fiar

FORUM FOR INTER-AMERICAN RESEARCH (FIAR) VOL. 18.2 (DEC. 2025) 5-18
ISSN: 1867-1519
© forum for inter-american research

Un texto híbrido: Elementos de la novela gráfica en la "edición de cuarentena" de *La luna siempre será un amor difícil* (2020) de Luis Humberto Crosthwaite

ANNE MARIE MCGEE (ARKANSAS STATE UNIVERSITY, JONESBORO, USA)

Resumen

Este artículo analiza la más reciente edición de La luna siempre será un amor difícil (2020) de Luis Humberto Crosthwaite, publicada por el proyecto editorial Edición de Cuarentena 2020, como un texto híbrido que adapta elementos de la novela gráfica al estilo collage de la edición original publicada en 1994 en la forma de un mash-up. La nueva edición (2020) incorpora ilustraciones de Flor Guga, una de las más prolíficas autoras de narrativa gráfica en México, que en 2012 adaptó el texto de Crosthwaite al formato de una novela gráfica (no publicada). De esta manera, la nueva edición es una adaptación que combina las obras de Crosthwaite y Guga. Imágenes de la novela gráfica de Guga (2012), adaptadas e incorporadas en la edición nueva (2020), superan el texto escrito y abren nuevos espacios de significación. Este artículo analiza la adaptación e incorporación de elementos visuales de comics de la novela gráfica de 2012 en la edición nueva de 2020 y cómo esta incorporación contribuye y expande el proyecto de la obra original. Esta nueva adaptación abre nuevas posibilidades de crítica en el texto, particularmente en la representación de la frontera, la migración y las figuras femeninas que habitan el espacio fronterizo.

Palabras clave: narrativa de la frontera, novela gráfica, Luis Humberto Crosthwaite, Flor Guga, *La luna siempre será un amor difícil*

Introducción

En el año 2020, en medio de la pandemia de Covid-19, el escritor mexicano Luis Humberto Crosthwaite publicó una edición nueva con el proyecto editorial Edición de Cuarentena 2020 [1] de su novela *La luna siempre será un amor difícil*, originalmente publicada en 1994. Igual que la edición original, la novela es un collage narrativo de viñetas fragmentarias que incorpora elementos de la cultura pop, telenovelas, corridos, cuentos de hadas y romances modernos para presentar la historia de un conquistador desempleado, Balboa, y su mujer indígena, Florinda, que se conocen en la ciudad de "México Tenochtitlan" (13, 19) [2] en el siglo XVI, pero que viajan al mundo moderno de la frontera y "el temible Imperio Nortense" por autobús debido a la crisis económica (9, 15). Como toda la obra de Crosthwaite, la frontera no sólo es el marco de la historia sino otro personaje.

Sin embargo, en la nueva edición el espacio representado no es la frontera del final del siglo XX, sino la de la tercera década del siglo XXI. Además, la nueva edición incorpora ilustraciones de Flor Guga, una de las más prolíficas autoras de narrativa gráfica y *fanzines* en México, que en 2012 adaptó el texto de Crosthwaite al formato de la novela gráfica [3]. De esta manera, la nueva edición es un texto híbrido que combina las obras de Crosthwaite y Guga. Las ilustraciones nuevas representan varias escenas de la novela, a veces tomando el lugar del texto original, efectivamente convirtiendo partes de la obra en páginas de una novela gráfica, un género que últimamente ha emergido en la producción cultural latinoamericana como una poderosa fuerza para explorar la naturaleza de la subjetividad del siglo XXI.

Más que una simple continuación de la técnica de collage que se emplea en la edición original, las imágenes de Guga superan y animan el texto escrito, abriendo nuevos espacios de significación y convirtiendo la nueva edición en un texto híbrido que ocupa un espacio umbral en términos de género, cuestionando conceptos como la unidad nacional, la historia y el progreso. En este estudio, analizaré cómo la incorporación y adaptación de elementos visuales de *comics*, específicamente de la novela gráfica, en la edición nueva contribuye y expande el proyecto de la novela original.

Un mash-up discursivo: una forma de umbral

Como la mayor parte de la producción literaria de Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil* tiene una estructura fragmentaria compuesta de viñetas narrativas de poca extensión divididas en cuatro partes y un epílogo que siguen la trayectoria del romance del conquistador Balboa y su mujer indígena Florinda. Cada parte de la novela, y las viñetas que las componen, lleva su propio título, muchos de los cuales vienen directamente de canciones populares y cada una de las cuatro partes empieza con un epígrafe también tomado de una fuente musical. Ambas ediciones de la obra siguen esta misma estructura y el contenido del texto escrito es casi idéntico. Anja Bandau describe cómo la novela incorpora y combina elementos de varios tipos de producción cultural, utilizando las técnicas de collage y montaje:

> The text playfully weaves vignettes, fragments of documents, apocryphal journal articles, letters, recipes, illustrations, poems, lyrics of pop songs in a postmodern intertextual and intermedial reference to various genres: the epic, the novel of the Siglo de Oro, chronicles of the Conquista, Columbus' journal, letters, códices, telenovela, melodrama/romance. (Bandau 25)

De esta manera, el lector tiene que activamente juntar, interpretar y encontrar significado en un texto compuesto de varios fragmentos y voces de una plétora de tradiciones. En una presentación de la edición nueva en la librería-café El Grafógrafo en Tijuana en 2021, el autor describe la forma de la edición nueva como un *mash-up*, es decir, una fusión de elementos dispares de fuentes diferentes en una nueva obra. Aunque el concepto *mash-up* tiene raíces en el siglo XIX, el término se popularizó durante los primeros años del siglo XXI y se usa principalmente para describir composiciones musicales que combinan y adaptan elementos de varias canciones distintas.

La incorporación de viñetas visuales de la novela gráfica de Flor Guga de 2012 en la edición de 2020 refleja esta forma de *mash-up*. A veces las imágenes aparecen antes o al lado del texto original, otras veces después, o están metidas en medio de la narrativa del texto original creando una nueva versión de la viñeta particular, es decir, un verdadero *mash-up* de las dos obras. Y en otras viñetas, la versión de la novela gráfica de Guga toma el lugar de la versión original de 1994. Mientras ambas ediciones siguen la misma estructura y estilo, la edición nueva es una versión híbrida que, por adaptar e incorporar elementos de la obra de Guga, ocupa un espacio umbral en términos de género, entre una novela fragmentada y una novela gráfica.

La fusión de varias épocas históricas en la novela también refleja este concepto de *mash-up*. En la edición de 1994, la historia de Balboa y Florinda pertenece a las épocas de la Conquista, del virreinato de la Nueva España en el siglo XVI y del estado mexicano moderno a los finales del siglo XX. Los protagonistas y su relación representan una reinterpretación o adaptación moderna de la pareja fundacional de la nación mexicana, Hernán Cortés y la Malinche, transportados a la zona fronteriza en el contexto del estado neoliberal y el inicio del Tratado de Libre Comercio (TLC). Este *mash-up* de momentos y personajes históricos desafía concepciones lineales del tiempo y de la historia y, en el caso de la primera edición, refleja una crítica y parodia del discurso de modernización mexicana promovido por el PRI y el presidente Carlos Salinas de Gortari durante los noventa. Según Paul Fallon, por el uso de una forma fragmentaria y la superposición de tiempos, el texto interrumpe la continuidad de narrativas dominantes que relacionan la historia nacional mexicana con el progreso y la modernización

(52).

Sin embargo, un cambio notable en la edición de 2020 es que Crosthwaite modifica y moderniza el contexto contemporáneo representado en la novela, cambiando la última década del siglo XX y el inicio del TLC a la tercera década del siglo XXI y el inicio del Tratado de Estados Unidos, México y Canadá (T-MEC). De esta manera, la nueva versión tiene lugar en el momento en que se publicó y no en el pasado de la original, así conectando más con el lector actual. Esta alteración temporal amplifica el proyecto de la novela por añadir otro momento histórico al *mash-up*. No es una simple actualización de la historia de Balboa y Florinda, sino una continuación o una repetición en un contexto nuevo, que al final revela que la realidad en la frontera no ha cambiado a pesar del paso de los años y el cambio político. La relación de Balboa y Florinda sigue siendo un fracaso, sólo que ahora fracasa en tres siglos diferentes de modo simultáneo. Dado el desarrollo de la novela gráfica en México a partir del nuevo milenio, no es sorprendente que se incorpore este género en la nueva edición, dado que expande la crítica planteada en la primera edición a un nuevo plano visual y a una época histórica nueva.

De muchas maneras, el epígrafe que aparece al comienzo de ambas ediciones publicadas de *La luna siempre será un amor difícil* plantea el proyecto central de la novela. Incluso antes de una dedicatoria a Regina Swain, el lector se encuentra con una traducción al español de la letra de la canción "The Dream Before" de Laurie Anderson, que salió en su álbum *Strange Angels* en 1989. Esta canción en sí es una adaptación que actualiza y deshace el cuento de hadas "Hansel y Gretel", escrito por los hermanos Grimm en 1812. Ya adultos, Hansel y Gretel viven infelizmente en Berlín en el siglo XX. Ella es mesera y él intenta ganarse la vida como actor. Según Mark Hernández, la inclusión de este epígrafe "anuncia que la novela va a enfocarse en las relaciones de las parejas a través de una reelaboración de historias antiguas" (114).

Como la novela, esta versión de "Hansel y Gretel" cambia el contexto histórico de una pareja. Además, cuestiona y pone en duda los detalles del cuento original cuando, después de insultar a su hermana llamándola "cabrona", Hansel admite que él ha "desperdiciado" su vida "en nuestra estúpida leyenda" y que su verdadero amor "fue la bruja malvada", que según la historia original fue matada por su hermana para salvarle la vida (12). De esta manera, la canción de Anderson convierte a la bruja de la historia tradicional en la amada de Hansel y transforma a Gretel de hermana salvadora en cabrona asesina. En la novela de Crosthwaite, el conquistador Balboa termina siendo el conquistado y el derrotado. Cruza la frontera en la cajuela del auto de su tío para trabajar como mesero y, después de un romance fracasado con Marián, la típica rubia norteamericana, es deportado e intenta regresar a Florinda, quien ya no lo quiere. En cambio, la mujer indígena Florinda se independiza por su vida nueva en Tijuana y vuelve a usar su nombre original, Xóchitl. Es ella, quien al principio de la novela representa el Nuevo Mundo —es decir, una tierra para ser conquistada por Balboa—, quien al final tiene éxito en el contexto fronterizo moderno. Además de esta inversión de personajes, la canción de Anderson invita al lector a cuestionar conceptos como la historia y el progreso por evocar la sección IX del ensayo "Theses on the Philosophy of History" de Walter Benjamin. Cuando Gretel le pregunta a Hansel "¿Qué es la Historia?", su respuesta resume la concepción de Benjamin de la historia como una sola catástrofe, un sinfín de ruinas, "un montón de escombros", y no una serie de eventos que el ángel de la historia quiere arreglar pero que no puede porque la tormenta del progreso "continúa empujando al ángel de espaldas hacia el futuro" (12). Al empezar su texto con la canción de Anderson, Crosthwaite invita al lector a cuestionar el discurso de la historia oficial y, sobre todo, a no aceptar la concepción de la historia —y por consecuencia la historia nacional mexicana— como un camino lineal y ascendente. Así anuncia que el romance que sigue no va a corresponder a los romances que confirman la autoridad de la nación. Además, el epígrafe, que es una traducción al español de una canción que adapta e reinterpreta un cuento de hadas alemán y un ensayo filosófico sobre el historicismo, hace hincapié en la importancia de la adaptación y de la forma del *mash-up* en el

proceso de creación e interpretación de la obra.

En muchos sentidos, el proyecto de la novela y su forma fragmentaria se adaptan bien al género de la novela gráfica. De hecho, la incorporación de elementos de *comics* en la novela es parte de una tendencia más extensa en la literatura gráfica. Según Benjamin Bigelow y Rüdiger Singer, los *comics* y la novela gráfica en particular se han convertido en un medio importante en la representación y la exploración del tema de la migración en el siglo XXI (2). De hecho, el *web comic* del *New York Times Welcome to the New World*, del periodista Jake Helpern y el artista Michael Sloan, que relata las experiencias reales de una familia de refugiados de Siria en los Estados Unidos, fue el primer *comic* que ganó el premio Pulitzer por caricatura editorial en 2017 y en 2020 fue publicado como novela gráfica. Elizabeth Nijdam explica que los *comics* que tratan el tema de migración —y la migración forzada en particular— toman una gran variedad de formas, desde los *comics* en periódicos a los *web comics* y las novelas gráficas, y que, a pesar de su forma, todos sirven para humanizar la experiencia de refugiados e inmigrantes (28).

Las técnicas narrativas, estrategias visuales y los aspectos formales de *comics* posibilitan esta representación. Por ejemplo, según Nijdam, los marcos entre las viñetas visuales o las imágenes de un *comic* en realidad sirven como fronteras conceptuales y espacios de intersección, sitios para crear significado, iguales a las fronteras físicas que existen entre naciones, y los artistas usan estos marcos y espacios característicos del medio de los *comics* para enfrentarse con cuestiones de migración, exilio y desplazamiento que son difíciles de representar con formas de literatura más tradicionales (26). Después de todo, como señala James Scorer, el objetivo de los *comics* no es establecer nuevos cánones nacionales sino desestabilizarlos (2). Es un género que ocupa los márgenes de la literatura y que intenta cuestionar las ideologías y conceptos que sirven como base de la nación y de discursos dominantes. Por eso, Scorer considera a los *comics* como una "form of threshold" o forma de umbral: "whether consisting of frames that speak across gutters, of splash pages and bleeds, or of images that are simultaneously text, and texts that are images, comics constantly move across the limits and borders of panels and worlds" (9). De esta manera, los *comics* son arte visual y texto narrativo a la vez, están enmarcados, pero se escapan y exceden estos marcos; están definidos por fronteras, pero a la vez cruzan estas fronteras, igual que los personajes del texto de Crosthwaite. Como explica Jennifer Glaser, si la novela es un género que históricamente se utiliza para fundar la nación o para darle autoridad, los *comics* representan un espacio híbrido que ofrece una forma útil para criticar el imperialismo y para imaginar espacios fronterizos que cuestionan el mero concepto del estado-nación. De esta manera, es un género muy apropiado para ser parte de un *mash-up* con la obra narrativa de Crosthwaite.

Nuevos espacios de significación por la adaptación e incorporación de imágenes

Mientras que la edición de 2020 de *La luna siempre será un amor difícil* incorpora una multitud de ilustraciones de la novela gráfica no publicada de Guga (2012) en una versión a color, es importante notar que el texto de 1994 también incluye ilustraciones en blanco y negro del ilustrador Felipe Alcántar. Mark Hernández explica que las páginas del texto original "se encuentran enmarcadas con diseños de los manuscritos del siglo XVI" e outras imágenes más contemporáneas (113). De esta manera, la primera edición incluye imágenes que parecen estar sacadas de documentos europeos y *códices* indígenas del siglo XVI, pero en la mayoría de los casos son secundarias al texto escrito, y aparecen en sus márgenes. Por lo contrario, las imágenes de Flor Guga existen en el primer plano del texto en la versión a color. De hecho, en la nueva edición Guga no sólo crea viñetas visuales nuevas, sino también incorpora y transforma la mayoría de las ilustraciones de Alcántar de la edición de 1994, así adaptando y reinterpretándolas en su propia obra. Uno de los ejemplos más notables es la imagen que sirve como la portada del texto. Es importante notar que la tradición de la portada viene del siglo XVI cuando Felipe II estableció sus normas en la *Prágmatica* de 1558. Requerir una portada fue parte del esfuerzo de la corona de regular y

censurar la publicación de libros. Las portadas renacentistas de esta época reflejaron los estilos artísticos vigentes y se caracterizan por el uso de orlas con motivos florales o por un grabado en el centro de la página.

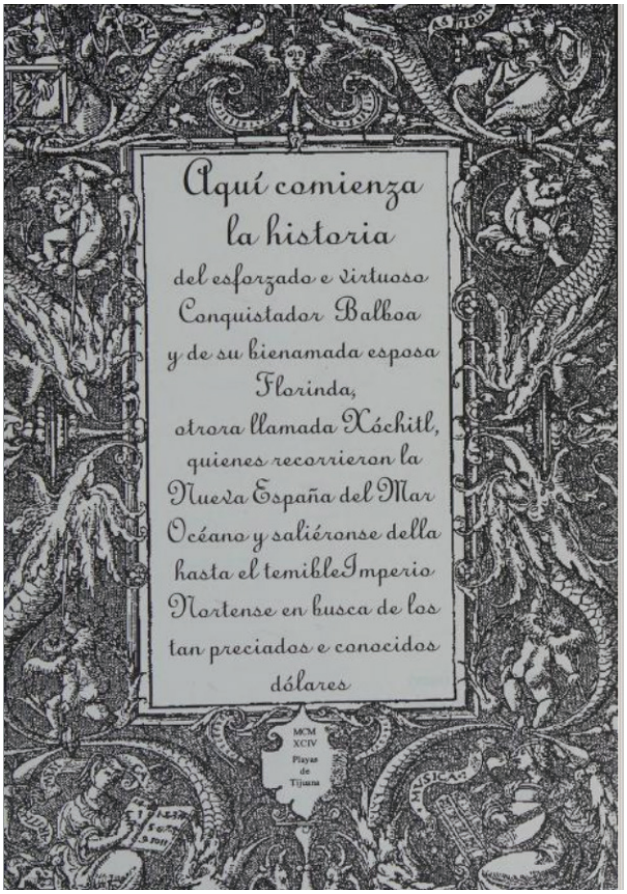


Figura 1. Portada de la edición de 2014.

Este es el tipo de portada que se emplea en la edición de 1994. En el centro de la página se introduce la historia con un texto enmarcado, en letra muy estilizada: “Aquí comienza la historia del esforzado e virtuoso Conquistador Balboa y su bienamada esposa Florinda, otrora llamada Xóchitl, quienes recorrieron la Nueva España del Mar Océano y saliéronse della hasta el temible Imperio Nortense en busca de los tan preciados e conocidos dólares” (9). Este texto está rodeado por un marco al estilo renacentista compuesto de orlas botánicas y otras imágenes típicas de un grabado de la época. En las cuatro esquinas del marco aparecen cuatro musas, de geometría, astronomía, música y aritmética, y en los cuatro lados aparecen angelitos con lanzas intentando matar dragones estilizados, así evocando la historia bíblica del arcángel Miguel y el dragón del *libro del Apocalipsis*.

Figure 2. Portada de la edición de 2020.

En la edición de 2020, Flor Guga se apropia el estilo de esta portada y la transforma, incorporando imágenes que reflejan el contenido de la novela y haciendo hincapié en el proceso creativo. Mientras que conserva el mismo texto escrito en el centro, aquí dibujos de Balboa y Florinda aparecen en las esquinas superiores y en las inferiores el lector encuentra dibujos de la misma Flor Guga sentada en una silla de oficina dibujando y el autor “Señor C.” sentado en una nuble, tocando un acordeón con sombrero y botas con espuelas al estilo de un músico norteño (15). Los angelitos aquí leen libros o tocan trompas y perros de la raza Xoloitzcuintle toman el lugar de los dragones que ahora son orlas. También escondida en el marco se encuentra la imagen de la gringa Marian. La nueva portada efectivamente subvierte la original y la reescribe. Toma una forma de portada asociada con la censura del siglo XVI y utiliza el medio del cómic para transformarla en el estilo de una parodia visual. Aunque sirve como el marco del texto escrito, las imágenes exceden el contenido de lo

escrito e ilustran *cómo* la novela se une la época colonial y la contemporánea para cuestionar narrativas dominantes. De esta manera, el marco o el límite de la portada se convierte en un nuevo espacio para crear significado.

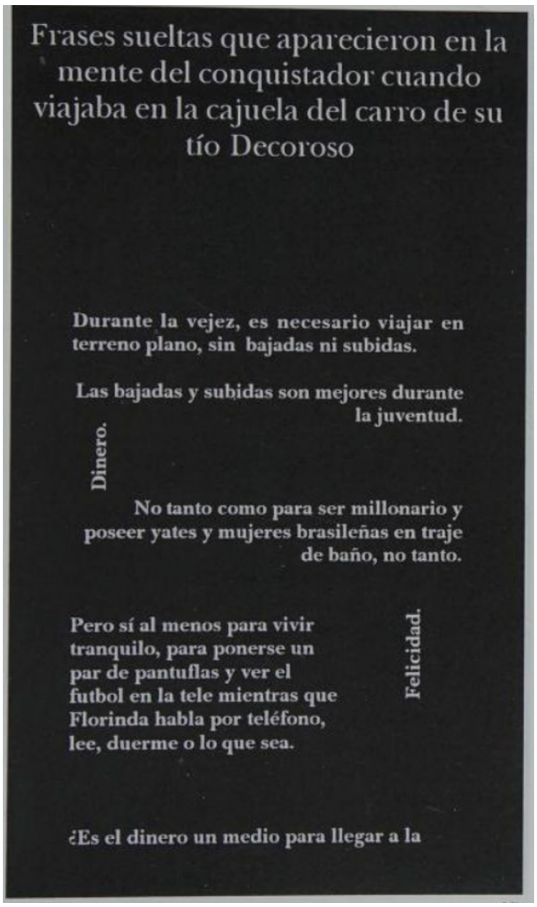
En otras viñetas en la nueva edición, Flor Guga efectivamente traduce el estilo narrativo de Crosthwaite a la forma de la novela gráfica en imágenes nuevas e impactantes que toman el lugar de la versión de 1994. El medio de los comics es particularmente útil para representar escenas dramáticas y significantes. Este en el caso de la viñeta en la cual Balboa cruza la frontera entre Tijuana y San Diego ilegalmente que está titulada "Frases sueltas que aparecieron en la mente del conquistador cuando viajaba en la cajuela del carro de su tío Decoroso" (97–98, 111).

En su análisis de la edición de 1994, Esteban Loustaunau describe esta viñeta como "quizás la imagen más desequilibrante en la novela" (81). En su versión original, el lector está presentado con dos páginas de las reflexiones de Balboa, frases impresas en direcciones distintas en un fondo negro, así representando los pensamientos ansiosos que pasan por la mente del protagonista mientras que espera en la oscuridad de la cajuela. Loustaunau explica que esta presentación crea "un momento de complicidad" en lo cual el lector y el narrador cruzan la frontera juntos con el protagonista: "La idea es provocar que los tres se transporten adentro de la cajuela y que compartan juntos ese momento vacilante, silencioso y oscuro del cruce clandestino" (81).

En la edición de 2020, esta viñeta toma la forma de un *splash page*, es decir una viñeta visual que ocupa toda o casi toda la página. En los comics se usa este estilo de viñeta en la portada de un libro o para dar peso dramático o comunicar un sentido de escala que no sería posible representar en una serie de viñetas secuenciales. Este *splash page* está compuesta de dos viñetas vinculadas. En la parte superior, ocupando un cuarto de la página, aparece la viñeta titular con el título de la viñeta en un lado y la cajuela del coche de Decoroso en el otro. Luego la mayoría de la página está ocupada por una imagen detallada, de escala más grande, de Balboa preocupado y en una posición fetal. Son los gases oscuros que salen del escape del auto que violan los marcos entre las dos viñetas, cruzando el espacio blanco entre las viñetas, es decir el *gutter* para cubrir la figura acostada de Balboa en oscuridad. Superpuestas sobre la imagen aparecen los pensamientos del protagonista, impresos en varias direcciones como en la versión original. Balboa piensa en las ventajas y desventajas de la situación en que se encuentra, el dinero que se puede ganar, la felicidad, la muerte, su claustrofobia, el humo del escape, el monóxido de carbono y llega a cuestionar su propio proyecto de conquistador: "¿O es la felicidad solo un pretexto para estar en una eterna búsqueda de riquezas?" (111).

Así. el lector observa y experimenta la crisis existencial del protagonista, del conquistador europeo que se transforma en otro inmigrante indocumentado que empieza a dudar el concepto del "sueño americano" y así el reto constante de acumulación de bienes en que se basa el capitalismo. En esta viñeta el uso de marcos y límites es notable. Primero, mientras que la mayoría del texto escrito en las imágenes de Guga aparecen en cajas o globos de texto, aquí las ideas de Balboa están superpuestas sobre su cuerpo y los gases de escape, al estilo de collage, violando los límites de su cuerpo y mostrándonos sus preocupaciones más íntimas. Además, los gases de escape violan la frontera entre las dos viñetas igual al coche que cruza la frontera física, y así nos revela el interior de la cajuela. Los gases del escape parecen formar una nuble oscura que nos da un vistazo del conquistador escondido en la cajuela cerrada. Así el *splash page* captura varios niveles de representación y espacios interiores por la violación de fronteras. Vemos el interior de la cajuela, la figura ansiosa de Balboa y sus esperanzas, preocupaciones y miedos. Como explica Elizabeth Nijdam, las características formales de los comics permiten al artista representar cuestiones de migración que son difíciles de representar con sólo la palabra escrita o el uso de elementos visuales (27). Como queda claro, el uso de elementos de la novela gráfica profundiza el significado de la viñeta original. Mientras que el texto en las dos versiones es casi idéntico, los dibujos de la adaptación de Guga en combinación con el

texto introducen un nuevo plano de significado que va mucho más allá de la original.



Figuras 3 y 4: La viñeta "Frases sueltas" de la edición de 2014 y de 2020.

Nuevas imágenes y nuevas críticas

La incorporación de elementos de la narrativa gráfica también posibilita una crítica de los problemas típicos de la zona fronteriza, así revelando los límites y fisuras en el proyecto nacional. En su libro Latin American Comics in the Twenty-First Century: Transgressing the Frame, James Scorer aclara que el trato de los grandes conflictos sociopolíticos en los comics latinoamericanos del nuevo milenio es más sutil que en los del siglo XX (2). En lugar de enfrentarse con lo nacional o lo político de una forma directa, los comics de los últimos veinte años enfocan más en representar micro-narrativas del presente y mientras que tratan problemas nacionales o incluso transnacionales, lo hacen desde un nivel distinto, como explica Scorer: "The major sociopolitical conflicts of nation-states are still present in twenty-first-century Latin American Comics. But they are often addressed at the level of micropolitical expressions, or they are just beyond the frame" (3). A primera vista la crítica presente en estas obras puede parecer casi "imperceptible" o incluso fuera del espacio representado, pero esto no afecta su poder subversivo (Scorer 3). En La luna siempre será un amor dificil se nota este tipo de comentario sociopolítico, especialmente en la representación de la frontera y cómo afecta a los personajes femeninos. Por ejemplo, en la viñeta "Las descomunal Gertrudis" Balboa y su tío visitan un local de striptease, típico del turismo sexual en Tijuana, durante su primera noche en la ciudad fronteriza. Mientras en la edición de 1994 esta viñeta no incluye ilustraciones, la nueva de 2020 empieza con dos páginas de la novela gráfica de Guga que representa Gertrudis y dos otras mujeres "descomunales," Serafina y Natividad que son trabajadores sexuales (55-56). Las doce viñetas que aparecen en las dos páginas usan límites formales para enmarcar y así enfocar en las partes individuales de los cuerpos voluptuosos de las tres mujeres, así utilizando la perspectiva

Figura 5. Imagen de la viñeta “La descomunal Gertrudis”

de los hombres y definiéndolas por sus cuerpos. Además, sólo muestra los rostros de las mujeres con los ojos cerrados, desde detrás o de perfil. De esta manera, representa como en la frontera el cuerpo y el sexo de la mujer se convierten en otro producto vendido, traficado y consumido al nivel internacional. Las mujeres intentan comunicarse en inglés, no en español, con Balboa y su tío y Gertrudis es el único personaje no limitado por los marcos de las viñetas. Sus tacones y sus manos cruzan el espacio entre ellas, el espacio del gutter, y así es una figura transgresiva. Mientras se representa su cuerpo, y como extensión el cuerpo de la mujer mexicana, como un bien de libre comercio en la frontera, su poder tanto transgresivo como económico viene de este cuerpo. Aunque no lo representa en las ilustraciones, el tío Decoroso y Gertrudis pasan a un hotel cercano. De esta manera, la prostitución ocurre en el espacio blanco entre las viñetas, en el gutter, es decir en este espacio “just beyond the frame” de que habla Scorer (3). Otra vez el uso de límites y los espacios de intersección entre las imágenes permiten la representación de lo no representado. El lector tiene que llenar estos espacios en blanco. Por enfocar en la micro-narrativa de Gertrudis, la novela revela la industria de trabajadores sexuales que existe en la frontera y cómo convierte al cuerpo de la mujer mexicana en otro producto. Sin embargo, también revela cómo estas mujeres por el uso de su sexualidad cruzan limites libremente y así escapan el espacio doméstico que en este momento de la novela enmarca la vida de Florinda y la tía de Balboa. Mientras que esta crítica existe en la primera edición del libro, las imágenes de Guga la expanden y crean nuevos significados por la representación visual y el uso de marcos y espacio.

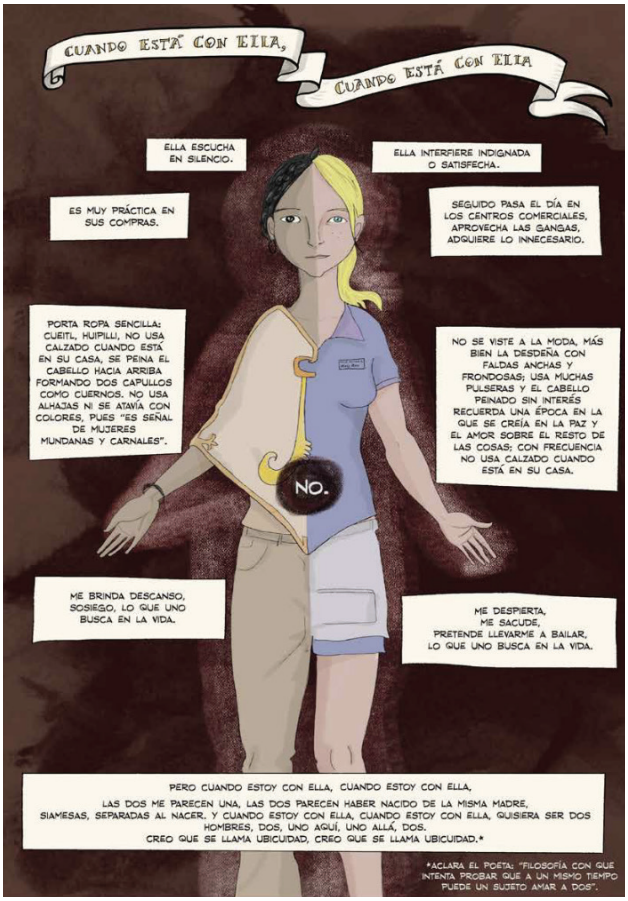
La obra también critica la explotación de las mujeres que habitan el espacio de la frontera por la industria maquiladora de exportación. Desde sus inicios en los años sesenta, la mayoría de la mano de obra en la cual depende esta industria viene de mujeres que desproporcionadamente ocupan empleos peligrosos y de bajos salarios que las dejan más vulnerables a la violencia tanto en el lugar de trabajo como en sus comunidades. La primera edición de la novela tiene lugar en los noventa en el contexto del TLC que dio camino a una tremenda expansión de la industria maquiladora por la eliminación de impuestos y otras barreras al comercio y la segunda edición del texto salió en 2020, el mismo año que el T-MEC, que expandió la eliminación de tarifas, tomó efecto. De esta manera, los personajes en ambas ediciones de la novela ocupan un ambiente y momento histórico dominado por el comercio transfronterizo y forman parte de este sistema de producción transnacional. Sin embargo, la novela no habla directamente de este fenómeno y, como en el caso de “la descomunal Gertrudis,” enfoca en las historias individuales, es decir en las micro-narrativas para realizar su crítica.

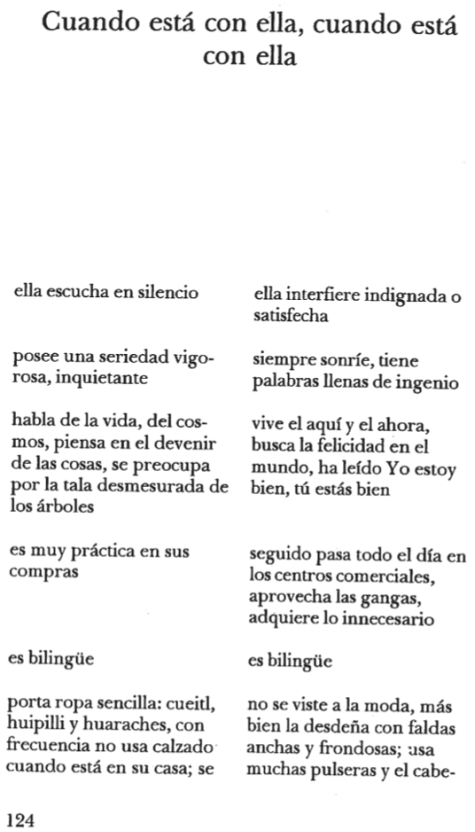
En la novela, abandonada por Balboa, Florinda busca trabajo en una maquiladora de la compañía “Stanton Pacific de México” donde conoce a sus cuatro amigas: la China, la Sufris, la Barbi, y la Capirucha (63, 75). Por la representación de las experiencias laborales de Florinda y sus amigas, la novela revela cómo la industria maquiladora afecta a la vida de sus

trabajadores. Por ejemplo, la viñeta "¿Buscar empleo?" relata el primer día de trabajo de Florinda (63-64, 75). Mientras que en la edición original esta viñeta es una narrativa de menos de dos páginas, en la edición de 2020 aparece la versión de la novela gráfica de Guga (2012) que toma la forma de una sola *página* compuesta de nueve viñetas dividas entre cuatro filas. En estas imágenes vemos cómo Florinda, representada en ropa casi sin color y rodeada por otras mujeres con rasgos indefinidos, encuentra trabajo en la maquiladora y escucha un discurso de bienvenido en inglés de la jefa de personal vestida de azul. De esta manera, se presenta Florinda como otra mujer entre una multitud, todas iguales que entran al mundo laboral de las maquiladoras sin entenderlo y sin identidades individuales. Después, todas las empleadas nuevas, incluyendo Florinda, llevan el mismo uniforme azul y ella aprende "el arte de soldar" treinta circuitos por minuto en la línea de asamblea. Y cuando se quema la mano reflexiona, "Así que esta es la ciencia. Esto lo no descubierto. Qué lejos estás de Tenochtitlan mío. Qué lejos la humedad de tus mañanas, el olor a maíz, el tráfico de tu gente" (75). Aunque no ha cruzado la frontera física, Florinda entiende que el espacio de la fábrica ya no es México y pertenece a "lo no descubierto" territorio del "temible Imperio Nortense." Florinda, quien al principio del texto representa la indígena, y como extensión la tierra, conquistada por el español, aquí se convierte en parte de la máquina de producción industrial norteamericana.

Luego, en la viñeta "Lo que piensan las muchachas," que combina el texto de la edición de 1994 con dos imágenes de la novela gráfica de Guga (2012) al estilo de un *mash-up*, se relata el acoso que experimenta Florinda como "la chica nueva." Las dos viñetas al final representan sus cuatro amigas en una fila y sus reacciones a las dificultades de Florinda. Así representan una muestra de las mujeres que ocupan este espacio fronterizo. Aunque no vemos sus historias individuales, por sus reacciones el lector puede imaginarlas y llenar los espacios del texto. Otra vez, la nueva edición utiliza elementos de la novela gráfica para representar lo no representado en la obra. Y el uso de color, particularmente en los uniformes de las mujeres, muestra cómo los individuos se convierten en empleados sin identidad propio, es decir en engranajes en la máquina de producción del comercio transfronterizo. Sin embargo, trabajar en la maquiladora y ganar su propio dinero también permite a las mujeres a independizarse y trabajar juntas crea solidaridad entre los personajes femeninos que las empodera. Por ejemplo, en una viñeta dónde el título es un anuncio de un departamento disponible, las cuatro amigas de Florinda la ayudan a cambiarse de casa (153-153, 167-170). Mientras que en la edición original las amigas sólo intercambian unas quejas típicas de la mudanza, en la nueva edición se incorpora dos imágenes de la novela gráfica de Guga que muestran las mujeres cargando un refrigerador al quinto piso y descansando despues en la casa nueva de Florinda. De esta manera, la incorporación de elementos de la novela gráfica en la adaptación nueva de la novela de Crosthwaite presenta una representación y una crítica compleja de la industria maquiladora y cómo afecta a las mujeres en la zona fronteriza.

Sin embargo, la novela no se limita su crítica sólo al tratamiento de las mujeres que participan directamente en la economía fronteriza. La obra también examina cómo los personajes femeninos en ambos lados de la frontera están explotados en sus relaciones íntimas, es decir por sus parejas. Otra vez la obra enfoca en micro-narrativas para montar una crítica más profunda. Aunque los hombres principales de la obra, Balboa y su tío Decoroso, habitan un espacio fronterizo situado temporalmente al final del siglo XX en la edición de 1994 y en el siglo XXI en la edición de 2020, los dos mantienen creencias y perspectivas machistas basadas en sus orígenes en el siglo XVI. A pesar de su traslado temporal y geográfico y su experiencia en los Estados Unidos, Balboa sigue viendo Florinda como una tierra conquistada, "el Nuevo Mundo para él," y una posesión: "Piensa Balboa: 'Si las mujeres fueron cosas que se compran, uno sabría guardarlas y tendría la seguridad de siempre encontrarlas en su lugar'" (123, 138). De esta manera, la obra critica el tratamiento machista de la mujer en el mundo moderno mexicano y muestra como no ha cambiado mucho a pesar del paso de tiempo y de los





Cuando está con ella, cuando está con ella

ella escucha en silencio	ella interfiere indignada o satisfecha
posee una seriedad vigorosa, inquietante	siempre sonríe, tiene palabras llenas de ingenio
habla de la vida, del cosmos, piensa en el devenir de las cosas, se preocupa por la tala desmesurada de los árboles	vive el aquí y el ahora, busca la felicidad en el mundo, ha leído Yo estoy bien, tú estás bien
es muy práctica en sus compras	seguido pasa todo el día en los centros comerciales, aprovecha las gangas, adquiere lo innecesario
es bilingüe	es bilingüe
porta ropa sencilla: cueitl, huipilli y huaraches, con frecuencia no usa calzado cuando está en su casa; se	no se viste a la moda, más bien la desdeña con faldas anchas y frondosas; usa muchas pulseras y el cabe-

124

Figuras 6 y 7. La viñeta "Cuando está con ella, cuando está con ella" de la edición de 2014 y 2020.

avances del feminismo. La incorporación de elementos de la novela gráfica de Guga en la edición de cuarentena de la obra abre nuevos espacios de significación y profundiza esta crítica del machismo. Por ejemplo, en la viñeta titulada "Cuando está con ella, cuando está con ella" vemos cómo Balboa concibe a Florinda y a su novia gringa, Marián como una sola mujer, y no individuos distintos, definida por su cuerpo y el papel que toma en su vida (124-125, 139). En la edición de 1994, esta viñeta de dos páginas está compuesta de dos columnas, es decir dos listas en las cuales Balboa compara a las dos mujeres, así descomponiéndolas y reduciéndolas a una colección de cualidades y funciones, sólo para concluir que "las dos me parecen una" porque ambas juegan el papel de "la mujer" en su vida (124-125). En la edición de 2020, las listas de la primera edición están reemplazadas por un *splash page* de la novela gráfica de Guga de 2012 que muestra la imagen de una sola mujer bisecada, en un trasfondo oscuro al estilo de una radiografía, que representa visualmente la combinación corporal de las dos mujeres en una desde la perspectiva de Balboa. Mientras que el lado izquierdo de la figura es Florinda con su cabello oscuro recogido, llevando un huipil y pantalones, el lado derecho es la rubia Marián de ojos azules en su uniforme corto de mesera. La imagen está rodeada por cajas de texto con las reflexiones de Balboa de sus dos listas de la versión original de la viñeta. Aunque estas cajas de texto no reproducen todo el texto de la original de 1994, una diferencia notable aparece en la forma de una mancha oscura en el centro umbilical de la figura de Florinda/Marián dónde aparece una sola palabra, "NO." (139). Esta palabra, con un punto al final como si fuera una frase entera, está ubicada en el centro de la imagen, y es el único texto no enmarcado por los límites de una caja de texto. No es parte de las reflexiones de Balboa. De hecho, esta palabra de desafió aparece declarar que la concepción visual de Balboa de las dos mujeres hechas una y su intento de probar que ama a las dos está completamente equivocada. Además, la falta de una línea o un límite entre los dos lados de la figura de Florinda/Marián es significativo. Según

Nijdam, la ausencia o la borradura de fronteras y límites en comics puede reflejar la inseguridad de la existencia del sujeto, especialmente de refugiados que ocupan espacios definidos por fronteras, o incluso representa su realidad de ocupar espacios diferentes al mismo tiempo (31). Aquí la falta de un límite representa visualmente cómo Balboa piensa en ambas mujeres como territorios/cuerpos, México y los Estados Unidos, que él quiere conquistar. Y la palabra "NO." que aparece en el medio de la figura muestra la imposibilidad de este proyecto. Otra vez la adaptación del texto original a una viñeta de una novela gráfica permite la representación de una crítica más profunda y compleja por la incorporación de elementos visuales.

Al final, la novela va mucho más allá que una simple crítica de los problemas relacionados con la zona fronteriza cómo la migración o la explotación de las mujeres en los bares de *striptease* o en la industria maquiladora y llega a cuestionar e incluso deshacer conceptos como la historia y el progreso en los cuales se basa el proyecto nacional mexicano. Es preciso recordar que la relación de Balboa y Florinda representa una (re)escritura moderna de la relación de Hernán Cortés y la Malinche, la pareja fundacional de la nación mexicana. De esta manera, el fracaso eventual de la relación al final de la obra es de particular importancia. En la viñeta titulada, "Palabras que pudieron haberse dicho pero como la vida se va en silencios, miradas y gestos, nada de esto se dijeron," [4] tiene lugar la última conversación significativa entre Balboa y Florinda en la cual él intenta sin éxito reconciliarse con ella después de haberla abandonada (157-159, 175-179). Mientras en este diálogo Florinda se enfoca en el pasado problemático de la relación, Balboa lo considera sólo cómo una parte natural de ella: "Vicisitudes, Efe, cotidianidad mercadotecnia. Es el camino de la Historia es el Progreso es el Destino Manifiesto que todos cargamos en el páncreas" (157, 176). Para Balboa, la historia de su pareja es igual a la historia oficial de México, es decir que sigue una trayectoria ascendente a pesar de pasar por momentos difíciles y violentos. Según Perla Ábrego, en la obra el personaje de Balboa representa el "discurso de poder" y el "pensamiento hegemónico" y se traslada al espacio de la frontera sólo porque le proporciona un territorio nuevo para conquistar (4). Florinda es la encarnación de este nuevo mundo. Sin embargo, al final Florinda no se deja conquistar por Balboa. Ella vuelve a usar su nombre Xóchitl y ve su historia con el conquistador, es decir el "Destino Manifiesto" de que habla Balboa, y cómo extensión la historia de México, como un ciclo de eventos violentos y traumáticos que sigue repitiéndose: "¿La matanza en Cholula, en Tlatelolco, en Chiapas; la muerte de Moctezuma y Cuauhtémoctzin; el lento exterminio de los pueblos indígenas quinientos años a la fecha?" (157-158, 176). Esta conversación conecta la historia de la pareja a la historia de México y recuerda al lector de la canción de Laurie Anderson "The Dream Before" que evocando a el *á*ngel de la historia de Walter Benjamín critica la historia y el progreso. Según Mark A. Hernández, el diálogo de esta viñeta muestra que el peso del pasado, específicamente las experiencias de los indígenas durante la colonia y las atrocidades violentas del gobierno mexicano en los siglos despues, imposibilita la reconciliación de la pareja porque Florinda no puede aceptar el discurso hegemónico de la historia oficial que Balboa sostiene (117). Al final de la escena, ella cierra la puerta de su departamento y deja a Balboa sólo en el pasillo. El conquistador se convierte en el conquistado. Esto representa una inversión de la historia de Hernán Cortés y la Malinche. [5]

En ambas ediciones de la novela, esta viñeta presenta una crítica explícita de la historia oficial de la nación mexicana. Sin embargo, la incorporación de elementos de la novela gráfica de Guga (2012) en la edición de 2020 presenta al lector con espacios de significación que no existen en la edición de 1994. En su versión original, esta viñeta le presenta al lector con un diálogo de dos páginas y media, casi sin narración. De hecho, no se sabe dónde ni cómo ocurre la conversación hasta el final cuando se relata que Florinda se retira, "cerrándole la puerta, dando unos pasos y encendiendo la televisión" (159). En la edición de 2020, el texto de este diálogo está dividida en dos partes, es decir dos páginas de texto intercaladas entre tres páginas enteras de paneles de dibujos incorporadas de la novela gráfica de Guga

(2012). De hecho, la primera página de la nueva adaptación de la viñeta está compuesta de tres imágenes o tres paneles sin diálogo en las cuales vemos a Florinda, ya vestida en ropa moderna con su cabello largo suelto, abriendo la puerta de su departamento. De estas imágenes se nota que Florinda ya es otra, ya no es la indígena del siglo XVI con su cabello recogido llevando su huipil que se enamoró de Balboa. Por la falta de cajas de texto, el lector tiene que fijarse en los detalles de las imágenes y llenar los blancos, imaginando los pensamientos de los dos que se miran, con las caras vacías de expresión. Otra vez el uso de límites en los dibujos de Guga es notable y significativo. Aquí el marco de la puerta sirve como un límite físico como la frontera, así representando visualmente todo lo que ahora separa a la pareja. Florinda abre la puerta, pero mantiene la mano en el borde, lista para cerrarla. Esta página sirve como introducción a la mitad del diálogo de la versión original que aparece en la segunda página. La separación física de Florinda y Balboa por el marco de la puerta refleja cómo los dos ya no conciben tanto su relación como la historia mexicana de la misma manera. Este enfoque en la frontera y la división es incluso más explícito en la tercera página cuando, por la incorporación de los dibujos de Guga, la pareja de repente está transportada a la playa de Tijuana con las icónicas vallas metálicas del muro fronterizo que pasa por la playa y se extiende en el Océano Pacífico a un lado de la pareja. Aunque este cambio de ubicación no ocurre en la edición original, sirve para recordar al lector que la frontera en si es un sitio significativo de separación, ruptura y división social. Además, su inclusión entre las imágenes, así intercalada en el medio de la conversación de la pareja, sitúa la frontera y todos los problemas asociados con la zona como otro sitio de catástrofe que podemos añadir a la lista de Florinda: “La matanza en Cholula, en Tlatelolco, en Chiapas” (176).

Figura 8. Imagen de “Palabras que pudieron haber dicho” de la edición 2020.

De esta manera, la incorporación de imágenes en esta viñeta no sólo refuerza el mensaje de la original sino crea nuevos espacios de significación que invitan al lector a llenar los blancos en un diálogo que falta narración y explicación. En los últimos años el muro en la playa de Tijuana ha sido un sitio de protesta y activismo. Entre 2019 y 2021, *The Playas de Tijuana Mural Project*, instaló un mural interactivo con los retratos de quince migrantes jóvenes que vinieron a los Estados Unidos sin documentos con sus padres [6]. Dado la crisis y los cambios políticos recientes no es sorprendente que al partir de febrero de 2025 secciones del muro en la playa en Tijuana están siendo reemplazadas. De esta manera, la incorporación de los dibujos de Guga no sólo profundiza la crítica presentada en esta viñeta particular, pero conecta la obra a la crisis fronteriza actual.

Conclusiones

Como se queda claro, la edición de cuarentena de *La luna siempre será un amor difícil* (2020) es un texto híbrido que efectivamente adapta y

combina elementos visuales de la novela gráfica no publicada de Flor Guga (2012) con el texto original de Luis Humberto Crosthwaite publicado en 1994. La forma y estructura de la edición de 2020 representa un *mash-up* narrativo que fusiona elementos visuales y textuales de las ediciones anteriores en una obra nueva que ocupa un espacio umbral en términos de género. No es ni una novela fragmentada ni una narrativa gráfica, existe en un umbral, es decir en un espacio intermedio que recuerda al lector del espacio ocupado por el ángel de la historia de Walter Benjamín que mientras contempla los montones de ruinas del pasado, queriendo arreglarlos, está atrapado por el huracán del progreso que lo empuja de espaldas hacia el futuro. De esta manera, la forma refleja el proyecto de la obra de cuestionar discursos hegemónicos y así conceptos como la historia y el progreso que sirven como base del proyecto nacional mexicano. Además, la edición nueva utiliza elementos de la narrativa gráfica para articular y profundizar críticas sociales sobre los problemas de la zona fronteriza como la migración ilegal, el turismo sexual en la frontera y la explotación de mujeres por la industria maquiladora. Las imágenes de Flor Guga superan los límites del texto escrito, abriendo nuevos espacios de significación que expanden el proyecto de la novela original. Esto abre nuevas posibilidades de crítica en la representación de la frontera, de la migración y de las figuras femeninas que habitan el espacio fronterizo. De esta manera, las técnicas narrativas, estrategias visuales y los aspectos formales de comics y la narrativa gráfica posibilitan esta representación de lo no representado en la obra de Crosthwaite. Dado la actual crisis fronteriza y la problemática relación económica y política entre Estados Unidos y México provocado por el reciente cambio político y la presidencia de Donald Trump en particular, el género de la novela gráfica y la adaptación e incorporación de elementos de comics y de la literatura gráfica en formas literarias más tradicionales ofrece muchas posibilidades de representación y de crítica. Al final, la narrativa gráfica es un medio que se ha convertido en una poderosa forma de producción cultural en el siglo XXI.

Notas

[1] En el año 2020, después de su separación anterior de Editores Tusquets, Crosthwaite creó el editorial "Edición de Cuarentena 2020" como homenaje a su amigo y colega, el maestro y director de teatro Herbert Axel González. El autor publicó nuevas ediciones de sus títulos y le ofreció las ediciones digitales al público de forma gratuita en Facebook y por venta en imprenta en Amazon. Bajo el nombre modificado, "Ediciones de Cuarentena 20-20," el proyecto editorial sin fines de lucro ofrece servicios editoriales de forma gratis a sus colaboradores y les entrega la forma digital de su obra.

[2] En casos cuando la discusión no especifique una edición particular, o cuando hace referencia a ambas ediciones (la de 1994 y 2020) la citación incluirá los números de las páginas citadas en ambas, con la(s) página(s) de la edición de 1994 primero y la(s) de 2020 después.

[3] Flor Guga imprimió unas copias de la novela gráfica por cuenta propia en 2012, pero es una obra aun no publicada por falta de editorial. Aunque es un mercado en desarrollo, publicar novelas gráficas en México es dificil como la narrativa gráfica aun no forma parte del mercado convencional.

[4] Incluso el título de esta viñeta pone en duda si la escena y el diálogo presentado ocurre en la realidad del discurso, así deshaciendo el mismo proyecto que propone la novela.

[5] Mientras ambas relaciones, la de Balboa/Florinda y Hernán Cortés/Malinche, terminan en la separación de la pareja, aquí Florinda rechaza a Balboa a diferencia de la Malinche que fue abandonada por Cortés.

[6] Para más información véase la página del web de *The Playas de Tijuana Mural Project*, https://lizbethdelacruzsantana.com/mural-project.

Obras citadas

Ábrego, Perla. "Los movimientos migratorios y la simbología del territorio en *La luna siempre será un amor difícil* de L. H. Crosthwaite." *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 8, pp. 2–10. Web.

Anderson, Laurie. "The Dream Before." *Strange Angels*, Warner Records, 1989. Web.

Bandau, Anja. "Borderlands Revisited: *La frontera norte* in Contemporary Mexican Fiction." *México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, no. 17, 2020, pp. 19–35. Web.

Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, 1968, pp. 253–264. Print.

Bigelow, Benjamin, y Rüdiger Singer. "Introduction: Migration in the Twenty-First-Century Documentary Comics." *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 5, no. 1, Spring 2021, pp. 1–17. Web.

Crosthwaite, Luis Humberto. *La luna siempre será un amor difícil*. ECO, 1994. Print.

—. *La luna siempre será un amor difícil*. Ilustrado por Flor Guga, Edición de Cuarentena 2020, 2020. Print.

Crosthwaite, Luis Humberto, y Karla Rojas. "Conversación con Karla Rojas y Luis Humberto Crosthwaite." Presentación de libro, El Grafógrafo: libros & café, Tijuana, 30 Nov. 2021. *Facebook*. Web.

Fallon, Paul. "*La luna siempre será un amor difícil*: Bordering on Consuming (And) Nationalizing Narratives." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 8, 2004, pp. 41–58. Web.

Glaser, Jennifer. "Picturing the Transnational in *Palomar*: Gilbert Hernandez and the Comics of the Borderlands." *ImageText*, vol. 7, no. 1. Web.

Guga, Flor, y Luis Humberto Crosthwaite. *La luna siempre será un amor difícil*. 2012. [novela gráfica no publicada]. Manuscrito.

Helpern, Jake, y Michael Sloan. *Welcome to the New World*. Metropolitan Books, 2020. Print.

Hernández, Mark A. "Las (im)posibilidades del amor en la frontera norte: *La luna siempre será un amor difícil* de Luis Humberto Crosthwaite." *Confluencia*, vol. 20, no. 2, 2005, pp. 112–121. Web.

Loustaunau, Esteban. "De autor a compilador cómplice: Luis Humberto Crosthwaite, el mar y la supervivencia." *Revista de literatura mexicana contemporánea*, no. 41, 2009, pp. 75–83. Web.

Nijdam, Elizabeth. "Borders." *Transnational Modern Languages: A Handbook*, editado por Jennifer Burns y Derek Duncan, Liverpool UP, 2022, pp. 25–32. Web.

Scorer, James. *Latin American Comics in the Twenty-First Century: Transgressing the Frame*. University of Texas P, 2024. Print.

Biografía de la autora

Anne Marie McGee es profesora asociada de español en la Universidad Estatal de Arkansas, campus Jonesboro (EE. UU.).