

Letras Hispanas

Volume 13

TITLE: El referente musical en *Idos de la mente*, de Luis Humberto Crosthwaite: un manifiesto de creación literaria

AUTHOR: Carlos Urani-Montiel Contreras

EMAIL: carlos.montiel@uacj.mx

AFFILIATION: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; Avenida Plutarco Elías Calles #1210; Ciudad Juárez; Chihuahua, México 32310

ABSTRACT: This article argues that music is the central reference in *Idos de la mente*. My work examines the order and arrangement of the novel to establish that music also determines its structure. The analysis focuses on three factors: context of the story, musical ekphrasis (through which a verbal manifestation mimics structures or musical techniques) and a typology of characters. The paper thus suggests that the main theme of *Idos de la mente* is the act of artistic creation, fictionalized through *norteño* music composition, and materialized, at the same time, in Crosthwaite's act of writing.

KEYWORDS: Music, Writing, Musical Ekphrasis, Poetics, Northern Literature

RESUMEN: La premisa de este ensayo es que la música es el referente principal de *Idos de la mente*. Más allá de demostrar dicha preeminencia, examino el orden y concierto de la novela para demostrar que lo musical determina también su estructura. Tras el análisis, centrado en tres factores: el contexto del relato, la ékfrasis musical (por medio de la cual una manifestación verbal imita estructuras o técnicas musicales) y una tipología de personajes, el trabajo sostiene que el tema principal de *Idos de la mente* es el acto mismo de la creación artística, ficcionalizado en la composición de música norteña y materializado, a su vez, en la escritura de la obra narrativa de Crosthwaite.

PALABRAS CLAVE: música, escritura, ékfrasis musical, poética, literatura del norte

DATE RECEIVED: 11/06/2016

DATE PUBLISHED: 10/25/2017

BIOGRAPHY: Carlos-Urani Montiel is a full-time professor at the Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. He currently belongs to the National System of Researchers (SNI), a subsidiary of the National Council of Science and Technology of Mexico (CONACyT). He got his Ph.D. in Hispanic Studies at Western University in Ontario, Canada, where he was part of the project *The Hispanic Baroque: Complexity in the First Atlantic Culture*. His work has been accepted in different academic journals: *Bulletin of the Comediantes*, *Signos Literarios*, *Latin American Perspectives*, *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, *Anuario Calderoniano*, and *Chihuahua Hoy*. He is currently coordinating research projects on preserving and studying local literature. *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* (www.juaritosliterario.com) provides new insights into the literature of the city and the urban space. *The Centro de Investigación y Documentación Dramática Norteamérica* (www.norteamerica.com) promotes a better understanding of theatre as a vital element of Mexican Northern region.

El referente musical en *Idos de la mente*, de Luis Humberto Crosthwaite: un manifiesto de creación literaria

Carlos-Urani Montiel Contreras, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

La música la tiene Dios por suya [...] y si los principales Cantores, que Dios tiene en su Capilla, enseñados en su Divina Presencia le alaban con canciones, los de la tierra será bien nos esforcemos a alabarle con la música. (Lorente 5)

Alocución a la música nortea

La propuesta narrativa de Luis Humberto Crosthwaite en *Idos de la mente* (2001) permite una doble lectura donde el referente musical subyace en su estructura total, y desde esa misma referencia expresa un manifiesto de creación literaria alcanzando plena significación en todos sus niveles, incluso el de la reedición, aparecida nueve años después de la publicación original. La construcción fragmentaria, las constantes alusiones a la cultura popular—amén de la intertextualidad con la tradición literaria hispanoamericana—y, sobre todo, la interrelación de los planos real y ficticio dentro del ámbito musical y creativo son los indicios que ofrece el autor tijuaneño para establecer un carácter subjetivo inherente a la novela, donde la música se literaturiza y la literatura adquiere un formato musical.¹ Sobre esta línea, el presente ensayo sostiene que el tema central de *Idos de la mente* es el acto mismo de la creación artística, ficcionalizado en la composición de música nortea y materializado, a su vez, en la escritura de la propia novela.

Los ejes teórico-conceptuales que giran en torno al presente análisis cubren tres niveles del entramado narrativo: contextual, textual e interpretativo. El primero se fija en el entorno cultural del norte de México, del cual depende el sentido y valor de las referencias

musicales como punto de encuentro y cruce de identidades colectivas. Posteriormente, me interesa detallar la técnica narrativa con la que Crosthwaite equipara y extiende el binomio entre la creación musical y la literaria: cantante-narrador, composición-escritura, canción-sección, disco álbum-capítulo y escucha-lector. Estas duplas concilian la intermedialidad de ambos registros y nos remiten al antiguo arte de la prosodia ejecutado por la voz y cuerpo de un narrador oral frente a la expectación de un auditorio. En el nivel textual importa detallar el orden y concierto de la obra, ya que el análisis intenta demostrar que la preeminencia de la música no solo es referencial, sino también estructural, así como auxiliar o complementaria al ponerla en diálogo con las múltiples canciones a las que alude. Para lo cual, el concepto de éfrasis musical, junto con algunos términos propios de la narratología, será útil para exponer que si en primera instancia el lector sigue de cerca la historia de “un dueto entre otros duetos en una frontera como cualquier frontera” (Crosthwaite 169);² el texto ofrece un segundo recorrido en el que se distingue la huella del escritor en el proceso de la génesis compositiva de la misma novela. Una tipología de los distintos creadores dentro del mundo de ficción será operativa en la medida que vislumbra posibles vías del saber-hacer y perfila una poética de quien logra entretener por medio de su quehacer creativo.

Por último, una interpretación íntegra de la obra, entendida como un manifiesto de creación artística-literaria, reúne los argumentos desarrollados en los ejes contextual y textual para afirmar que la inspiración divina, motivo central en *Idos de la mente*, está en sintonía con el gusto por el bajo sexto y el acordeón.

Luis Humberto Crosthwaite, el “gran mitógrafo de Tijuana” (Villoro 94), es uno de los exponentes más importantes de las letras mexicanas contemporáneas, a pesar de mantenerse inactivo. Normalmente se le encasilla dentro de la nueva narrativa del norte de México, también llamada literatura fronteriza, debido al interés e inclinación por retratar al “ser” norteño con todo y sus aficiones, expresiones lingüísticas y atmósferas características.

La representación literaria de los paisajes norteños no sólo amplifica en el presente las modalidades de la escritura hispanoamericana, anunciando nuevos territorios para el lector, sino que lo hace, una vez más apelando a la capacidad semántica del espacio y a sus funciones identitarias. (Llarena 146)

Desde hace tiempo, el carácter híbrido con el que se solía describir todo tipo de producciones provenientes de la frontera ha mostrado sus limitaciones, tanto a nivel conceptual, editorial, como a ras de suelo desde la cotidianeidad de sus habitantes.

Núria Vilanova, al repasar el concepto de frontera como lugar de enunciación, dedica unas líneas al término propuesto por Néstor García Canclini hace más de 25 años. La hibridación se refiere al proceso de pérdida de parámetros tradicionales o de identidades específicas, contrarrestado por la creación de espacios innovadores a nivel cultural o de estructura social. La relocalización de referentes simbólicos en un nuevo territorio, provocada por movimientos migratorios, reviste a la frontera de un lenguaje exacerbado que se expresa con luminarias y valencias binarias en conflicto. Las manifestaciones de Guillermo Gómez Peña o de Gloria Anzaldúa son

idóneas para ilustrar cómo un espacio entre culturas—también llamado intersticio—es asumido para formular discursos híbridos tan llamativos para todo aquel que no tiene que enfrentarse, y por tanto dar respuesta, a las tensiones de la frontera; “this conceptualization of the border as metaphor has led to a lack of consideration of a closer approach to the specific particularities of the reality of the explicit border” (Vilanova 49).³ “Adiós, happy híbrido,” proclama Heriberto Yépez en *Made in Tijuana*. “La hibridación es una metáfora que reconcilia” y oculta el choque de contradicciones y desigualdades; más que una fusión o síntesis políticamente correcta, la frontera fisiona signos opuestos dando notoriedad a la pugna y contraste. La categoría de lo mixto o mestizo desconoce las tradiciones y pondera la superación de los elementos de origen. El paradigma de lo híbrido reduce y está plagado “de conservadurismo ideológico e imprecisión cultural, pues en su forma divulgada—mediática, académica y artística—el discurso tiende a despolitizar los intercambios” (11-14). Este mismo fenómeno, en manos de editoriales transnacionales, ha promovido a un selecto grupo de escritores del norte, presentándolos como si fueran un bloque homogéneo. Diana Palaversich ya ha puesto el dedo sobre la maquinaria publicitaria de Tusquets, que vende

el norte mexicano como una novedad exótica caracterizada por los temas «vendibles» tales como el narcotráfico, las migraciones, la violencia, y la frontera misma como un espacio por excelencia de la *hibridez* cultural. (11)

Otro lugar común en los estudios críticos u opiniones sobre el autor es la valoración del lenguaje coloquial—la rica oralidad—con el que nos hablan sus personajes. Para Eduardo Antonio Parra, otro escritor del mismo grupo, “La exposición de un lenguaje del norte, por ejemplo, es la piedra angular en la obra de Luis Humberto Crosthwaite” (74). Por su parte, Palaversich confirma que tanto el tijuanaense como Élmer Mendoza “escriben toda

su obra en un idioma basado en la expresión oral de la zona. En este lenguaje singular, según ambos, se encuentra el eje de la identidad y de la diferencia norteña” (19). Sin duda, la materia prima de su escritura fue el primer incentivo que apuntó los reflectores editoriales y académicos sobre la obra de Crosthwaite. Mi trabajo da por hecho y celebra el logro artificio lingüístico para ponderar no la expresión de las voces, sino el significado—a partir de una propuesta de interpretación—de la tercera novela en el haber narrativo del tijuanaense, toda una alocución a la música norteña.⁴

Idos de la mente narra la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio, amigos entrañables que deciden formar un ensamble de bajo sexto y acordeón para tantear la fama en las calles de Tijuana, específicamente en La Zona. El incipiente dueto experimenta una escalada extraordinaria en el gusto de sus escuchas de uno y otro lado de la frontera. Este hecho increíble le permite a Crosthwaite incluir a un personaje que justificará el éxito desmedido del dúo Los Relámpagos de Agosto: un dios boreal que encarna, desde el sombrero hasta la punta de sus botas, el sopro divino de la creación. Muy pronto la deidad se comunica con Cornelio, como ya antes lo había hecho con el ídolo José Alfredo Jiménez, para que a través de la música mantenga contacto con sus fieles. La necesidad de ambos es mutua: “Tenemos que hacerlo juntos. Tú solo no puedes, yo solo no puedo. Socios, partners, ¿le entras?” (Crosthwaite 29). El sexto-bajista no duda en aceptar la oferta y junto con su colega, Ramón, explotan a placer los beneficios de la industria musical: giras, grabaciones de estudio, conciertos en televisión, seguidores, entrevistas, etc.

Pero justo en la cúspide comienza el descenso. La trayectoria del dueto se torna sinuosa y su exorbitante fama deteriora el vínculo entre los incondicionales provocando su separación, sobre todo a partir de que Cornelio conoce a Carmela Rafael, una Yoko Ono como tantas otras. Los antiguos camaradas tocan fondo: económico, en el caso del

acordeonista, y espiritual, desde el cual Cornelio—emulando la caída y deceso de Elvis Presley—sufre una crisis y se va hundiendo hasta su irremediable muerte, preámbulo y bienvenida al salón de las luminarias nacionales en donde ya lo esperaban otros grandes artistas, como Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís y Lola Beltrán (Crosthwaite 179). Y he aquí lo triste de la historia. Repentinamente, gracias a un estímulo más carnal que celestial (de nombre Susanita), Ramón recobra el ánimo y el impulso creativo para liderar a un nuevo conjunto, Los Bravos de Agosto, con el que recupera el favor del público y la fama perdida.

Tras la crónica de la vida de estos dos músicos puede entreverse mucho más: no sólo la inquietante idea de la intervención (o más bien ejecución divina) en la edificación de los mitos (y gustos) nacionales. (Mosqueda 18)

La noticia del fallecimiento de Cornelio, con la que abre y cierra la novela (Crosthwaite 11 y 180-86), afecta a todos los involucrados en la narración y produce, como en efecto dominó, más música: *Recordando a Cornelio*, disco que le valió un Grammy a su entrañable compañero.

El juego metaliterario impregna toda la obra, trasciende el argumento e inicia antes de abrir el libro con la visualización de la cubierta (sobre todo la de la segunda edición, diseñada por el propio autor, y de la que me ocuparé más adelante), así como con la lectura del mismo título y subtítulo. De hecho, en un paratexto de ambas ediciones, ubicado junto con los datos editoriales y bibliográficos—previo al índice, a la dedicatoria y a toda narración—Crosthwaite advierte: “Los personajes de este libro, así como el narrador, el autor, los amigos del autor, incluso la presente nota, son ficticios. Sólo la música es real” (s. p.).⁵ Desde este prolegómeno, parafraseado hacia el final de la novela, hay una llamada de atención hacia el protagonismo del referente musical, por lo que no sorprenden los pasajes en donde las canciones o los instrumentos se

personifican como objetos animados que cobran acción, sentido y forma en voz o manos de Ramón y Cornelio:

A poco de haber nacido, la canción se siente presionada en la pequeña habitación de su creador. Sueña con espacios amplios, donde pueda correr y divertirse. Al primer descuido de Cornelio, la canción escapa de la casa a través de la ventana. Disfruta el calor de la calle, camina por primera vez entre la población fronteriza, se desliza entre automóviles y transeúntes, aborda camiones y taxis. (Crosthwaite 30)

La creación sonora, acompañada y hecha por palabras, se desprende en breve de su compositor y repercute en oído abierto de una comunidad de receptores. La prosopopeya materializa y congenia los extremos subjetivos de la comunicación a través de un mensaje en aras de su auditorio. Durante la primera aparición televisiva de los Relámpagos en el *show* del señor Velasco, la música tiene un efecto mucho más potente que en las cantinas fronterizas:

En manos de Ramón el acordeón empuja unos acordes suaves, reiterativos, circunspectos, como un arroyo que de repente se desborda y entra a una casa. El arroyo crece, inunda las habitaciones, flotan los muebles, se eleva una cama y también la pareja que duerme en esa cama. La voz de Cornelio arrulla. El bajo sexto en sus manos es un instrumento que narra historias épicas. (Crosthwaite 68)

Las representaciones simbólicas producidas desde ámbitos fronterizos han sido objeto de una investigación bastante fértil por parte de los estudios culturales dedicados a las dinámicas que atraviesan la frontera México-Estados Unidos. En las manifestaciones artísticas populares se indagan condiciones particulares dentro de coordenadas que aluden a dimensiones límite o limítrofes entre lo propio (es decir, los elementos pertenecientes

a la región fronteriza, incluida la influencia de la población migrante que llega y rápidamente se adscribe a la región o deja una huella tras su paso) y lo aparentemente extraño, tanto los elementos colindantes como la cara interna y más lejana de toda demarcación nacional. Los grupos sociales implicados en una zona de cruce, en donde la dirección de movimiento es normalmente cambiante, reinterpretan significados más allá de paradigmas binarios, irresolubles o dicotómicos.

José Manuel Valenzuela Arce ha estudiado a fondo la definición de los parámetros y condiciones de cambio desde los cuales se construye la expresión popular, conformada por “prácticas y sentidos diferentes de los marcos oficiales, dominantes o institucionalizados” (9). En este panorama, la música norteña resguarda y concilia las diferentes miradas de los habitantes fronterizos, así como sus experiencias inéditas sobre el cruce, la llegada, el regreso, el reintento o el establecimiento permanente en uno u otro lado de lo infranqueable, de aquello que parecía inaccesible y que se vuelve un esfuerzo cotidiano. La música en el septentrión mexicano es parte del conocimiento indispensable—y de fácil acceso y amplia distribución—que sirve para actuar dentro de una sociedad heterogénea que canta a coro sus múltiples experiencias y celebra, al unísono, sus diferencias.

Desde el obrero que tiene poco tiempo de haber llegado, pero que ya tiene trabajo, gracias a Dios; hasta el dueño de empresas y fraccionamientos que piensa sólo en números y estadísticas [...]. La ciudad despierta envuelta en un torrente de música. (Crosthwaite 18)

Como se leyó en párrafos anteriores, la novela *Idos de la mente* está plagada de referencias musicales extratextuales que no remiten de forma exclusiva a un solo género, aunque el dominante, en concordancia con la trama, sea la música norteña.⁶ Efectivamente, dentro de esta expresión hallamos a Cornelio Reyna y Ramón Ayala, quienes juntos formaron Los Relámpagos del Norte a principio de los años

60 del siglo pasado. En la ficción, el dúo ha cambiado su nombre por el octavo mes del año, claro guiño intertextual y referencia homónima a *Los relámpagos de agosto*, novela de Jorge Ibarguengoitia aparecida también en la misma década, en 1964.

En una rueda de prensa la pareja protagonista debe justificar la originalidad de su elección, ya que no adoptaron el calificativo “del norte”—como sí lo ha hecho la narrativa de Crosthwaite en varios estands de librerías nacionales. Uno de los músicos responde:

Pues nos íbamos a llamar Los Relámpagos del Norte, pero ya había un grupo con ese nombre. Pensamos en rayos y truenos y centellas, pero nos gustaba más relámpago. Y como lo decidimos en agosto, pos ahí está. (Crosthwaite 61)

Ese mote tan obvio y reduccionista otorgado a todo lo que venga del septentrión fue desechado sin reparo por el dueto protagonista, que literalmente hizo su agosto a partir de esta trivial elección.

Es por demás curioso que la crítica insista en dar ese denominador regional a la producción de los escritores nacidos o residentes en los estados colindantes con la frontera estadounidense (incluidos además Baja California Sur, Sinaloa, Durango y partes de Zacatecas y San Luis Potosí). Sin embargo, Crosthwaite se divierte y dialoga con la tradición de las letras hispanas a la que él pertenece y sus personajes con/funden. ¿Cómo se conocieron Ramón y Cornelio? ¿Cuáles fueron sus primeros *covers* que ofrecían de cantina en cantina? Incluso algunas referencias intertextuales nos remiten a las letras hispánicas en general.⁷ Así también lo entiende Yvette Jiménez de Báez, quien afirma que la “Literatura del Norte ofrece un mosaico plural de modalidades de escritura.” La situación fronteriza, continúa, incide tanto en la producción cultural como en la Literatura nacional y de otros países; “al mismo tiempo que asume intertextos cultos y populares de su presente, privilegia textos y autores de la mejor tradición hispánica nacionales e internacionales,”

y comparte de manera significativa nexos con el cine, música y literatura norteamericanas (342).

Orden y concierto: la écfrasis musical

La relación entre diversas formas de arte es frecuente en el intento de transformación—o de una nueva representación—de un sistema de signos en otro. Enrique Anderson Imbert ha estudiado los préstamos extraliterarios a los cuales acude un escritor, y expone que

cuando un narrador asimila la música, la pintura o el cine, lo que domina es la forma lingüística de una serie de acontecimientos pretéritos. La literatura literaturiza todo lo que entra en ella. (187)

Entre los posibles emparejamientos entre dos formas artísticas que se expresan en diferentes sistemas de signos (verbal, pictórica, sonora, cinética, etc.), la relación entre las palabras y las imágenes es la más ampliamente explorada. Sobre esta línea tradicional de estudio, el concepto de écfrasis ha sido el medio para designar a la representación verbal de un objeto visual o plástico. ¿Pero puede ser útil si la representación es producida por medio de otros sentidos?

El mismo término de écfrasis ofrece alternativas al extender su definición con el objetivo de describir la práctica y el proceso de reescritura (o transferencia) de un texto compuesto originalmente en un sistema signico no verbalizado hacia otro verbal y, por lo tanto, lineal y secuencial.⁸ El dilema inherente del medio verbal es que el lenguaje—a pesar de ser necesario para acceder y compartir una experiencia significativa—conlleva al mismo tiempo el riesgo de reducir ese evento subjetivo, fijándolo en estructuras racionales u objetivas y haciendo de la experiencia vital algo más manejable no solo para quien la ha vivido sino para aquellos a quienes habrá de transmitirla, quizá a costa de banalizarla.

Los órganos sensoriales, por ejemplo, captan diversos estímulos con los que damos sentido al mundo inmediato que nos rodea. Nos hacen sentir parte de él y nos ayudan a asimilarlo. La justificación del reemplazo de lo visual por lo auditivo se encuentra en el mismo proceso de creación de representaciones a partir de cualquier sentido donde el referente se materializa por medio de códigos lingüísticos. Un sonido es aquello que se siente por el oído; una sensación captada por la estimulación de las ondas que se hacen sonoras cuando entran en un aparato perceptivo-cognitivo capaz de decodificarlas. En la realización auditiva interactúa el lenguaje de la misma forma que en la visual: sirve como mediador entre el estímulo externo y el concepto que será evocado. En última instancia, tendrá una concreción sonora o visible, es decir, una imagen lingüística. No obstante, cualquier reducción de la riqueza multidimensional y espiritual de una experiencia a un medio de expresión lineal—y primario en nuestras formas de interacción—presenta un problema metafísico: ¿Cómo transmitir lo sensible a partir de un medio ininteligible?

En realidad, afirma Luz Aurora Pimentel, la representación verbal-auditiva proyecta esa misma *ilusión mimética* que las visuales: aquella que significa pero que no imita. De esta manera, el lenguaje funciona como vía o puente para completar la representación y, junto con el significante, opera como parte de un mismo concepto que compone al referente. Pimentel define a este “no [como] un objeto *anterior* a la representación, sino que el objeto es, a su vez, *producto* de una representación del mundo” (110, énfasis original). Una imagen plástica es entonces un estímulo de entre muchos otros posibles. Un poeta puede responder no solo a una manifestación artística visual con un acto creativo en su propio medio: el escrito. Un impulso musical, por ejemplo, causaría un acto similar a través de la misma técnica—la *écfrasis*—con la cual se transpondría el estilo, la estructura, el mensaje y las metáforas desde lo sonoro hasta lo verbal.

La *écfrasis* musical, así conceptualizada por la investigadora Siglind Bruhn, a partir del trabajo de Calvin S. Brown y Albert Gier, tiene como fundamento el enlace entre lenguajes que coexisten en un solo objeto comunicativo y es útil para estudiar composiciones musicales que se refieren o se inspiran en textos literarios, así como obras líricas o narrativas que guardan una estrecha relación con la música. El aporte de Bruhn se dirige hacia el rango de la expresión artística que permite distintas transmedializaciones. De esta forma, ella particulariza el estudio de la transformación del contenido y forma de un mensaje, así como su significación simbólica sugerida, de un medio de expresión a otro musical. Cuando la literatura traza alguna analogía con la música, por lo general lo hace en una de tres formas posibles. Así, el famoso triángulo semiótico de Pierce es operativo para discriminar este fenómeno. El elemento musical en términos literarios puede ser entendido según su función como significado (manifestación verbal *como* música), significante (manifestación verbal que *imita* estructuras musicales o técnicas de composición) o como referente (manifestación verbal *acerca de* la música) (Bruhn 81-82).

Para los fines de este trabajo serán útiles las dos últimas aristas, ya que en la novela no hay ningún pasaje en donde la escritura transmita un significado solo por su sonido, asuma los patrones superficiales o la autosuficiencia estética propios de la música.⁹ Sin embargo, para ampliar el espectro de análisis y asumiendo—insisto—que el fenómeno de la identidad total entre la manifestación verbal y la música no se cumple, enfatizaré la coincidencia efectiva entre varios títulos de canciones que encabezan el libro, los capítulos y muchas de las subsecciones que componen la obra. En segundo lugar, el de la literatura que imita estructuras musicales, afirmo que *Idos de la mente* emula un tipo de estructura organizativa—la del disco-álbum o LP—exclusiva para la disposición de las canciones de un determinado artista o grupo. El acomodo o distribución de cada uno de esos mismos capítulos y

subsecciones es equiparable a la producción discográfica de cualquier músico. En último lugar, en la función como referente, la tematización de y acerca de la música es tan evidente que no vale la pena insistir en ello; lo que sí intento es trascender dicha denotación cuestionando su verdadero sentido.¹⁰

La écfrasis musical, como concepto de análisis, pone a disposición las herramientas para explorar un modo de transferencia interartístico en donde el compositor literario transpone aspectos tanto de la estructura como del contenido de la música; suplementa, interpreta, responde con asociaciones, problematiza y juega con elementos sugestivos de la melodía original. Veamos ahora con ejemplos concretos cómo es que *Idos de la mente* coincide, imita y se refiere a instancias musicales. El vínculo entre la lírica de una canción y el flujo narrativo se replica incesantemente en la novela. La interdependencia entre la creación musical y la escritura de Crosthwaite se encuentra en una escala mucho mayor, a tal grado que la colaboración entre formas artísticas adyacentes supone una lectura diferente y, por tanto, su integración hasta configurar un nuevo significado dependiente tanto de lo que dice la canción como de la forma que es incluida en la narración.

Además de la llamada a la obra de Jorge Ibarguengoitia, hay otra relación extratextual anterior y mucho más fuerte en el título de la novela. "Idos de la mente" es una canción compuesta por Cornelio Reyna a inicios de su carrera y es considerada uno de los grandes éxitos de Los Relámpagos del Norte. Los versos muestran similitudes con la trama y arrojan un conocimiento previo para el escuchador, quien conoce la letra o tiene los medios digitales para acceder a ella con un par de clics. Algunos de los fragmentos que ayudan a trazar la correlación son frases y oraciones que también se repiten en la obra. Por ejemplo, cuando de niños son reprimidos por sus madres por pasar tanto tiempo encerrados en el cuarto de Ramón: "No está bien, dice la gente" (Crosthwaite 17). La canción versa sobre la similitud: "la gente nos apunta con

el dedo / pero eso qué importa [...] pasamos días y noches siempre juntos." La correlación del exitoso *hit* con *Idos de la mente* funciona como una primera pista para identificar la operatividad de la écfrasis musical. Sobre si la versión novelesca representa el valor de la composición original, es difícil formular una aserción, ya que la dependencia no es única ni unívoca. Lo que sí puedo asegurar es que durante la lectura la comprensión del sujeto, auxiliada por el mensaje musical, aumenta dramáticamente una vez que la canción suena y se comprende a la luz de la materia narrada. Si en la mente del lector se vislumbran indicios sobre la relación homosexual entre Ramón y Cornelio, la canción hace lo propio y parece confirmarla: "Los dos estamos idos de la mente, / desde que nos queremos, / desde que nos amamos [...] mis brazos se parecen a los tuyos, / tus ojos y mi cara, / se encuentran confundidos."

En *Idos de la mente*, más que una narración continua, se encuentra una sucesión no causal de fragmentos, viñetas y anécdotas que van dotando de significado a la materia narrada y que conforman un todo secuencial reconstruido de forma sumamente activa por el lector, quien además, como acabo de mencionar, tiene la posibilidad de acompañar su lectura escuchando las canciones que titulan cada sección o que son referidas a lo largo del relato.¹¹ Para que el hipertexto funcione es necesario estar consciente de las posibilidades que se desprenden de la obra para poder ahondar, entender o resignificar los aspectos que le parezcan relevantes. Crosthwaite se vale de diferentes registros para estructurar la novela: epígrafes, entrevistas, noticias o anuncios, diálogos, notas al pie, poesía, títulos de canciones, cartas, apéndices, etc. George Arthur Carlsen ha nombrado esta agrupación de expresiones:

a cross-fertilization of different genres of cultural production such as documentary, music, graphic arts, and film, in innovative cross-media techniques that result in what I call an 'album novel.' (27)

En el capítulo de “Cornelio superstar” hay un pasaje—“Atrás de la raya”—centrado en la estructura de un *LP* para que la grabación provea réditos. El productor Jimmy Vaquera intenta convencer al músico de que un buen “disco no puede estar compuesto solo por éxitos. A lo mucho [...] debería contener solo dos o tres” (Crosthwaite 122). Cornelio no entiende la estrategia de mercadotecnia que singulariza una canción (un *single*) entre varias. La discusión sobresale porque el artista se niega a que solo haya unas cuantas piezas de calidad por álbum, y defiende una unidad artística en donde todo es valioso, despreciando tanto la producción (edición) como el *marketing* (comercialización). A pesar de que Cornelio encarna en la novela la noción de celebridad, “una consecuencia de la producción respaldada por unos cada vez más poderosos medios de comunicación” (Ábrego 134),¹² logra expresarse de manera individual, o siguiendo los designios divinos, casi siempre en contra de la voluntad de productores, disqueras y promotores. Crosthwaite se encarga de que la confección musical se torne sublime,

pues, según el narrador, no son los medios los que manipulan los gustos y necesidades emocionales de las masas, sino que éstos provienen del «sondeo» que el mismísimo Dios realiza del alma de los mexicanos. (Mosqueda 18, énfasis original)

Si hacemos el traslado de la estructura de un *LP* a la de *Idos de la mente*, como álbum narrativo, tenemos el recorrido musical de Los Relámpagos de Agosto compilado en una discografía de siete discos-capítulos de larga duración: *Estos eran dos amigos* (con 10 *tracks*), *Primeros relampagazos* (con 10), *Fama y fortuna* (14), *Todo por servir se acaba* (igual con 14), *Cornelio superstar* (17), *Si tarda mucho mi ausencia* (21) y *Ya con esta me despido* (con 15 temas). El promedio de 15 secciones por capítulo es el mismo que el de las pistas que componen los discos de Los Relámpagos del Norte, producidos una vez que

el dueto se había separado después de 1971, por lo que la mayoría de sus discos son antologías de canciones ya famosas—con diferentes arreglos y en todo tipo de versiones—que combinan varios rótulos: colección de oro, lo mejor de y grandes éxitos.¹³ Me parece importante insistir que si este muestrario musical estructurante tiene sentido, es por su empeño en que el lector asuma un papel activo frente a la información que recibe. La capacidad de encuentro entre el lector y las pistas que arroja el propio texto hace que el significado de la novela no se contenga en sí mismo, sino que nos da la posibilidad de interactuar con elementos externos a la narración.

El objeto sonoro vive y se escucha a lo largo de la trama y narración; la transposición de la sonoridad a la materia escrita es la forma en que la *écfrasis* se manifiesta. De la misma manera, la estructura de los capítulos que propone Crosthwaite con títulos de canciones del género norteño es otro tipo de indicio sobre la intención emuladora y la dependencia creativa entre la música y la literatura. En este sentido, el “Apéndice” de la segunda edición (sobre el que me detendré hacia el final del artículo) funciona como un *bonus track*, “o más bien como las escenas omitidas de las películas que muchas veces se incluyen en los DVD” (Crosthwaite 190). La contratapa confirma que la reedición de Tusquets fue remasterizada.

Manifiesto de escritura

Al fijar la atención en el acto creativo dentro del mundo de la novela, resulta operativo trazar una diagonal que divida la inspiración divina de la técnica artística. El antiguo debate entre lo innato y lo adquirido (de amplia tradición en el ámbito anglosajón: *nature vs. nurture*) tensiona las relaciones entre varias parejas de personajes (Cornelio-Dios, José Alfredo-Dios, Cornelio-Ramón) y distingue la actuación individual de los caracteres principales de otros secundarios, así como el quehacer literario del narrador-autor.

Como primer acercamiento al proceso de composición artística, Crosthwaite ofrece una imagen detallada del momento primigenio de la creación perfecta, experimentada por Cornelio:

La mente en blanco, libre de pensamientos. Vaciedad. Espacio en donde nadie habita. Soledad insondable. Un sendero quizá.

Alguien podría describirlo así: un camino largo, una línea recta, pavimentada, en el desierto. Una distancia formidable.

De repente, en la lejanía, aparece un punto melodioso. Un sonido leve que apenas se identifica como sonido. Una melodía incomprensible, acercándose. Poco después esa melodía adquiere forma definida y alrededor de ella surgen unos versos: el poema exacto envuelto en la música exacta, no sobra ninguna sílaba, no falta un acento. (30)

Sabemos que él “era versátil y aprendía a tocar los instrumentos con facilidad.” Como músico le fueron suficientes “las lecciones de su libro *Bajo sexto sin maestro*” (21); sin embargo y de repente, para eruirse como el aclamado cantautor requirió de una asistencia extraterrenal. Tras su malogrado *debut*, “estuvieron a punto de abandonar la música [...]. Sólo que sucedió algo inesperado.” Del cielo nublado, “se abría un espacio de azul y de ahí surgía un haz de luz muy fino y brillante [que alumbró a Cornelio];, tengo algo que decirte—le dijo Dios” (25). Justo en ese momento, confiesa Ramón en una entrevista que “mi compa se volvió compositor” (36). En un principio, el bajista asumió con ingenuidad su papel de vehículo expresivo y son estas escenas las de mayor producción musical, materializada, por ejemplo, en su álbum *Con la ayuda de Dios* (59).

La maestría de la composición de Cornelio se debe al papel tradicional y teológico del dios cristiano como único creador. Fue el mismo Dios quien se manifestó, en primera instancia, como todopoderoso ante el músico

elegido para ser su voz, un simple mediador entre las canciones y lo que provocan, es decir, un vehículo hacia el “Extraño poder sobre la gente” (47). La alianza entre la ejecución carnal y la chispa gloriosa logró descifrar la fórmula de la creación artística. “¿Quién puede precisar el momento en que un sonido pasa de la vulgaridad al prodigio?” (49). Los Relámpagos lo supieron.

En manos de Ramón y Cornelio esa canción llenará por unos instantes el agujero que va creciendo en el corazón de los hombres. Y no habrá oscuridad. Y no habrá soledad. Y no habrá silencio. (50)

Núria Vilanova rescata en esta cita la vida agitada de los centros urbanos fronterizos y también lee en ella la poética subyacente en la obra de Crosthwaite (109).¹⁴

No obstante, y por muy suprema que sea la deidad norteña, también enfrenta incertidumbres al momento de la composición:

En la mayor parte de las ocasiones le resulta sencillo: pero debería confesar que a veces también es complicado. Dios se da cuenta de que su melodía más reciente es muy parecida a otra que ya desarrolló. Debe ser original. No quiere que lo juzguen como a un Dios repetitivo, con pocas ideas; no quiere juzgarse a Sí mismo de esa manera. (77)

La humanización de la omnipotencia se hace más evidente en su trato tan personal con Cornelio cuando le transmite las letras en sueños o diálogos internos. La acción del único creador parodia el momento en el que todo compositor lidia con la inspiración: “Lo hace como cualquier otra persona: con un lápiz y un cuaderno pautado. Se rasca la cabeza, tira el primer borrador, se le dificulta una rima, borra, reescribe” (78).

Durante la escalada hacia el estrellato, Cornelio se desentiende a cada peldaño del “contrato indefinido” y de su amistad con el acordeonista (“Un mundo de olvido entre los

dos,” 75). Ya bien instalado en la fama, el socio del todopoderoso decide continuar como solista, lo que provoca el retiro y hundimiento espiritual de Ramón. Cuando los papeles se invierten, tras descubrir la infidelidad de su mujer, el cantautor también decide abandonar el influjo divino. En ese instante su capacidad creativa desaparece por completo y muere.

La potencia creativa que tan ufanamente Dios ha monopolizado según la teología cristiana se manifiesta en la novela como un producto mortal, percedero y, en ocasiones, equívoco por lo que sus mediadores deciden apartarse del ente sobrenatural debido a que comparten la misma condición de imperfección humana. Tal es el caso de José Alfredo Jiménez, quien se opone a la asistencia divina tras haber completado un arduo camino hacia la emancipación. El “*Evangelium*” de la “*Misa fronteriza*,” editada como pista adicional en *Instrucciones para cruzar la frontera*, versa así: “En el principio fue José Alfredo Jiménez. / Y José Alfredo estaba junto a Dios, y José Alfredo era Dios” (Crosthwaite 163). El homenaje al gran ídolo de la canción ranchera se concreta en *Idos de la mente* no al fundirlo con Dios, sino al encumbrar su figura tutelar de modo que sea equiparable o digna de devoción. Y no es que haya rechazado el auxilio celestial, sino que alcanzó un punto en su carrera en el que ya no lo necesitaba más:

Apunta frases en pequeños cuadros de papel, nunca una canción completa. Sólo frases. [...]. Luego, cuando el momento llega, extrae la caja y vuelca los papeles sobre una mesa. [...]. Un día entró una ráfaga de aire a través de la ventana y volcó su caja de apuntes. Las frases, curiosamente, cayeron en el piso formadas en versos y estrofas. José Alfredo levantó los papeles y los metió a la caja. La cerró y guardó debajo de la cama.—Gracias—dijo— Pero puedo hacerlo solo, ya no necesito ayuda. (80)

A lo largo de la novela, José Alfredo Jiménez muere repetidas veces de las maneras más absurdas; en cada uno de los decesos, sus últimas palabras hacia Cornelio son: “Yo también hablaba con Él” (119, 130, 145, 167). El rechazo a Dios resalta la independencia del acto creador, niega su condición divina, apuesta el todo por la composición autónoma, sin musas, ni halos, ni intermediarios, y resalta un proceso catártico en el que la inspiración es solo el primer paso hacia la materialización del esfuerzo creativo.

En esta tipología de creadores hace falta incluir al otro papel protagonista que se contrapone y, a su vez, complementa al bajo sexto, es decir, al acordeonista. Ambos deseaban tocar este último instrumento; “Lanzaron una moneda” y la suerte decidió a favor de Ramón. Y aunque es posible afirmar que posee el don de la improvisación debido a su actitud tan profana al momento de la composición (si la comparamos con el éxtasis del bajista), lo cierto es que no le fue fácil dominar al acordeón:

Días y noches ensayando hasta que los dedos dolían y los ojos se cerraban por el cansancio. Poco a poco los ruidos se convertían en música, se transfiguraban. Allá, en la lejanía, se asomaban unas canciones; primero tímidamente, después con seguridad y bravura. (21)

Desde la primera canción compuesta por Cornelio, el acompañamiento surgió de forma espontánea: “yo la seguí con el acordeón; no sé, era muy extraño, como si ya la conociera, güey, como si la hubiéramos compuesto juntos” (37).

Hay otros caracteres secundarios que cierran esta nómina de creadores. De cierta forma, los empresarios inmiscuidos en la industria musical fueron los creadores de la imagen pública del dueto. Jimmy Vaquera, “representante plenipotenciario del dueto” (59) sobresale por su extraña relación con la

música que—literalmente—corre por sus venas y por el prodigio de haber encontrado a los Relámpagos (53-54). Mónico, encargado de la redacción de las memorias de su prepotente patrón completa el catálogo. La biografía del señor Velasco adquiere gradualmente en manos de su empleado síntesis y cualidades literarias.

Mónico sabe que es mucho más que un simple escriba, el preferido de su amo. Por eso, en algunas circunstancias, le brinda una pequeña ayuda. No quiere que la posteridad malinterprete esas palabras. (139)

El fallecimiento de Cornelio, como ya dije, enmarca la composición novelesca entera, ya que la noticia inaugura y finaliza el entramado narrativo (182-86):

En momentos como este [Ramón] podría escribir una canción melancólica que haría llorar a muchas personas. Nada como un mal estado de ánimo para escribir una buena canción. Cierra los ojos y puede ver las notas apareciendo y desapareciendo en las esquinas de su cerebro como un anuncio luminoso en una marquesina. (11)

La descripción reactiva un nuevo ciclo—como pasa a lo largo de la novela—que inicia en el momento de inspiración creativa y dialoga con todos los componentes y los indicios constituyentes de una representación verbal que, finalmente, sirve de pretexto para concretizar la composición literaria, verdadero tema de *Idos de la mente*.

¿A quién de estos entes literarios se parece más el autor? ¿Con qué ejercicio compositivo podríamos ligar al de Crosthwaite? Desde una posición privilegiada, la del verdadero ejecutor, el narrador tijuanaense atraviesa por cada una de las etapas experimentadas por sus personajes. La ilustración de la cubierta impresa en 2010 estuvo a cargo del propio narrador.¹⁵ En ella aparece el semblante de una figura masculina que inclina en deferencia la

cabeza; mientras su mano izquierda sujeta el ala del sombrero, la diestra se posa firme en el bolsillo del pantalón cerca de una hebilla dorada. Una mano, simulando (o idéntica) a *La creación de Adán*, a punto de tocar la cabeza del hombre, produce un brillante destello. Así como el fresco de Miguel Ángel pincela el inicio de la narración bíblica al otorgar la chispa de la vida al primer hombre, Crosthwaite dibuja su propio perfil en el sitio justo—la portada—del génesis de su obra. La inspiración divina anuncia visualmente el tema central de la novela—la creación—pero subordina al autor debajo del influjo de una fuerza sobrenatural, tal como le sucedió a Cornelio.

Sin embargo, como ya había anticipado, el “Apéndice” de la segunda edición de *Idos de la mente* guarda la clave del proceso compositivo de la novela. Empezó—nos cuenta Crosthwaite—como un breve relato.

Lo escribí rápidamente, poseído por un frenesí creativo [...]. Era un homenaje a lo que me gustaba leer y escuchar: libros, música, cine [...] la revoltura que traigo siempre en la cabeza y que busca desesperadamente una salida.

Muy pronto, y tras el éxito de su lectura dramatizada (que se sigue representando en Tijuana), el cuento sobre el dueto de músicos precisó mayor empeño. “Su historia debería examinarse a fondo, cuarenta páginas ya no eran suficientes” (189).

Cuando Tusquets planteó la oportunidad de una nueva edición, el narrador buscó sus apuntes; “me encontré con una serie de escenas que originalmente había descartado [...]. Consideré restituir algunas de ellas; pero finalmente opté por dejar la novela tal y como se publicó en 2001.” No obstante, transcribió esas “Escenas omitidas,” que ya sea por descabelladas o porque “agregaban un bulto innecesario a la historia” quedaron fuera. A manera de confesión, y no perdiendo los correlatos religioso y musical, el “Material adicional” demuestra las fases de escritura y el sacrificio (más de 30 páginas)

a favor de la composición. Incluso sabemos que los comentarios de un par de lectoras del manuscrito fueron responsables del acomodo “de las hazañas de un par de músicos en busca de la gloria celestial” (190-91). De esta forma, Crosthwaite nos permite asomarnos a sus tachones que tuvieron a bien no ser parte de la versión definitiva. Él, como sus personajes, experimentó un arrebato de inspiración; la novela fue cuento y salió al escenario; su escritura tuvo el tiempo de cavar, reajustar y escuchar a su público.

En conclusión, hemos visto que la misma disposición o formato de *Idos de la mente*, así como la representación narrativa de elementos musicales proponen al lector, entre líneas y letras de canciones, una segunda lectura que aquí he venido detallando. Del lado superficial o literal está la historia de Ramón y Cornelio, músicos que desde niños sueñan con la fama e impulsan su deseo cada vez que escuchan a su ídolo José Alfredo Jiménez; pero detrás de aquella apreciación, se encuentra una forma subjetiva de interpretación: la de la creación artística con la que el novelista se concentra en ciertos elementos imprescindibles para la comunicación literaria: el emisor (cantante o escritor), el mensaje (canción o pasaje) y el receptor (escucha o lector). Contrario a la idea estereotipada de que el septentrión nacional está “tan lejos de Dios,” en la obra una deidad norña se encarga de cohesionar a sus fieles seguidores y escuchas de corridos.

La operatividad de la écfrasis musical como herramienta de análisis en *Idos de la mente* ha permitido examinar el grado en que las respuestas creativas de los compositores, tanto reales (el autor, Ramón y Cornelio) como ficticios (los personajes, incluido el dúo Los Relámpagos de Agosto), se han aprovechado de un cuerpo de convenciones culturales compartidas. El soplo divino o el toque de las musas poco tienen de sobrenatural; detrás del mito de la inspiración subyace un largo proceso de reflexión, de prueba e incansable error. *Idos de la mente*, como una declarada manifestación verbal acerca de la música, guarda en ella una arquitectura que simula estructuras musicales. Asimismo, la novela,

como una poética de creación artística, transmite técnicas y problemas de composición a través de una tipología de personajes creadores, en donde incluso se vislumbra el ejercicio escritural del propio Crosthwaite.

Notas

¹Sobre la interacción de estos dos niveles, Raquel Mosqueda opina que “De igual manera, *Idos de la mente* constituye un intrincado ejercicio que, mediante la «caprichosa» mezcla de realidad y ficción, cuestiona incesantemente ambas esferas” (16).

²Las citas textuales de la obra a analizar pertenecen a la reedición publicada en el 2010 por Tusquets en la colección Fábula; en lo sucesivo, solo indicaré entre paréntesis el número de página de esta segunda edición.

³Otra conceptualización de la frontera, de mucho más alcance y profundidad, explora el mismo concepto para relacionarlo con conocimiento y comprensión, con epistemología y hermenéutica. El *pensamiento fronterizo*, en palabras de Walter Mignolo “is more than an hybrid enunciation. It is a fractured enunciation in dialogic situations with the territorial and hegemonic cosmology” (xxvi).

⁴En 1990 apareció en Tijuana la novela por entregas *Crónica de cholos en 42 capítulos*, publicada dos años después íntegramente como *El gran preténder* por el Fondo Editorial Tierra Adentro en la capital del país. La segunda novela de Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil*, salió a la luz en 1994 bajo el sello editorial Corunda también en la Ciudad de México.

⁵El mismo guiño es respetado y expandido en la traducción hecha por John William Byrd con ayuda del propio novelista: “The characters of this book—just like the narrator, the author, the friends of the author, the translator, even this very note—are fictitious. Only the music is real” (s. p.).

⁶Luz Aurora Pimentel explica que en “La descripción en un objeto narrativo” los objetos representados pueden ser intratextuales-subjetivos (con un valor icónico indiscutible y varias veces repetido a partir de varios semas que le dan mayor especificidad y precisión a la referencia) o extratextuales-objetivos (activados o aludidos en el texto ficcional a partir de valores semánticos e ideológicos atribuidos fuera de él) (32-54).

⁷El mismo título parafrasea uno de Gabriel García Márquez: *La increíble y triste historia de la cándida Erendira y su abuela desalmada*. El poeta sonorensis Abigael Bohórquez sostuvo con el dueto “amenas entrevistas” (Crosthwaite 16); en

la primera de ellas, Cornelio confiesa, aludiendo a “El dinosaurio” de Monterroso, que conoce a Ramón “de toda la vida. Cuando desperté, el Ramón ya estaba por ahí” (Crosthwaite 15). En el Infierno, primer bar en donde piden trabajo, el dueto ofrece a la clientela éxitos ya consagrados: *Nocturno a Rosario, Suave patria, Muerte sin fin y Piedra de sol* (Crosthwaite 41). En “Cuestión de pies,” los músicos dialogan sobre las cualidades femeninas; “Es cuestión de pies,” afirma Cornelio y pone de ejemplo a Fuensanta, “La novia del otro Ramón, el que escribe poesías” (Crosthwaite 44-45); es decir, López Velarde, quien en “Para tus pies,” poema de *La sangre devota*, exalta las extremidades inferiores de la misma dama. Por último, el fragmento “Pa mí la vida es un sueño” alude a la clásica comedia calderoniana (Crosthwaite 62).

⁸Para Claus Clüver este traslado también funciona a nivel intersemiótico: “It is within the intersemiotic variety of re-writing that I would place the phenomena covered traditionally by the label *ekphrasis*.” Por tanto, existen “areas of parallel investigations to cover references in literary (or simply verbal) texts to texts (artistic or simply general) composed in other *signs systems* (music, dance, film, etc.)” (45-46).

⁹ De hecho, no abundan los ejemplos literarios en donde esto sí ocurra, como en poemas dadaístas en los que el lenguaje es exclusivamente sonoro, por lo que pierde su secuencia sintáctica y su trasfondo semántico.

¹⁰Son ya de común acuerdo los tópicos recurrentes de la literatura del norte de México.

Se basan en el devenir distinto de esta región, su mitología religiosa especial, los santos de los narcotraficantes [...], los cholos o pachucos que crean su propio mundo y barrios en las ciudades norteañas, los grupos de rock y la música norteaña, y, sobre todo, el desierto, son los protagonistas y/o el trasfondo de esta literatura. (Sawhney 174)

¹¹William Byrd incluye un código QR con una lista de reproducción de música (*streaming playlist*) en Spotify, también disponible en la página web de Cinco Puntos Press. Sin embargo, las canciones no son las mismas. El traductor confiesa que “I gave up on translating the lyrics directly and tried instead to think of American songs that reminded me of the Spanish ones,” ya que “The Mexican and American songwriters were singing the same things, just in different languages” (9).

¹²Este peculiar artículo descuida el artificio literario y la secuencia de la obra a favor de una lectura, bastante forzada, desde los estudios culturales. Ábrego interpreta literalmente la locura de los músicos, ya que están idos de la mente; asocia su fama con los narcocorridos y antecede el éxito del dúo a la aparición de la deidad.

¹³La discografía del dueto norteaño antes de esa fecha se compone por *singles* almacenados en vinilos de siete pulgadas en los que incluso comparten créditos con otros grupos. Así apareció en McAllen, Texas, su primer *hit*: “Ya no llores,” grabado por Bego Records en 1963. La misma compañía produjo en esa década (aunque se desconoce la fecha exacta) el primer álbum de Los Relámpagos, *Estamos en algo*, compuesto por 12 tracks (San Miguel 69, 168).

¹⁴Además, Vilanova ve en la ficción del tijuaneño cómo los múltiples discursos (musical, lingüístico y cultural) contextualizan una diversidad de prácticas cotidianas que permean su narrativa de sensaciones y sentimientos (113).

¹⁵No así la portada de la primera edición, diseñada por el ilustrador Ricardo Peláez Goycochea, ni la cubierta de la traducción, de Francisco Delgado. El dibujo de ambas cubiertas resalta el protagonismo del dúo Los Relámpagos de Agosto en pleno *performance*.

Obras citadas

- Ábrego, Perla. “El concepto de celebridad en el marco geográfico, cultural y literario de la frontera en *Idos de la mente* en Luis Humberto Crosthwaite.” *Destiempos*, vol. 44, 2015, pp. 134-52.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, 1999.
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Pendragon, 2000.
- Carlsen, George Arthur. “An Album Novel for a Border City: The Case of *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* by Luis Humberto Crosthwaite.” *Letras Hispanas*, vol. 7, 2010, pp. 27-40.
- Clüver, Claus. “Quotation, *Enargeia*, and the Functions of Ekphrasis.” *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, editado por V. Robillard y E. Jongeneel, VU University Press, 1998, pp. 35-52.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. Joaquín Mortiz, 2001.

- . *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. Tusquets, 2010.
- . *Instrucciones para cruzar la frontera*. Tusquets, 2011.
- . *Out of their Minds: The Incredible and (Sometimes) Sad Story of Ramón and Cornelio*. Traducido por John William Byrd, Cinco Puntos Press, 2013.
- Jiménez de Báez, Yvette. "Frontera, historia y literatura." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, no. 1, 2012, pp. 323-55.
- Llarena, Alicia. "El centro está en el Norte: Luis Humberto Crosthwaite." *Literatura mexicana e hispanoamericana: perspectivas de estudio y propuestas historiográficas*. Editado por Alma Martínez Figueroa, UNISON, 2007, pp. 145-58.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música: en que se contiene los cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*. Imp. de Nicolás de Xameres, 1672.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, 2000.
- Mosqueda, Raquel. "Luis Humberto Crosthwaite: *Idos de la mente. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. El norte posmoderno pues." *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. Editado por Miguel Rodríguez Lozano, UNAM, 2012, pp. 15-30.
- Palaversich, Diana. "La nueva narrativa del Norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana." *Symposium*, vol. 61, no. 1, 2007, pp. 9-26.
- Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte de México." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 59, 2004, pp. 71-77.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI, 2001.
- San Miguel, Guadalupe. *Tejano Proud: Tex-Mex Music in the Twentieth Century*. College Station, Texas A & M University Press, 2002.
- Sawhney, Minni. "Un nuevo espacio en la literatura mexicana: la obra fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite y Gabriel Trujillo Muñoz." *Miradas convergentes: ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*. Editado por Édgar Cota Torres, et al., UABJ, 2014, pp. 169-89.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Nuestros piensos: culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*. CONACULTA, 1998.
- Vilanova, Núria. *Border Texts: Writing Fiction from Northern Mexico*. San Diego State University Press, 2007.
- Villoro, Juan. "Singuin in da pinche rein. *Estrella de la calle*, de Luis Humberto Crosthwaite." *Letras Libres*, vol. 24, 2000, pp. 94-95.
- Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. Instituto de Cultura de Baja California, 2005.