



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Alejandro Arteaga Martínez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

alejandro.arteaga@uacm.edu.mx

El fantástico norteño de Néstor Robles

Néstor Robles' fantastic Northerner

Resumen

En 2017 aparece el libro de cuentos fantásticos *Réquiem por Tijuana*, del mexicano Néstor Robles. Proponemos que, en las tramas fantásticas de Robles ambientadas en Tijuana, se ofrece una crítica a la idea de comunidad y se demuestra, por el contrario, la fragilidad de los vínculos humanos ante lo insólito. Para llegar a esta conclusión, primero ubicamos a Robles en el cruce de la literatura norteña y de la literatura fantástica. En segundo lugar, examinamos seis cuentos con los cuales demostramos que lo fantástico evidencia la debilidad de la comunidad. Finalmente, resumimos la idea de comunidad fracasada de Robles en relación con la de los filósofos Pelbart y Esposito, quienes proponen que la comunidad es heterogénea y debería ser una alianza para la protección, dada la naturaleza finita de la especie humana.

Palabras claves

Fantasmía, distopía, sobrenatural, comunidad, apocalipsis

Abstract

In 2017, appears the book of fantastic stories *Réquiem por Tijuana*, by Mexican Néstor Robles. We propose that in Robles' fantastic plots, set in Tijuana, the idea of community is criticized and, on the contrary, the fragility of human bonds is demonstrated versus the unusual. To reach this conclusion, we place Robles first at the intersection of northern literature and fantastic literature. Second, we examine six stories where the weakness of the community is demonstrated through fantastic facts. Finally, we link Robles' idea of community with that of the philosophers Pelbart and Esposito, summarizing the failure of what should be an heterogeneous community as an alliance, given the finite nature of the human being.

Keywords

Fantastic, dystopia, supernatural, community, apocalypse.

Réquiem por Tijuana, libro de cuentos del jalisciense Néstor Robles (Guadalajara, 1985) publicado por la editorial Paraíso Perdido en el 2017, se ubica en el cruce de la literatura del norte y de la literatura fantástica. Las tres colecciones de relatos que conforman el libro —*Voraz*, *Crónicas de Montezul* y *Réquiem por Tijuana*— ofrecen un mosaico de seres y situaciones imposibles cuyo escenario es la ciudad de Tijuana y una mítica Montezul. El reciente libro de Robles es producto de un proceso antológico, pues ahí se reúnen, reordenan e incorporan materiales publicados previamente y otros nuevos. Por ejemplo, de la primera versión de *Réquiem por Tijuana* (aparecida en el 2012 en Monomitos Press, editorial tijuanaense independiente) se conservaron todos los relatos excepto “Una mirada en el espejo del laberinto de los tigres”, el conjunto de ficciones breves “Bonus flash fiction” y el “Réquiem del autor”. También hubo un reordenamiento de algunos de aquellos relatos del 2012: ahora, dos de ellos forman parte de la nueva colección *Crónicas de Montezul*, dos quedan en la colección *Réquiem por Tijuana* y uno forma parte de *Voraz*. Además, tres relatos de *Voraz* (2015) se integraron en la edición del 2017 junto con otros más.

El contexto tijuanaense de las colecciones *Voraz* y *Réquiem por Tijuana* me interesa en estas páginas porque es un rasgo geográfico que coloca el libro de Robles dentro del amplio abanico de la literatura norteña. Esta es, como sabemos, una categoría de la crítica literaria con la cual suele denominarse la producción narrativa, poética y dramática que tiene orígenes biográficos, geográficos o temáticos vinculados con los estados mexicanos de Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, es decir, con la producción literaria de y sobre la frontera de México con Estados Unidos. En otras palabras, se afirma que los autores del norte son quienes nacieron en esa extensa franja, producen o difunden su obra ahí o desde ahí, y el cronotopo de sus tramas se desarrolla en alguno de los múltiples espacios de la zona. La combinación de las variables citadas (biografía, geografía, temática) define un conglomerado de obras

y autores cuyos límites en realidad son porosos, puesto que “nuestra frontera hoy en día, la de este lado, es diversa, múltiple, tremendamente plural y por tanto problemática, con todo lo que ello implica: cuestiones de migración, tráfico de drogas, la influencia del narco, la explotación laboral en las maquiladoras, la pugna por los bienes energéticos, la pobreza” (Rodríguez Lozano 20). La delimitación de la literatura del norte sigue siendo compleja.

La flexibilidad de la etiqueta ‘literatura del norte’ es intrínseca a la propia naturaleza conceptual del término. Es cierto que hay intentos estrictos por caracterizarlo al afirmar que “los narradores norteros escriben, y al hacerlo, con esa intención o sin ella, plasman las diferencias de lenguaje, de pensamiento, de idiosincrasia, de clima, de paisaje y de atmósfera que demuestran que este país [México] es muchos países” (Parra 9); con ello, se supone que los autores moldean en su obra “las características de su *ser nortero*, adquiridas desde la infancia y la adolescencia, que pueden advertirse en ciertos giros del lenguaje, en las alusiones al entorno o en el carácter de los personajes” (Parra 10). Sin embargo, la crítica contemporánea pone en entredicho la exclusividad del lugar de nacimiento del autor como rasgo fundamental para determinar su pertenencia o no a la literatura del norte, es decir, la vivencia del escritor del contexto del norte geográfico mexicano. El lugar de nacimiento es un accidente y autores nacidos o afincados en otras regiones de México o que radican en la franja fronteriza habiendo nacido fuera de ella, han sido capaces de narrar la vida nortera con exactitud¹. Néstor Robles es un caso demostrativo de un autor que vive y narra la experiencia de la frontera, aunque no haya nacido en ella.

Concuerdo en que lo ‘nortero’ es un criterio arbitrario. Por ello es que suscribo la afirmación de que “no existe tal *ser nortero* sino en la voluntad de quien lo propone; que no hay un carácter ni un habla homogénea entre hablantes de Los

¹ En este sentido se desarrollan varios de los ensayos compilados por Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco González en *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura: la migración narrada desde la frontera sur mexicana traza el éxodo con rasgos coincidentes a los desarrollados por los norteros*, por ejemplo.

Cabos y los de Reynosa; los de Culiacán y los de Monterrey. El canon [norteño] propuesto tiene tal cantidad de excepciones que la regla no acaba de formularse” (García Ramírez 76). Debe aceptarse que la categoría de lo norteño surgió para abolir un marco de “nuestra literatura, [que] como toda la cultura mexicana, es ramplonamente centralista. Y lo peor del centralismo es que contamina de ramplonería a su periferia” (Domínguez 41). Para algunos investigadores, la ruptura de los límites canónicos centralistas caracteriza a los autores del norte, quienes propondrían novedosas “poéticas desde la ciencia ficción, la narrativa policiaca, la novela histórica o el humor, abocándose al espacio de la frontera o, por el contrario, huyendo de él” (Rodríguez 30). Resulta singular que si bien puede hablarse de constantes temáticas, en el conjunto de autores y obras del norte hay excepciones narrativas que versan sobre temas y geografías no norteñas. Es la excepción a lo hegemónico del norte la mejor demostración de la utilidad del artificio conceptual que significa lo ‘norteño’².

La especificidad temática de la literatura del norte defendida por algunos creadores en su papel de críticos, como Eduardo Antonio Parra, se enfrenta a la evidencia de una amplitud tan rica y variada, que se dificulta mantener vigente la propia idea de una hegemonía norteña. Aunque el narcotráfico haya sido una preferencia narrativa de determinados autores, como es el caso de Élmer Mendoza —a quien le resulta insoslayable responder críticamente a esa dinámica ilegal desde la literatura (De la O y Mendoza 196)—, la visibilidad de ese tema puede atribuirse más bien a factores como la fuerza testimonial subyacente en esos relatos (Trujillo 36). En otras palabras, los asuntos atribuidos al “ser norteño” como el desierto, la violencia de género, el homicidio, la migración, la frontera y el narcotráfico apenas

² Para Rafael Lemus, la literatura del norte era un subgénero paupérrimo construido por el mercado: “Todo lector asiste, al menos una vez en su vida, al torpe nacimiento de un subgénero. [...] No es necesario ir demasiado lejos para contemplar este espectáculo. Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico. Ensayos, testimonios, novelas. Son ya tantas estas últimas que un subgénero, no una tradición, echa raíces” (40). Investigadores como Heriberto Martínez Yépez han demostrado que opiniones como esta de Lemus son en realidad intentos por desarticular y desacreditar una producción literaria original y provocativa frente a la estructura monolítica de las formas del centro (88-95).

son muestras de la producción de los autores que hablan del norte. Néstor Robles es uno de los que escriben sobre el norte desafiando la supuesta hegemonía temática de esa literatura regional. Junto a otros escritores como Heriberto Yépez, Patricia Laurent Kullick, David Toscana, Francisco José Amparán o Luis Jorge Boone, Robles incursiona en la literatura fantástica con su libro *Réquiem por Tijuana* y nos muestra una singular veta de lo norteamericano.

La poética de lo fantástico norteamericano de Robles es lo que me interesa desarrollar en las siguientes páginas. En este sentido, ahora se hace imprescindible establecer una postura sobre el escurridizo término ‘fantástico’ con el cual, de entrada, puede designarse un modo de escribir, una fórmula o quizá un género (Clúa 2.1)³. Sigo a David Roas cuando afirma que “para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. [...] El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (8). Asimismo, coincido con que:

el objetivo comunicativo de lo fantástico consiste en cuestionar los límites y las normas de la realidad aparente y las leyes que consideramos “naturales” o “racionales”, presentando, a través de una historia de ficción libremente elaborada por un escritor, un fenómeno o un acontecimiento inquietante e inexplicable que viene a subvertir o a transgredir los esquemas comunes de la vida ordinaria. (Herrero 17)

³ La debilidad o flexibilidad metodológica del término ‘fantástico’ es evidente: se ha discutido el uso de estructuras retóricas, temas, se señalan autores, se agrupan obras. En Brasil se ha propuesto el neologismo ‘fantasismo’ para definir el auge de una narrativa especulativa nacional. Sin embargo, en Brasil como en México, “é preciso vencer o preconceito contra a literatura fantástica —nascido [...] na necessidade de a literatura brasileira buscar uma identidade nacional e construir um cânone” (Sobota). La literatura del norte y el fantástico mexicano serían esfuerzos actuales por construir un canon.

Entender lo fantástico como el enfrentamiento de dos instancias narrativas —una mimética que pretende representar la operatividad de nuestra experiencia y otra no mimética (sobrenatural, dice Roas)— implica reconocer que la dialéctica entre ellas produce, como consecuencia, una gama de emociones manifiestas en el discurso del narrador o de los personajes del relato fantástico: asombro, horror, pero sobre todo miedo (Roas 32).

La generación de esas emociones angustiosas como parte de la narración fantástica requiere la utilización de un cronotopo semejante o equivalente al del lector, pero,

a diferencia de un texto realista, cuando nos enfrentamos a un relato fantástico, esa exigencia de verosimilitud es doble, puesto que debemos aceptar —creer— algo que el propio narrador reconoce, o plantea, como imposible. Y eso se traduce en una evidente voluntad realista de los narradores fantásticos, que tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de un modo más explícito que los realistas. (Roas 25)

Néstor Robles, en efecto, construye escenarios tijuanaes en sus relatos y considera haber logrado una mimesis de tal calidad que, de acuerdo con sus palabras, su libro *Réquiem por Tijuana* “bien puede ser una guía turística grotesca para deambular las calles de Tijuana. Si vienen aquí o han visitado, reconocerán lugares (la Presa, el Cerro Colorado, la canalización del Río Tijuana, la Avenida Revolución, la Línea)” (Robles, “En mis cuentos”). En esos escenarios norteamericanos de Tijuana, Robles inserta al otro, al ente extraño, con lo cual consigue el contraste epistémico necesario para lo fantástico. Se trata, pues, de fantasías urbanas (Irving 200; Ekman 452-453).

El espacio narrativo en las colecciones *Voraz* y *Réquiem por Tijuana* —identificable con el espacio urbano tijuanaes contemporáneo— apuesta por la participación del lector como instancia de reconocimiento de lo fantástico. Es un rasgo común de lo fantástico aceptar que “serait fantastique tout récit de fiction

ancré dans le quotidien de l’auteur et de son lecteur contemporain, mettant en scène des êtres ou des phénomènes échappant à toute explication rationnelle, qui génèrent un sentiment d’angoisse chez les protagonistes et le lecteur” (Landais 150-151)⁴. Se trata de “poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (Roas 20). Robles confía en la suficiencia referencial de su narración sobre Tijuana y en que el espectador la acepte como espacio verosímil del relato donde ocurre una disrupción en la normalidad empírica narrada. Este pacto de lectura demanda la aceptación consecuente de la ruptura del orden empírico para lograr el efecto fantástico⁵. Aunque Robles parece tener en mente a un público específico —“Si vienen aquí o han visitado [Tijuana], reconocerán lugares”, dice el escritor—, la estrategia fantástica funciona de manera óptima gracias a la construcción realista de los espacios narrativos de sus cuentos, en otras palabras, gracias al paradigma de realidad.

Así, pues, veo en Néstor Robles a un autor norteco por adopción, por cuanto varias de sus ficciones ocurren en la ciudad de Tijuana y reflejan una clara intención de revivir su experiencia empírica en la frontera como contexto de sus tramas. El realismo de sus descripciones urbanas en *Réquiem por Tijuana* y *Voraz* dota de

⁴ Mi traducción: “será fantástico todo relato de ficción anclado en lo cotidiano del autor y de su lector contemporáneo, al poner en escena seres o fenómenos que escapan de toda explicación racional, que generen un sentimiento de angustia en los protagonistas y el lector”.

⁵ Si bien hay varios trabajos sobre la lectura y el lector en el proceso de construcción del efecto fantástico (por ejemplo, Bouvet 7-62), estudios como el reciente de Omar Nieto pretenden prescindir de esos componentes del sistema literario: “creemos que lo fantástico depende más de una estrategia textual que de la reacción o no reacción por parte del lector” (Nieto 53). La postura de Nieto se presenta como novedosa, pero los estudios clásicos sobre lo fantástico (Roas, sin ir más lejos) consideran indispensable la presencia de un elemento extraño en una trama empíricamente realista y donde el lector participa en el reconocimiento de la extrañeza producida por la ruptura del registro de verosimilitud. El propio Nieto reconoce lo imperioso de dicha combinación cuando afirma que “no debe haber confusión: el sistema de lo fantástico, tal como nosotros lo proponemos, está definido por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural, su inversión o la relativización de esa regla” (65). El “sistema de lo fantástico” resulta eficiente o fracasa ante el lector y solo ante él; suprimir su participación en el “sistema” es eliminar al destinatario del efecto buscado.

hegemonía y verismo a sus narraciones. Sin embargo y como veremos enseguida, las tramas fantásticas que construye parecen alejarlo, a primera vista, de la vinculación directa de Tijuana con las formas tópicas de la literatura norteña ya citadas (el narcotráfico, la migración, etcétera). Pese a este alejamiento de la supuesta tradición del norte, Robles sí conserva el *leitmotiv* de la violencia, pero lo vincula a un origen caótico sobrehumano e incontrolable en temáticas distópicas y sobrenaturales. Esto es lo fantástico norteño de Robles: el apocalipsis o lo lóbrego y sus horrores son consecuencia de un origen inexplicable o bien de la acción humana que, en Tijuana, desencadena lo imposible.

Debo aclarar que de ninguna manera la narrativa fantástica de Robles constituye una literatura escapista. Si lo fantástico es hoy considerado parte de la cultura *pop* y forma perecedera en el mercado, sabemos bien que el género y sus obras, desde sus orígenes dieciochescos o decimonónicos, han tenido siempre un potencial crítico y subversivo. Precisamente el contraste epistémico entre el paradigma de realidad y lo insólito o sobrenatural pone en tela de juicio el orden social del primero representado por los sujetos en cuanto sinécdoques de la sociedad y sus valores. El efecto de lo fantástico implica reconsiderar la vigencia de los criterios para evaluar la realidad empírica por parte de los personajes y, a veces, para interpretar la propia realidad operativa desde el lado del lector y del crítico. Esto último no obsta para que la narrativa fantástica de Robles resulte eficiente porque “no cuestiona «la realidad» en sí, como un ente abstracto, sino su construcción única representada como paradigma” (Amatto). La Tijuana de Robles es una ficción y el lector puede cerrar el proceso de lectura al preguntarse por las implicaciones extratextuales de lo insólito, pero esto no es ni será un requisito para la eficiencia del efecto fantástico. El potencial crítico de lo fantástico no implica la elaboración de una moraleja, aunque el relato contenga todos los elementos para construir esa evaluación de la realidad, sino que permite leer de otra manera el acontecimiento extraño o sobrenatural.

A mi juicio, el potencial subversivo de los relatos de Robles cobra forma gracias a ciertas conductas perfiladas por sus personajes en las tramas. Con ellas

resulta factible elaborar una crítica hacia determinados elementos sociales y culturales. Es mi objetivo ejemplificar esto enseguida con el análisis de algunos relatos de las colecciones *Voraz y Réquiem por Tijuana*. Destaco, en primer lugar, el carácter simbólico de Tijuana como espacio de lo fantástico: una ciudad fronteriza, pero ya no solo por su ubicación geográfica, sino fronteriza entre lo cotidiano, lo insólito y lo terrible (Olmos 218-226; Berumen, 341-351), una ciudad que se convierte en el centro del mundo y origen de la identidad (Ongay 36-38) al ser el principio del caos que atenta contra la existencia humana o la puerta de entrada para el poder destructivo de lo extraordinario. En segundo lugar, sostengo que a lo largo de las tramas fantásticas construidas por Robles se desarrolla una violencia sórdida (un *leitmotiv* norteño, pero no exclusivo) que se apropia poco a poco de Tijuana y del mundo, aniquilando a sus habitantes. La Tijuana violentada una y otra vez por tales fuerzas sobrenaturales puede leerse como una intensa metáfora de la acción destructiva de la comunidad humana contra sí y contra la naturaleza en la que habita. Lo fantástico norteño de Robles promueve una reflexión social, como expondré al finalizar mis análisis.

Debo adelantar que la idea de ‘comunidad’ que percibo en las colecciones *Voraz y Réquiem por Tijuana* no es la idea de lazos sociales intimistas, los cuales suelen derivar en comunitarismos, nacionalismos, ideologías o partidos. En la construcción narrativa de Robles se observan grupos de amigos, de vecinos, de desconocidos que intentan compartir un espacio común para expresar sus individualidades. Lo ‘común’ aquí puede explicarse como:

un reservorio compartido, hecho de multiplicidad y singularidad, [más] que como una unidad actual compartida; más como una virtualidad ya real que como una unidad ideal perdida o futura. Diríamos que lo común es un reservorio de singularidades en variación continua, una materia inorgánica, un cuerpo-sin-órganos, un ilimitado (*apeiron*) apto para las individuaciones más diversas. (Pelbart 24)

A este espacio común pero pleno de diversidad entran en juego la violencia y la muerte como homologadores de la entropía vital coartando las individualidades y las acciones del sujeto como miembro de ese espacio común.

Empiezo mi revisión con algunos relatos de *Voraz*. La “Bruja caníbal”, por ejemplo, es un relato acerca de la cacería del delincuente sobrehumano. El cuento se sustenta en la presencia de un personaje sobrenatural:

Los muchachos de la privada cuentan y aseguran que es verdad: una mujer desnuda ronda el circuito después de medianoche. De tersa piel blanca, cuerpo escultural y cabellera rojiza y larga; la mujer deambula sobre el asfalto. Narran, los que la han visto, que cuando llega al tope de la calle, ahí donde está el barranco que divide los barrios, da un salto y se esfuma, y que enseguida aparece un pájaro blanco, un ave nocturna, una lechuza.
(Réquiem 63)

La comunidad elige a Rojo como su vigilante, pero con tan mala fortuna para este que no evita la muerte de tres delincuentes juveniles cuyos cadáveres aparecen en el barranco limítrofe, desnudos y con “mordidas en el cuello, en los brazos y allá donde te conté” (65). La comunidad incinera los cuerpos: “Hicimos lo que siempre hacíamos con los muertos. Los quemamos y esparcimos sus cenizas en el barranco. [...] Es cierto, prendíamos fuego a los cuerpos por miedo” (66). La comunidad acusa a Rojo de ser el asesino misterioso o su cómplice y se acuerda dejarlo expuesto para que lo mate el criminal nocturno; sin embargo, otra víctima aparece mientras Rojo está atado. Algunas justicieras de Rojo lo liberan para darle una segunda oportunidad de atrapar al criminal. Rojo, en esta ocasión, encuentra a la bruja y la mata, pero descubre algo diferente de lo que había enfrentado: “Voy hacia ella. El cuerpo espantoso, las garras, la piel blancuzca y los diente afilados han desaparecido. Ante mí yace una cara conocida: ya no es la bruja. Es una mujer joven. La vecina de enfrente. Nunca me creerían, cómo comprobar que esa mujercita inocente había devorado ya a tantos vecinos” (71). Ante la certeza de su

destino, Rojo huye de su comunidad porque teme la furia de sus vecinos; al despedirse de su hogar sentencia: “Los buenos modales y la confianza se han perdido en estos tiempos y es difícil creer en historias de monstruos” (72).

El personaje de la “Buja caníbal” es un híbrido que recuerda al vampiro y a la Cegua o mujer de blanco quien, según la tradición oral hispanoamericana, se aparece en espacios solitarios y nocturnos ante hombres lujuriosos o ebrios para castigar sus avances sexuales con golpes, con trampas que los conducen a precipicios o simplemente revelándoseles como una mujer de rostro monstruoso. Más allá del personaje sobrehumano, lo que me importa en el relato de Robles es la comunidad en la cual se desarrolla la cacería, porque este microcosmos tijuanense exhibe a dos tipos de depredadores: el sobrehumano, que acaba muerto, y la propia comunidad vecinal. Si al primero se le identifica de inmediato como un ser dañino y sus víctimas, incluso si estas eran criminales, son objeto de conmiseración, el segundo es impredecible y sus víctimas, como Rojo, lo son solo por el odio engegucido que la comunidad les profesa. La confrontación definitiva de Rojo ocurre con sus vecinos, no con el monstruo. Rojo, en cuanto salvador de la comunidad, sabe que perderá la vida y, por ello, es una víctima inocente. Luego de acabar con el monstruo, su huida es esencial para entender la subversión propuesta en el relato de Robles: quien hace el bien, quien protege a la comunidad, no puede vivir en medio de quienes promueven un perenne y único deseo de destrucción contra sí mismos. El mal verdadero no está tanto en la criatura sobrenatural, sino en la naturaleza humana regida por el miedo y la violencia. El héroe adquiere tintes épicos al convertirse en el chivo expiatorio en la “Buja caníbal”, pues ocupa el lugar del monstruo que acaba de arrancar del centro de la comunidad en un afán por salvarla del daño que aquel causaba.

“El devorador de historias” tiene una trama que desarrolla suspenso conforme se revela poco a poco la existencia de otro ser sobrenatural. Rogelio Núñez, el nuevo director del Fondo de Sapiencia, entrevista a jóvenes escritores interesados en publicar su obra. Los cuerpos decapitados de varios de ellos generan rumores sobre Núñez: “No es coincidencia —dice un bloguero— que desde que

ocupa la silla del Fondo de Sapiencia, el primer escritor muerto haya aparecido en el río. Así sucesivamente, a lo largo del año de su servicio en Tijuana, más de sesenta escritores han aparecido en el mismo lugar y con la misma marca: descabezados” (Robles, *Réquiem* 34). A pesar de estos indicios, el anhelo de publicar y de ganar la fama perpetua hace que los escritores sigan acercándose a la editorial y desechen cualquier suspicacia. Esteban Toribio será uno de ellos: luego de contarle a Núñez la trama de su inédita novela, recibe la promesa de un trabajo que no llega. Inmediatamente después de su entrevista, Esteban enferma. Tiempo después y aún convaleciente, vuelve al Fondo para rogar por un trabajo, que Núñez le da por fin: si quiere pertenecer a la comunidad del Fondo, deberá aceptar ser fámulo sin sueldo en la editorial y con la misión específica de llevar ante su jefe a los escritores de una lista que le ha entregado. Esteban se convierte en el secuaz de Núñez hasta que presencia la verdadera naturaleza de este: “Esteban sale del trance cuando escucha un grito. Se apresura a la puerta y es testigo de la decapitación por las fauces de Núñez. Entonces recuerda esos ojos negros. Esas garras. Esos colmillos” (37-38). Aunque intentará detener a Núñez, otra criatura, de las muchas que habitan el extraño espacio comunitario del Fondo, lo detendrá.

“El devorador de historias” nos enfrenta al mundillo literario y sus juegos de poder. Las víctimas que ingenuamente alimentan al monstruo de la editorial con sus narraciones son quienes lo descubren. El lector queda al tanto de la verdad sobre la peligrosa comunidad endogámica del Fondo como un testigo impotente de la violencia y del secreto. El gesto cómplice con que se nos invita a presenciar la revelación nos lleva también a considerar otros aspectos del secreto: la cultura, el autor, el editor, la fama conforman un tejido siniestro en una Tijuana ajena al drama vivido en el Fondo de Sapiencia y que acaba por extinguir la fuente de la creación literaria: el autor. El relato está salpicado por cuestionamientos al mercado editorial, como esta reflexión que alerta sobre la desaparición de los autores, pero también sobre el valor de la producción literaria en circulación: “¿Qué está pasando con la literatura mexicana? ¿A dónde se han ido nuestros cuentistas y nuestros novelistas? Hay sobrepoblación de poetas. Lo peor de todo: poetas malos. [...] Los rumores

dicen que se han autoexiliado y publican bajo el anonimato en algún lugar de Sudamérica o Europa. No lo creo. Alguien se está deshaciendo de ellos” (Robles, *Réquiem* 33), dice una voz anónima. Asimismo, la explicación de la presencia de los seres sobrenaturales en el Fondo de Sapiencia conlleva un juicio sobre la literatura contemporánea: “El que se apoderó de Rogelio se alimenta de historias. Fue el primero en traspasar el portal. Recibió una frecuencia proveniente de una leyenda que contaba un chamán yoreme a su comunidad. Era una buena historia, una historia sobre la creación del universo. [...] Ellos sí eran buenos narradores. Ahora están casi extintos, como muchos de nosotros” (41). Los señalamientos sobre cuestiones literarias dispersos en el texto Robles insisten en la bien conocida tradición romántica de la originalidad de la obra y del autor como individuo dotado de una genialidad singular. Desde estos cuestionamientos es que “El devorador de historias” puede leerse como una crítica contra el deseo de pertenecer a la burocracia cultural, contra la teoría literaria, contra la mediocridad de la literatura contemporánea y la falsía del autor ilustre frente a otras formas más ricas de la producción ficcional, como la tradición oral y la fuerza religadora de sus relatos como artefactos formadores de comunidad.

Otros cuentos de *Voraz* nos llevan por diferentes derroteros, pero siempre en Tijuana. “La barriga de la ballena” es una propuesta narrativa sutilmente diversa de las dos que revisé hace un momento. El apocalipsis que se narra en “La barriga de la ballena” se construye a partir de analepsis. Paulatinamente, el foco narrativo nos permite observar una nube gris que se cierne sobre una escuela; observamos a diferentes actores en diferentes escenarios. De pronto, sobre la escuela se cierne la nube “hecha de pequeños seres microscópicos. Millones y millones de seres microscópicos hambrientos, pues llevaban milenios encerrados en el fondo del océano” (75-76). La focalización acaba por ubicarnos en el primer momento del origen de la plaga inexplicable que se extiende: “Días antes —dice el narrador—, la ballena gris había encallado en la costa. Un suceso extraordinario, pues los habitantes de la ciudad nunca habían estado tan cerca de una” (78). El rastreo del

origen de la plaga genera el efecto fantástico al describir, también de manera paulatina, los estragos de muerte y destrucción que los insectos causan:

Esos seres se pegaban en su piel. Se metían por los oídos, las fosas nasales, la boca, los ojos. Los hacían gritar, luego perder el conocimiento. Bastaba un par de minutos para que quedara pura ropa y hueso. Otros solamente perdían el conocimiento y regresaban a la vida como huéspedes. Apenas podían caminar, se arrastraban. Los pequeños seres se acostumbraban al nuevo cuerpo. (76)

Al llegar al origen de la plaga, el cuerpo de la ballena varada, pareciera resolverse el misterio de la destrucción, pero en realidad se llega a un punto que es igualmente inexplicable: aunque se había enterrado al animal en una fosa de la costa, “la marea siguió pegando duro y descubrió a la ballena otra vez, que ahora estaba más hinchada y hedionda. Como último recurso, intentaron quemarla. Entonces le reventó la barriga: explotó y una nube oscura con vida propia se abrió paso entre los vientos de Tijuana” (79). La causa originaria más evidente del mal contiene el inexplicable surgimiento de la plaga. La ballena muerta, como origen, no ofrece respuestas y lo inexplicable permanece sin justificación.

“La barriga de la ballena” puede leerse como un relato fantástico en clave ecológica. El cadáver del animal es el eslabón necesario para esta interpretación: la inesperada aparición del cuerpo de la ballena, el tratamiento irrespetuoso hacia sus restos, la curiosidad morbosa con que se le observa, el hastío con que se trata de hacer desaparecer su rastro, todo esto exhibe la insensibilidad humana hacia la naturaleza que nos rodea. El cuento establece así un evidente contraste entre lo urbano y la naturaleza. El asombro por el cadáver del animal delata asimismo otro rasgo del carácter fronterizo de Tijuana: la oposición tópica entre ciudad / naturaleza y sus derivaciones como lo conocido / lo desconocido, lo humano / lo animal, lo humano / lo inhumano. A partir de lo insólito que significa el cadáver de la ballena en la costa tijuanaense, es decir, de la representación de un accidente

ecológico, surge otro hecho increíble: una plaga de insectos surgidos del mar que destruye al ser humano o lo controla para su provecho. La naturaleza se apropia de las estructuras humanas y de la propia humanidad aniquilándola o suprimiendo su libre albedrío. No parece casual que sea una escuela el objetivo focalizado en la narración: la institución educativa simboliza el desarrollo del intelecto humano, su abstracción de la naturaleza, pero es una institución podrida en todos sus espacios: “Uno de los huéspedes era el director del colegio, quien poco antes se había encontrado con una de las estudiantes en un recoveco del jardín del campus, lugar en donde tenía sus encuentros secretos a cambio de buenas calificaciones y un buen sueldo por trabajar apenas unas horas en las oficinas administrativas” (76). La naturaleza reclama lo que le ha sido arrebatado y en esta reapropiación salvaje que anula el control y la libertad de acción de la especie humana sobre su entorno, surge el horror.

Si la homogeneidad temática de *Voraz* está dada por la presencia del monstruo y el peligro que representa, la de la colección *Réquiem por Tijuana* lo está por la recurrencia del apocalipsis. Este segundo conjunto de relatos presenta lo fantástico en bien logradas tramas distópicas donde la destrucción de Tijuana y del mundo incluso tiene causas impensadas. En “La sombra de los jinetes lobo sobre el río Tijuana”, por ejemplo, la infección de la raza humana causada por los ataques de varias criaturas lobunas se construye como un políptico cuya totalidad deja ver la desolación de una ciudad destruida y abandonada. El desarrollo de la infección por etapas contribuye al aire desolado de Tijuana: primero, la pérdida del vello corporal; luego, la transformación del sujeto en una criatura lobuna. Conforme la epidemia se esparce, los infectados “fueron obligados a recluirse en la ciudad de caucho, en las inmediaciones del río Tijuana, por miedo al contagio” (*Réquiem* 123). En la Rubber City, los contaminados sobreviven en la precariedad cazando, cuando pueden, a los militares que sobrevuelan la zona de cuarentena: practican el canibalismo. El origen lovecraftiano de la infección es violento y traumático:

El video, publicado por la cuenta *Freejuana*, se dio a conocer al día siguiente de los eventos grabados. En cuestión de unas horas se convirtió en el más visto: dos hombres realizan su trabajo rutinario sobre el pozo petrolífero de Tijuana cuando se observa a la bestia ser atravesada por el tornillo gigante. Uno de los hombres queda hincado, limpiándose el líquido que expulsó la criatura, cuando de pronto saltan decenas de criaturas más pequeñas, con tentáculos, que devoran a los dos miserables hombres. Detrás de ellos, se pueden ver varias siluetas de lobos bípedos que voltean a su alrededor, reconocen su nuevo territorio. (125)

El origen de la infección permite elaborar una lectura política de “La sombra de los jinetes lobo sobre el río Tijuana”. La alianza entre México y los Estados Unidos para contener el contagio se traduce en un pacto internacional para aislar a los enfermos en un gueto insalubre y desprotegido, aislados del nuevo espacio comunitario que representa la inmunidad a la infección. La supuesta cooperación entre los dos países vecinos es consecuencia de un acuerdo anterior por el cual México habría cedido a empresarios norteamericanos los derechos para la extracción rapaz de agua en una zona ya de por sí devastada por la sequía:

Después de todo, la culpa también es de ellos que trajeron la maquinaria pesada para llegar a lo profundo de la presa, en busca del preciado líquido extinto. Esperaban obtener agua, pero encontraron algo mejor para sus bolsillos: montones de líquido negro: petróleo, o eso pensaron. // La venta y el trato fue inmediato. Permiso total para explotar la tierra. Continuaron excavando y los jefes engordaron sus carteras. (123)

En realidad, la relación binacional fue falsa, pues desde su inicio el socio norteamericano procuró su beneficio en todos los aspectos; luego, ante la amenaza de las criaturas y de la infección, Estados Unidos trabajó para la protección de los suyos dejando al “socio” encargarse de limpiar el desastre: “Del otro lado, en donde

termina el muro, la antigua Línea, se puede ver el domo que los estadounidenses pusieron para protegerse. Impenetrable, dejaron a su pequeño socio de negocios a su suerte” (126). De este modo, el relato de Robles apunta a que la excavación profunda en una naturaleza marchita, es decir, la sobreexplotación de recursos allanó el camino de los monstruos portadores de la infección hacia la superficie, pero el trágico incidente evidenció la verdadera naturaleza de las alianzas internacionales y la fragilidad de un Estado mexicano incapaz de proteger a los connacionales. En “La sombra de los jinetes lobo sobre el río Tijuana”, el ser humano invoca descuidadamente los peligros que lo agobian y diezman, y las víctimas del cataclismo descubren que además tienen en su contra a las instituciones estatales, que los desamparan en vez de brindarles la ayuda necesaria. El cuento, de nuevo en clave ecológica como “La barriga de la ballena”, expone el origen del mal en la voracidad del ser humano contra la naturaleza marchita: la sobreexplotación y la codicia son las armas con que se suicida nuestra especie, cuyo egoísmo aflora durante esta crisis.

La naturaleza humana reaparece como uno de los temas centrales de los relatos “Final en la Vía Láctea” y “El negro cósmico”. En “Final en la Vía Láctea”, Robles propone despertar y encontrar a la entrada del fraccionamiento Vía Láctea, en el margen de Tijuana, varios cadáveres de animales que parecen sacrificados en una especie de ritual macabro: “un chivo prieto degollado, colgando de una pata y un par de gallos rojinegros, también sin pescuezo” (*Réquiem* 131). Por la noche, ocurre un extraño fenómeno celeste: “Parecían estrellas fugaces, pero cayeron sin explosión y sin emitir sonido alguno. [...] La lluvia de estrellas duró menos de treinta segundos. A su paso dejó una extraña somnolencia. Todos se recostaron. Cerraron los ojos. La mente en blanco. Y se durmieron” (133). Durante la madrugada, los vecinos despiertan para abandonarse a sus impulsos más salvajes. Los días pasan y la violencia desborda cualquier límite: “Al tercer día los choques y los incendios fueron comunes. También los disparos y gritos. Incluso los niños torturaban a sus mascotas. Ninguna patrulla. Ningún tanque. Ningún helicóptero. Es lo que cualquier persona razonable pudiera haber imaginado: la autoridad

impondrá orden. Siempre lo hace. Esta vez no” (134). Las hordas se atacan mutuamente, destruyen todo a su paso. Pedro parece el único cuerdo, “La música es lo único que lo protege y lo mantiene vivo: el rock lo ha salvado. Hasta ahora no ha tenido necesidad de salir. La dotación de sopas Maruchan y agua se está agotando” (Robles, *Réquiem* 136). Por fin, Pedro saldrá de su hogar para enfrentar el caos y su destino: “Tarde o temprano iba a matar” (139).

Resulta evidente que “Final en la Vía Láctea” desarrolla el adagio *homo lupus homini*: la violencia contra el vecino y contra sí mismo caracterizan la destrucción del conjunto residencial. Las venganzas porque “Fulano escuchaba música muy alto, porque Perengano tenía demasiados perros o gatos, porque aquel otro nunca cerraba la puerta ni asistía a las juntas ni cooperaba” (134) se multiplican a la par de los suicidios que ocurren sin justificaciones y sin que nadie se interese en impedirlos. La Vía Láctea se transforma en un microcosmos orgiástico: el sexo desenfadado completa el panorama de destrucción creado por la violencia inexplicable. Robles redondea la trama fantástica con la insólita ausencia de cualquier autoridad: tanto la anulación de los mecanismos internos de control —los cuales parecen haber desaparecido de todos los vecinos luego de la lluvia de estrellas—, como la ausencia asombrosa de la autoridad en cuanto control externo de la comunidad, dejan al sujeto en plena libertad de acción. La Vía Láctea es una zona donde el individuo goza de una irrestricta libertad y padece las consecuencias de este don. La única ley que prevalece es la del más fuerte y la de la mayoría sobre el individuo.

En “El negro cósmico”, cuento con el cual Robles cierra la colección *Réquiem por Tijuana* y el libro a un tiempo, se propone otra distopía. En el boulevard Fundadores se reporta un olor pútrido. Los policías que acuden no encuentran nada, ningún cadáver, “salvo un punto negro. El punto negro brilla, si se ve fijamente, parece ondear en espiral” (153). Otros objetos idénticos aparecen en diversos lugares de Tijuana devorándolo todo y cubriendo las superficies con un negro brillante. La Tierra empieza a perder todas sus especificidades. Dos adolescentes, por ejemplo, “Llegan hasta el último piso del edificio y se las ingenian

para subir a la azotea, en donde la vista es la mejor del rumbo: donde antes había pasto, arbustos, tierra y cerros, ahora está siendo reemplazado por un espejo negro, hipnotizador” (156). La sorpresa y el miedo iniciales ante la inexplicable destrucción ceden ante la certeza de la extinción de la vida planetaria. A lo largo del paulatino desvanecimiento de todas las formas de vida reconocibles, las personas dejan ver su mezquindad, su resignación y sus anhelos: el marido que urde el plan para deshacerse de la esposa molesta arrojándola en uno de esos misterios espejos; los amantes que desean realizar su fantasía de un encuentro sexual en la naturaleza antes de su muerte; la osada intención de dos amigos para lanzarse en una de esas negruras relucientes con la idea de que se trata de portales hacia universos paralelos, etcétera.

Las personas viven sus miedos y fantasías, pues no habrá un futuro en el cual arrepentirse: son libres por única y última vez sin la angustia de tener que pagar las consecuencias de sus acciones. De pronto, “aparecen allá arriba, de entre las nubes, enormes naves triangulares. Cuando tocan la superficie, cuatro patas alargadas se aferran, sosteniendo la estructura piramidal. Luces de colores y vapor: un montón” (161-162). Desde el espacio exterior, dos hombres y una mujer son testigos de la transformación fatal y uniformadora de la Tierra: “Desde la base espacial, Gustavo Ramírez vigila su antiguo planeta, que ya no es más que un inerte balón oscuro. Más de un centenar de objetos piramidales no identificados lo sobrevuelan” (162). La mínima comunidad humana que habita en el espacio no parece destinada a la sobrevivencia: Scott es racista y hostigador, la inteligente Rosemary está en una profunda crisis nerviosa y Gustavo, el líder mexicano del grupo, elucubra ideas descabelladas entre las que incluye deshacerse de Scott, atacar a los extraterrestres o formar con su compañera una pareja original con la cual restituir la población humana⁶.

⁶ Encuentro una semejanza de interés entre “El negro cósmico” de Néstor Robles y “Momentos no humanos de la Tercera guerra mundial” de Luis Jorge Boone. Boone también narra la destrucción de la Tierra, pero a causa de la invasión sobrenatural de los Antiguos invocados gracias al *Necronomicón*. Un grupo de humanos seleccionados consigue escapar hacia Marte; en la estación

La invasión alienígena de “El negro cósmico” permite adscribir el relato a la tradición cienciaficcional, caso único en el libro de Robles. La lectura crítica del relato es evidente por el desarrollo de esta línea argumental. En efecto, en este último relato de *Réquiem por Tijuana*, el encuentro violento de la especie humana con lo que parece una raza alienígena revela la superioridad de los extraterrestres por cuanto fueron capaces de dominar un planeta gracias a un desarrollo tecnológico desconocido para la humanidad. La increíble proliferación de los destructivos puntos negros y la expansión de la negrura brillante que lo consume todo son indicios que desembocan en el inesperado aterrizaje de naves piramidales cuyas formas recuerdan las arquitecturas prehispánicas. La referencia a la geometría arcaica de las naves corrobora, en el relato, la popular teoría conspirativa sobre la visita alienígena en las civilizaciones precolombinas. Con esto, las certezas de los testigos humanos —y asimismo del lector— se desbaratan por el giro de tuerca interpretativo que se da a la aparición fantástica de aquellos primeros objetos esféricos: no eran artefactos sobrenaturales, sino máquinas extraterrestres de destrucción masiva.

En el cuento, además, la invasión alienígena carece de cualquier moralidad, pues la devastación que produce es absoluta e inmisericorde. Frente a esta hecatombe como fondo del relato, la naturaleza humana ofrece muestras de su mezquindad, de su osadía, de su ánimo vital, pero sobre todo de su miedo a la muerte y a lo desconocido. El mosaico humano propuesto por Robles en “El negro cósmico” es menos pesimista, pero solo porque el origen del mal está en un punto fuera de la comunidad planetaria, de la cual Tijuana es su sinécdoque. Detrás de este relato distópico hay una demostración de la fragilidad humana y de su empecinamiento en los vicios y virtudes inclusive frente a la mayor calamidad: el ser humano es un animal de costumbres y el caos lo reduce al miedo, un impulso primario.

espacial, el narrador tiene una panorámica de la Tierra azotada por los titanes que arrasan con la vida del planeta, como la vista que tiene el astronauta Gustavo Ramírez en el cuento de Robles.

Con la revisión de estas muestras de lo fantástico norteamericano de Néstor Robles se prueba la heterogeneidad de la literatura del norte y la potencialidad crítica del relato fantástico. Necesito enfatizar una última vez este aspecto porque, en su conjunto, los relatos de las colecciones *Voraz* y *Réquiem por Tijuana* demuestran algo más de la conducta humana en medio de los diversos escenarios fantásticos: la melancolía por los esfuerzos perdidos, por la certeza de la muerte próxima, por la imposibilidad para comprender lo insólito, se traduce en una angustia “vinculada, no a la depresión, sino a la «paz» e incluso al «gozo» de asumir el límite, la finitud, como nuestra condición más propia” (Esposito 55). Sugiero que la comunidad y el individuo son, en cada narración, elementos centrales del juego literario de Robles: los vecinos, los editores, la pareja, el Estado se disgregan o encuentran cara a cara con el individuo en medio del caos producido por la presencia insólita que trastoca o desarticula las relaciones y rutinas comunitarias. La catástrofe pone a prueba todos los lazos humanos, es decir, la idea de comunidad entendida como una finitud compartida de la vida.

Si como propuse anteriormente, la comunidad y lo común tienen como marca ideal la diversidad conviviente en un espacio compartido, en los cuentos de Robles se destaca, de manera inteligente, otro aspecto de la ‘comunidad’ en cuanto concepto. Se trata de un rasgo único compartido por todos los miembros de ese espacio común, en el sentido biopolítico propuesto por el filósofo Roberto Esposito:

no es solo que la comunidad siempre se dé de manera defectiva: es que no es más que comunidad *del* defecto. Aquello que se tiene en común —o, mejor dicho, que nos constituye en cuanto ser-en-común, ser-ahí-con—, es precisamente ese defecto, esa inalcanzabilidad, esa deuda. En otras palabras, nuestra finitud mortal. En consecuencia, lo importante no es tanto que la relación con los otros se piense bajo la forma del ser-para-la-muerte, sino el modo concreto que asume: la forma del recíproco “cuidado”. Es este cuidado, y no el interés, lo que se encuentra en la base de la comunidad. La comunidad está determinada por este cuidado, así

como este por aquella. No podría haber lo uno sin lo otro: “cuidado-en-común”. Ahora bien [...], esto quiere decir que la tarea de la comunidad —asumiendo, y no simplemente concediendo, que haya una— no es la de liberarse del cuidado, sino, por el contrario, la de custodiarlo como lo único que la hace posible. (43)

Dado que, desde esta perspectiva, la comunidad también existe para dar abrigo y protección mutua entre sus integrantes al reconocer la fragilidad de cada uno de sus miembros, no extraña que los relatos de Robles expongan la fragilidad de los vínculos comunitarios y la soledad del individuo ante el monstruo que acecha. En cuentos como la “Bruja caníbal”, la comunidad traiciona la confianza del sujeto y lo expone a la muerte; en otros, como “La sombra de los jinetes lobo sobre el río Tijuana”, los enfermos fundan nuevas comunidades: repudiados por el grupo, los infectados se apoyan mutuamente formando una alianza para enfrentar su desgracia. La libertad absoluta de la que gozan otros personajes (por ejemplo, en “Final en la Vía Láctea” y “El negro cósmico”) demuestra la necesidad de una comunidad para controlar los impulsos de violencia individual: el sujeto con libertad irrestricta destruye o se entrega irremediamente a la muerte, olvidándose de su deber comunitario del cuidado. La libertad del individuo no es un principio promotor de la vida, sino de la muerte.

Comunidad e individualismo son un hilo que conecta también los relatos de la colección *Crónicas de Montezul*, de la que no he hablado aquí por cuestiones metodológicas. En fin, más allá del regocijo que el lector encuentra en Robles como continuador de una tradición lovecraftiana, en el fondo queda la invitación a una reflexión ética sobre el ser humano: nuestros egoísmos, nuestras falencias nos caracterizan en estos relatos. Lejos del espíritu heroico al que estamos cada vez más acostumbrados con las narrativas *pop* sobre temas fantásticos, Robles se centra en la fragilidad de nuestros vínculos como especie y como comunidad de frente a lo desconocido.

Bibliografía

- Amatto Cuña, Alejandra G. “Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica”. *Este País*, núm. 328. Web. agosto 2018.
- Berumen, Humberto Félix. “Las metáforas de la ciudad”. *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2011.
- Boone, Luis Jorge. “Momentos no humanos de la Tercera guerra mundial”. Luis Jorge Boone. *Cavernas*. México: Era, 2014.
- Bouvet, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l’effet fantastique*. Québec: Presses de l’Université du Québec, 2007 [1ª ed., 1998].
- Clúa, Isabel. *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía*. México: Bonilla Artigas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica y Raquel Velasco González, coords. *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*. México: Juan Pablos Editor, 2011.
- De la O, María Eugenia y Élmer Mendoza. “Narcotráfico y literatura”. *Desacatos*, núm. 38 (2012): 193-199.
- Domínguez Michael, Christopher. “Narradores del desierto”. *Vuelta*, núm. 154 (1989): 40-41.
- Ekman, Stefan. “Urban fantasy: A literatur of the unseen”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 27, núm. 3 (2016): 452-469.
- Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 2009.
- García Ramírez, Fernando. “Una idea llamada norte”. *Letras Libres*, núm. 204, (2015): 75-76.
- Herrero Cecilia, Juan. “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»”. *Monografías de Çédille*, núm. 6 (2016): 15-51.



- Irvine, Alexander C. "Urban fantasy". *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, edición de Edward James y Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Landais, Clotilde. "Le métadiscours du fantastique ou comment écrire après la théorie du genre". *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 6, núm. 3 (2010): 150-166.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva". *Letras Libres*, núm. 81 (2005): 39-42.
- Martínez Yépez, Heriberto. "Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México". *Hispanic Journal*, vol. 36, núm. 2 (2015): 87-106.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- Olmos Aguilera, Miguel. "Alteridad, etnografía y estereotipos de lo fantástico en la frontera México-Estados Unidos". *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, vol.18, núm. 50 (2011): 207-227.
- Ongay, Luis. "«No soy mexicano, soy de Tijuana»: juventud e identidad en la frontera norte de México". *Revista Culturales*, vol. 11, núm. 11 (2010): 7-42.
- Parra, Eduardo Antonio, comp. *Norte. Una antología*. México: Era / Fondo Editorial de Nuevo León / Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015.
- Pelbart, Peter Pál. "La comunidad de los sin comunidad". *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". David Roas, comp. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco / Libros, 2001.
- Robles, Néstor. "En mis cuentos siempre habitarán monstruos y fantasmas". *Editorial Paraíso Perdido | Blog*, <http://blog.editorialparaisoperdido.com/2018/05/monstruos-y-fantasmas/>.

- _____. *Réquiem por Tijuana*. Guadalajara, México: Paraíso Perdido, 2017 [1ª ed., 2012].
- _____. *Voraz*. Guadalajara, México: Paraíso Perdido, 2015.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Sobota, Guilherme. “Pesquisadores propõem um novo movimento literário brasileiro: o fantasismo”. *O Estadão de S. Paulo*. Web. 24 de agosto 2018.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. “Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza mexicana”. Juan Carlos Ramírez Pimienta y Salvador C. Fernández, comps. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Occidental College / Plaza y Valdés, 2005.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.