *De márgenes y adiciones: Novelistas latinoamericanas de los 90*. Eds: Jorge Chen Sham e Isela Chiu Olivares. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 2004. 339-67. Print.