

Identidades en tránsito: la (supra)nación en narrativa, cine y espacios de difusión cultural latinoamericanos del siglo XXI

By
© 2017

Luis Alberto Rodríguez Cortés
M.A., Marquette University, 2011
B.A., Universidad Veracruzana, 2005

Submitted to the graduate degree program in Spanish and Portuguese and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Co-Chair: Dr. Stuart Day

Co-Chair: Dr. Jill Kuhnheim

Dr. Verónica Garibotto

Dr. Rafael Acosta

Dr. Tamara Falicov

Date Defended: 6 June 2017

The dissertation committee for Luis Alberto Rodríguez Cortés certifies
that this is the approved version of the following dissertation:

**Identidades en tránsito: la (supra)nación en narrativa, cine y
espacios de difusión cultural latinoamericanos del siglo XXI**

Co-Chair: Dr. Stuart Day

Co-Chair: Dr. Jill Kuhnheim

Date Approved: 6 June 2017

Abstract

This dissertation focuses on Latin American novels, films, and anthologies of short narratives of the twenty-first century that reflect on the construct and questioning of national and regional identities. The texts I study rely on motifs related to movement that establish an allegorical relationship between mobility and nation building. While nation building in Latin America has been occurring for more than two centuries, the works I examine reveal that it is still an important topic to address in the present, because when faced with the effects of globalization, the same idea of nation is either challenged or shored up. As a result, it is necessary to examine how transnational and postnational discourses influence the different constructs of the nation, and vice versa.

In the first chapter I analyze the motif of the return in the novels *La novela de mi vida* (2002), by Cuban Leonardo Padura, and *El testigo* (2004), by Mexican Juan Villoro. In both works, the main characters return to their land of origin after a long exile to research events and figures from the past. While doing so, they revisit the constructions of their own identity, and the official discourses of their nations. Chapter two focuses on a figurative mobility represented in formation films from the same countries. In the Cuban section, I argue that children protagonists of *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005), *Habanastation* (Ian Padrón, 2011) and *Conducta* (Ernesto Daranas, 2014), embody new ways of perceiving the concept of the “Hombre Nuevo” by Ernesto Che Guevara, and their coming-of-age represents the transition that the island is experiencing during the first years of the new millennium. On the Mexican side, the films explored are *Temporada de Patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012) and *Güeros* (Alonso Ruiz Palacios, 2015), whose adolescent protagonists are facing a critical moment in their process of maturation, representative of the nation’s political and social

stage. Finally, after dealing with motifs of return and internal travelling (transformation), the third and last chapter is pinned to the trope of migration, specifically the Latin American intellectual diaspora in the United States. The anthologies *Se habla español: Voces latinas en USA* (2000), edited by Alberto Fuguet and Edmundo Paz Soldán, and *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano* (2012), edited by Aileen El-Kadi and Diego Fonseca, participate in the construction of a supranational identity supported by the academia and the market. They also serve as an example of spaces of cultural dissemination that are trying to portray the Latin American experience in the United States.

Therefore, this project contributes to critical research on mobility, historiography, postcolonial theory, film and cultural studies of Latin America. It follows a deductive and growing pattern, from the nation to the supranation, to show the common factors that produce national identities, and how they are being manifested during the first years of the twenty-first century.

Acknowledgements

El presente trabajo no habría sido posible sin la ayuda de varias personas, sin embargo todas las fallas que en él se encuentren son mi responsabilidad. En primer lugar, quiero agradecer profundamente a mis profesores en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Kansas, por compartir su conocimiento, experiencia y consejos. Especialmente, agradezco a la profesora Jill Kuhnheim por tener confianza en mi proyecto y ofrecer valiosos comentarios que enriquecieron mi investigación. Sus lecturas atentas y sus cuestionamientos siempre me llevaron a encontrar nuevos modos de avanzar en mi trabajo, pero también las charlas amenas me guiaron para no sentirme estancado en este arduo camino. Asimismo, agradezco al profesor Stuart Day por su apoyo incondicional, porque desde el primero hasta el último día del doctorado me ofreció buen consejo y me animó a creer en mí y en las posibilidades de crecimiento en mi carrera. Además, la profesora Verónica Garibotto me enseñó nuevos modos de acercarme a la teoría literaria y cultural, herramientas fundamentales para mi preparación como académico, pero también gracias por la candidez y el aliento para seguir adelante. A la profesora Tamara Falicov le agradezco lo aprendido en sus clases de cine, pero también por hacerme pensar que los estudios sobre cine no son un añadido a mis intereses sino parte fundamental. Adicionalmente, al profesor Rafael Acosta le debo el mantenerme atento a nuevos modos de acercarme a las producciones contemporáneas y a los consejos para seguir en el trayecto de la academia en Estados Unidos como extranjero. Por último, aunque no por ello menos importante, este trabajo también lleva mucho de mis conocimientos aprendidos de la profesora Vicky Unruh, quien me desafió a mejorar mis métodos de lectura y escritura, y me hizo convencerme de que mi vocación pertenecía a las aulas. Gracias a todos ellos y al resto de profesores de KU, por enseñarme tantas cosas y extenderme la mano cuando lo necesité.

Asimismo, quiero agradecer a mis compañeros del posgrado sin quienes habría sido imposible salir adelante, sobre todo por sus conversaciones tanto dentro como fuera de la universidad. Mención especial merecen mis compas Javier Barroso y Adolfo Bejar por los buenos ratos que pasamos juntos, y por los consejos que siempre me brindaron. Asimismo, gracias a Erinn Barroso, Megan Sheldon, Juan Pablo Román y familia, y tantos más compañeros y compañeras que me brindaron su amistad y compañía.

A mi familia le dedico este logro, porque sin su cariño y cuidado tampoco lo habría conseguido, sobre todo a mi madre Silvia Cortés Hernández, por todo el amor que me ha dado y por no dejar de creer en mí, y a mi padre Alberto Rodríguez Cruz, por su apoyo y guía para ver las cosas con claridad. A mis hermanos, abuelas... en fin, a mi enorme familia —tanto en número como en significado— también les doy las gracias por mantenerme siendo quien soy.

Y por último, a Zaida Godoy Navarro por recordarme que disfrutara el proceso de escritura e investigación sin importar lo difícil que pueda ser: muchas gracias por la paciencia, el ánimo, la comprensión y la agradable compañía.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Retornos e introspecciones: la nación en entredicho en dos novelas latinoamericanas del nuevo milenio.....	23
1. <i>La novela de mi vida</i> : repensar la nación desde la ficción.....	29
2. En busca de la patria perdida: política, religión y cultura en <i>El testigo</i>	41
2.1 De la revolución a la devolución.....	45
2.2 “O crees o te lleva el diablo”, religión y fanatismo	50
2.3 De ídolos y letrados.....	53
Conclusiones	59
Capítulo 2: Alegorías de transición: reajustes nacionales en filmes cubanos y mexicanos del nuevo milenio	62
La función del cine en los discursos nacionales.....	65
1. Del Hombre Nuevo al pionerito milenario: imágenes emergentes de la identidad cubana	68
1.1 Unidos en el camino: conflictos y renovaciones en <i>Viva Cuba</i>	71
1.2 <i>Habanastation</i> : los desafíos de la sociedad armónica.....	78
1.3 Los márgenes adentro, en <i>Conducta</i>	83
2. Buscando al axolotl: Alegorías de la nación en filmes de aprendizaje mexicanos	89
2.1 Adulthood is a moving target: sujetos incomprendidos en <i>Temporada de Patos</i>	92
2.2 El silencio cómplice en <i>Después de Lucía</i>	97
2.3 Paros y movilizaciones en <i>Güeros</i>	103
Capítulo 3: La supranación antologada: diásporas y espacios de construcción de lo latinoamericano desde Estados Unidos.....	112
La nueva “nación de repúblicas”: la identidad supranacional de América Latina.....	114
Revisiones del canon: entre el viejo y el nuevo latinoamericanismo.....	115
¿Quiénes <i>are we?</i> U.S. <i>Latinxs</i> y latinoamericanos en Estados Unidos.....	117
Construcción, difusión y consumo: la identidad de antología	125
La experiencia migrante: llegar, ser, permanecer	132
Travesía y comunidad: forjando patria latinoamericana en <i>Se habla español</i>	133
Identidades caleidoscópicas en <i>Sam no es mi tío</i>	144
El campus como espacio de creación y difusión cultural	160
Conclusiones	167
Notas	176
Obras citadas.....	184

Introducción

El ser humano, en el proceso de entenderse a sí mismo, ha recurrido a varios rasgos que lo definen. La identidad es una parte integral en dicha configuración, es decir, la característica que explica “de dónde soy”, “a dónde y a qué pertenezco” y “con quiénes o con qué me identifico”. Desde el Tratado de Westfalia en 1648, que dio origen al concepto del Estado-nación, y durante la plenitud de la Ilustración, en el siglo XVIII, la identidad nacional ha sido un elemento esencial para que los pueblos definan sus áreas de poderío, y establezcan proyectos políticos y sociales que lleven a sus habitantes a compartir una historia común: orígenes, lengua, personajes fundacionales, costumbres, valores, y otros componentes identitarios. Si bien la nación ha sido una útil herramienta cohesionadora para la conformación de los pueblos y la afinidad de identidades, también ha provocado graves rupturas y separaciones, teniendo un impacto en la conformación geopolítica y cultural del mundo. En América Latina, el siglo XIX es el periodo en que las colonias obtienen su independencia y fundan los primeros intentos de nación. Desde esa época, el desarrollo y la interacción de diversos proyectos económicos, políticos y culturales han continuado moldeando las identidades nacionales de la región latinoamericana. A partir de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, factores cruciales como la apertura del mercado global, el desarrollo de los medios masivos de comunicación y la proliferación de flujos migratorios han puesto el concepto de nación nuevamente en entredicho.

Para algunos historiadores y filósofos, este contexto cambiante representa el ocaso de la modernidad o la transición a la llamada era posmoderna. Aunque hay diferentes interpretaciones de la posmodernidad y sus implicaciones, para describir este momento de transición me apoyo en las ideas de Jean-François Lyotard en *The Postmodern Condition* (1984 [1979]), y en el concepto de “modernidad líquida” que plantea Zygmunt Bauman en su libro homónimo (2000). Mientras

que el primero reflexiona en el declive de las grandes narrativas, como la nación, el segundo entiende que esta nueva época tiende a una red de relaciones más interconectadas y fluidas entre los miembros de las comunidades, afectando la idea misma de lo que es una nación. La liquidez de estas prácticas, en términos de Bauman, provoca que las fronteras que separan a las naciones se puedan atravesar con más facilidad que nunca, y tiene como consecuencia que muchos encuentren anticuadas las producciones culturales que promueven o buscan una representación de lo nacional.

Dentro de un contexto en que los constructos identitarios son más volubles, el presente trabajo examinará obras literarias y fílmicas de Cuba, México y Estados Unidos del nuevo milenio que ponen en cuestión la idea de lo nacional y lo supranacional¹. Un elemento que une a las novelas, cuentos, crónicas y filmes que forman parte de mi análisis, es que todos estos textos emplean motivos de movimiento que establecen una relación alegórica entre la movilidad y la construcción nacional. Aunque este tema ha venido ocurriendo en Latinoamérica por más de dos siglos, las obras primarias que analizo cobran relevancia porque surgen después de que estos países atraviesan momentos de crisis al inicio del siglo XXI. Según José Ferrater Mora, la crisis “‘resuelve’ ... una situación, pero al mismo tiempo designa el ingreso en una situación nueva que plantea sus propios problemas ... Por este motivo suele entenderse por ‘crisis’ una fase peligrosa de la cual puede resultar algo beneficioso o algo pernicioso para la entidad que la experimenta” (374). El final del “Periodo Especial” en Cuba, la llamada transición democrática en México, y el ataque de las Torres Gemelas en Estados Unidos, son eventos históricos y sociopolíticos críticos en estos países que representan un parteaguas en su realidad, y que además han repercutido en las manifestaciones culturales que producen. Es evidente que la vida sociopolítica de estos países no es la misma antes o después de estos sucesos, por lo que es

necesario analizarlos como momentos de quiebre, es decir, como fases liminales que experimentan las naciones en un proceso de transformación que puede implicar una evolución o un retroceso, como indica Ferrater Mora. Teniendo estos eventos como marco contextual, la presente investigación busca dilucidar cómo las representaciones culturales nacientes en estos países están modificando o ratificando las identidades oficiales, y la manera en que los motivos de movimiento nos ayudan a entender las transiciones que atraviesan los mismos países en particular, y la idea de lo (supra)nacional en general.

El viaje es una parte importante de la tradición literaria y fílmica latinoamericana. Su recurrencia se puede constatar desde las crónicas de la conquista, pasando por narrativas y diarios de viajes del siglo XIX, las novelas con pretensiones cosmopolitas del *boom*, hasta la popularidad del género de películas de carretera². Los textos abordados en este trabajo también forman parte de esta tradición, sin embargo su singularidad se debe a que estas obras se centran en el movimiento relacionado con los flujos migratorios que caracterizan a las Américas en el siglo XXI. El exilio, la diáspora, el nomadismo y el retorno son los temas que contienen las novelas, cuentos y crónicas de dos capítulos de este trabajo, a través de los que se moldean las identidades de sus protagonistas y, por ende, de los espacios que habitan. Sin embargo, las formas de movimiento que sigue mi investigación no son únicamente espaciales, sino también figuradas, específicamente cuando se analizan historias de personajes que “se mueven” de un estado a otro de su ser. Las transiciones de este tipo son características de los géneros de formación —en los que hay un crecimiento hacia la etapa adulta— en novelas y filmes, presentes en el segundo capítulo de esta tesis. Este acercamiento intenta poner en evidencia cómo los diferentes tipos de movilidad y el desarrollo interno (o la falta de él) de los personajes representan las transformaciones por las que atraviesan las naciones. Por lo tanto, los tropos de

movimiento, sean vistos de manera literal o alegórica, sirven para entender cómo se están (de)construyendo distintas identidades dentro de las comunidades imaginadas que surgen en América Latina.

Es común utilizar como sinónimo de nación el término “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, ya que su libro *Imagined Communities* se ha convertido en el referente insoslayable en los estudios del carácter de lo nacional. Sin embargo, vale la pena repasar brevemente los antecedentes teóricos sobre la cuestión. En los intentos de desarrollar una teoría general sobre el nacionalismo o el concepto de nación, se han encontrado una gran cantidad de retos, los cuales, según Conor Cruise O’Brien, radican en que “theory aims at what is general, namely universal conceptions of moral and political validity, whereas nationalism exalts the particular: its practitioners are invariably preoccupied with satisfying the grievances of this or that national group, not with vindicating the legitimacy of national aspirations as a matter of general principle” (citado en Beiner 3). Por otro lado, en “Theorizing Nationalism (Normatively): The First Steps”, Wayne Norman apunta que el problema que surge al enfrentarse a una definición de los estudios del nacionalismo es que éste “takes many forms, each of which in turn incorporates a wide range of psychological, cultural, and political phenomena” (51). Teniendo en cuenta las dificultades de teorizar lo nacional, las siguientes definiciones de conceptos relacionados buscan establecer un marco teórico que guíe el presente estudio.

En la introducción de *Revisiting Nationalism*, Alain Dieckhoff y Christophe Jaffrelot ofrecen un rastreo filológico del término: “the word ‘nation’ stems from the Latin verb *nasci*, ‘to be born.’ It originally designated a group of people who were born in the same area” (2). Posteriormente, los editores hacen un seguimiento del uso que se dio en las universidades durante la Edad Media para designar a las personas que provenían de la misma región, pero

sostienen que el uso actual de la palabra se cristalizó durante el siglo XVI con el fin del feudalismo y los inicios de la democratización en Inglaterra. No es sino hasta la época de la Revolución Francesa cuando “the ‘nation’ eventually epitomized the relation between the state and its subjects—hence the formula of the ‘nation-state’” (*Revisiting* 2-3). Pero desde que surge el concepto de “Estado-nación” producto del Tratado de Westfalia en 1648, constantemente se cae en la confusión de entender los conceptos de “Estado” y “nación” como sinónimos. Según Philip Spencer y Howard Wollman, la diferencia es la siguiente: “one (the state) has to do with sovereignty, with power and authority over a given area and population; the other (the nation) has to do with relationships between people, with how people see themselves as connected over both time and space, as sharing some kind of collective identity” (2). Esta distinción posibilita que se pueda hablar tanto de estados multinacionales como de naciones sin estado. El tercer capítulo de este trabajo se centra en la identidad de América Latina elaborada desde Estados Unidos, siendo posible imaginarla como una (supra)nación sin Estado.

Además de diferenciar entre nación y Estado, Christophe Jaffrelot establece una distinción elemental entre “nación” y “nacionalismo”: “Nations have an institutional dimension that is state-oriented—hence the notion of ‘nation-state’—, whereas nationalism is an ideology (an ‘ism’) which often claims the control of a nation and/or promotes one’s own identity against Others’. Its foundations, therefore, are rooted in identity politics” (11). Será útil tener en mente el concepto ideológico del nacionalismo cuando se analicen los proyectos de nación que se promueven o cuestionan en las obras primarias analizadas, para esbozar algunas hipótesis sobre la función de la cultura en la contribución de una identidad nacional. Finalmente, hay que mencionar que otros teóricos consideran el nacionalismo como un concepto polisémico: Anthony Smith en *National Identity*, señala que el nacionalismo puede referirse a diversos tipos de

entidades y procesos: un proceso de formación y consolidación de Estados-nación, un sentimiento de identidad y pertenencia a un grupo, un tipo de retórica, una ideología, o un movimiento político y social (72). En resumen, es obvio que los conceptos de nación, Estado-nación, y nacionalismo suelen ser utilizados indistintamente. Pero para fines prácticos de la presente investigación, quiero entender nación como el proyecto de identidad compartida en un plano cultural y social, al Estado-nación como el cuerpo político que legitima pero también delimita y circunscribe la identidad nacional, y por el nacionalismo como la ideología con la que las comunidades practican su identidad.

A pesar de las dificultades de encontrar una teoría general de lo nacional, Johann Gottfried Herder desarrolla el concepto de *Volksgeist* hacia finales del siglo XVIII, o en las ideas de Johann Gottlieb Fichte en *Reden an die deutsche Nation* (1808), textos que servirían como base para despertar un sentimiento nacional alemán y que tendrían además influencia en el surgimiento del romanticismo, movimiento que se distingue por ponderar la conciencia nacional. Además de las ideas que aportaron los pensadores de la ilustración francesa como Jean-Jacques Rousseau, un texto pilar que data de finales del siglo XIX es el famoso ensayo de Ernest Renan *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882), en el que se postula una de las primeras definiciones extensas de lo que es la nacionalidad. Estas definiciones primigenias son importantes ya que muchos de los estados criollos que consolidaron las naciones latinoamericanas fueron influenciados por las ideas europeas de la ilustración.

La nación se convierte en el siglo XIX y XX en una idea importante que practicar y desarrollar, sin embargo no hay muchos teóricos sobre el tema. No es sino hasta 1983 cuando Benedict Anderson esboza una de las definiciones más renovadoras que se han hecho de este concepto. En *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*,

Anderson entiende la nación como: “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (6). A pesar de la lejanía temporal y de varias salvedades que se le puedan hacer a su tesis³, la validez del término acuñado guarda relevancia en el presente, sobre todo en cuanto a la idea de entender a la comunidad como algo que es construido en un plano más abstracto (imaginado) que concreto, y fortalecido por la camaradería que existe entre los miembros que la componen a pesar de no conocerse entre sí (7). De entre todos los factores que dieron origen a la nación, según Anderson, me interesa rescatar el papel determinante que tiene la palabra impresa en la consolidación de la conciencia nacional, ya que la imprenta sirvió para unificar comunidades por razones lógicas: creó campos de intercambio y comunicación por medio de una lengua estándar que, al estar por escrito, imponía un modelo que era accesible para todos. El capitalismo, además, impulsó el uso de las lenguas vernáculas, sobre todo a mediados del siglo XVII. Este empuje se vio reforzado por tres factores: el primero fue el cambio del latín mismo, ya que se devaluó su valor comunicativo y adquirió un carácter casi esotérico; en segundo lugar, la repercusión de la Reforma, pues hay que recordar que Lutero, al rebelarse contra el catolicismo, escribió en alemán y al hacerlo se convirtió en un autor bastante leído; finalmente, la difusión de lenguas vernáculas como instrumento de centralización administrativa. En general, lo que hizo posible el surgimiento de la comunidad imaginada fue: “a half-fortuitous, but explosive, interaction between a system of production and productive relations (capitalism), a technology of communications (print), and the fatality of human linguistic diversity” (*Imagined* 42, 43).

Con las ideas de Anderson como base, muchos estudiosos de lo nacional han puesto atención especial al papel que tiene la literatura en la conformación de identidades. Específicamente, el canon de los estudios poscoloniales coincide en cómo la nación es algo más

que una construcción política, sino sobre todo una construcción social y cultural (Bhabha 1-2; Hall 223). Los estudios de y sobre Latinoamérica también han rescatado el papel que la literatura (Sommer), la cultura popular (García Canclini, 1990) y la intelectualidad (Rama) han tenido en la reflexión sobre lo nacional. Este trabajo toma esos textos como base, sin embargo, el contexto en el que surgen las obras analizadas es distinto. Mientras que los autores anteriormente mencionados hablan sobre la fundación de las naciones latinoamericanas durante el siglo XIX, las narrativas y filmes de esta investigación están cuestionando esos orígenes y complejizan los derroteros que siguen estas producciones culturales para representar o cuestionar la nación.

En consecuencia, el concepto de comunidad imaginada será útil en el presente proyecto no sólo para abordar la identidad nacional de países particulares sino también para hacer referencia a la identidad regional/supranacional de Latinoamérica. Aunque la expresión *L'Amérique Latine* “fue concebida en Francia durante la década de 1860, como un programa de acción para incorporar el papel y las aspiraciones de Francia hacia la población hispánica del Nuevo Mundo” (Tünnermann Bernheim 2), en realidad fueron los pensadores fundacionalistas como Simón Bolívar, quienes propagaron el sentimiento integracionista de la región, buscando configurar una comunidad singular pero compartida por los pueblos del continente americano.

Como es sabido, los cuestionamientos de las grandes narrativas han abierto el campo para que muchas disciplinas teóricas añadan el prefijo de lo “pos(t)” para hacer lecturas a contrapelo: así como los estudios de la *posmodernidad* o de la *poscolonialidad* son vertientes hermenéuticas contemporáneas que buscan interpretar la realidad de una manera más compleja, la teoría *posnacional* ofrece posibilidades alternativas para acercarnos al cuestionamiento de lo nacional. Las interpretaciones posnacionales alcanzan relevancia a finales de la década de los noventa, cuando el papel del Estado-nación entra en crisis debido a las influencias globalizantes. Textos

fundamentales para el estudio del posnacionalismo son *Post-Nationalist American Studies* (2000), editado por John Carlos Rowe, o *The Postnational Constellation* (2000) de Jürgen Habermas. En América Latina, y específicamente en México, desde *La raza cósmica* (1976 [1925]) de José Vasconcelos, el cual puede ser visto como un texto protoposnacionalista, es posible encontrar una tradición intelectual del término, como lo demuestran textos más recientes como *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana* (1999) de Roger Bartra, *El insomnio de Bolívar* (2009) de Jorge Volpi, *La increíble hazaña de ser mexicano* (2010) de Heriberto Yépez, y *La nación desdibujada* (2016) de Claudio Lomnitz, los cuales presentan una perspectiva post identitaria, tanto de México como de Latinoamérica. Entre los temas centrales que se estudian desde este ángulo teórico se encuentra la celebración de “las experiencias de diásporas, las minorías en los países del ‘primer mundo’ y el incremento de producciones culturales sobre tales experiencias” (Sadowski-Smith 234). Mi análisis integrará una perspectiva posnacional, no por ser vista como algo que sentencia la muerte de la nación, sino como un ángulo que complejiza su conceptualización y que se centra en las experiencias y consecuencias que tiene el movimiento —llámese migración, diáspora o retorno— en las producciones culturales del nuevo milenio.

El inicio del siglo XXI es constantemente mencionado como el contexto temporal de las crisis que experimentan las identidades nacionales que analizo aquí, sin embargo, sería ingenuo pensar que este cambio ocurre *ex abrupto*. Es decir, hay otras identidades nacionales que se ponen en crisis en los primeros años del siglo XXI en Cuba y México. Por el lado de Cuba, una de las definiciones más reconocidas de la cubanidad es la que ofrece Fernando Ortiz en el discurso “Los factores humanos de la cubanidad” en 1939, cuando describe metafóricamente la identidad del pueblo cubano como un ajiajo, en el que se mezclan las etnias indígenas, europeas,

africanas y asiáticas que han construido el carácter de la isla desde la época precolombina hasta los años en que escribe Ortiz. En el plano político, sería válido decir que el sentimiento patriótico de Cuba está edificado sobre dos eventos históricos: la independencia tanto de España como de Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, y posteriormente la Revolución Cubana de 1959. Ambos sucesos produjeron ideólogos fundacionales como Simón Bolívar, Fidel Castro o Ernesto “Che” Guevara, además de construir proyectos de nación específicos, como el gobierno socialista que produjo la Revolución.

Con la caída del bloque soviético a finales de los ochenta, Cuba perdió el apoyo de las exportaciones de las que dependía, provocando una severa crisis económica en la isla. Como resultado, Fidel Castro anunció en enero de 1990 que Cuba entraba en un “Periodo especial en tiempos de paz”, el cual consistía, entre otras cosas, en implementar cambios de la política interna del país para poder resistir los impactos que creó la depresión económica.

Paulatinamente, el país fue restituyéndose al menos en el plano económico, para salir a flote⁴. Sin embargo, las consecuencias de esta época han afectado la manera en que la sociedad cubana se entiende a sí misma⁵. Más recientemente, la realidad sociopolítica de Cuba ha experimentado cambios considerables. Si bien, el paso de mando de Fidel a Raúl Castro en 2006 representa un viraje significativo, durante el transcurso de esta investigación acontecieron dos eventos que demuestran el rumbo volátil que está siguiendo la isla: el descongelamiento de las relaciones bilaterales entre Estados Unidos y Cuba en 2014, y la muerte de Fidel Castro en 2016. Las novelas y filmes cubanos que se analizan en los primeros dos capítulos de mi investigación fueron producidos entre 2002 y 2014. A pesar de su relativa cercanía con el Periodo Especial, estas obras se distinguen porque reaccionan a proyectos de cubanía tanto culturales como políticos que se han consolidado desde los orígenes de la nación en el siglo XIX hasta su

presente, pero sobre todo porque anticipan los aires de apertura y cambio que han venido experimentándose en la isla durante los últimos años.

Así como Fernando Ortiz ubica los orígenes de la cubanidad desde la época precolombina, la identidad del mexicano también cuenta con raíces étnicas distantes y variadas. Los estudios del carácter mexicano alcanzan su cúspide durante la primera mitad del siglo XX, cuando surgiera una serie de acercamientos antropológicos, filosóficos y psicológicos, que buscaban manifestar la consolidación del proyecto nacional que posterior a la Revolución Mexicana y del proceso de modernización del país, como lo fueron *El perfil del hombre y la cultura en México* (1952 [1934]) de Samuel Ramos, o *El laberinto de la soledad* (1972 [1950]) de Octavio Paz⁶. La línea de pensamiento de Ramos y Paz señala ciertos comportamientos de inferioridad, impotencia, agresividad y pesimismo, los cuales se convirtieron, en vez de un reclamo, en una justificación del carácter del mexicano. Estas conductas en parte fueron ayudadas por las representaciones que promovieron las instituciones culturales tanto en el ámbito pedagógico como artístico (en el capítulo 2, se señalará el impacto que tuvo la Época de Oro del cine mexicano). Ramos y Paz, como gran parte de la intelectualidad mexicana, fueron cooptados hasta cierto punto por las instituciones oficiales del poder, lo cual también ha provocado que recientemente se pongan en tela de juicio sus ideas. Roger Bartra señala que lejos de ayudar a explicar de mejor manera la subjetividad del pueblo de México, las ideas de Paz y de otros exégetas de la mexicanidad, fueron utilizadas por gran parte de las instituciones políticas que, como ha atestiguado la historia, secuestraron el poder en México por más de setenta años, y han llevado a que la identidad de su pueblo se niegue a evolucionar, refugiándose en un aparente excepcionalismo cultural. En *La jaula de la melancolía* (1987), Bartra reconoce que “la idea de que existe un sujeto único de la historia nacional —‘el mexicano’— es una poderosa ilusión

cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica —‘lo mexicano’—, forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno” (20). La hegemonía del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y los proyectos de nación que han implementado sus gobiernos, han sido determinantes para mantener esa ilusión viva en el imaginario colectivo de México.

Sin embargo, en el año 2000, el sistema unipartidista que imperaba en México a nivel federal terminó con la llegada al poder de Vicente Fox, candidato del Partido Acción Nacional (PAN). La llamada transición democrática instauró un ambiente de esperanza durante los primeros años del nuevo milenio. No obstante, la política neoliberal que predominó desde los ochenta en México no sólo se mantuvo, sino que se incrementó durante el gobierno de Fox. En el siguiente sexenio, Felipe Calderón, candidato del mismo partido político, ganaría la presidencia bajo sospechas de un fraude y una obvia intervención proselitista del anterior presidente. El gobierno de Calderón ha pasado a la historia, entre otras cosas, por declarar abiertamente la guerra contra el narcotráfico, la cual provocaría un número que sobrepasa los 120,000 muertos (Robles de la Rosa). Finalmente, en 2012 el PRI retomó el poder federal, aunque la situación social y económica no ha demostrado mejoras. La novela y los tres filmes mexicanos analizados en los primeros capítulos, aparecen durante los tres sexenios aquí descritos. Por medio de una lectura atenta, intento decodificar de qué manera cuestionan y validan las identidades mexicanas previas, pero también, cuáles son las nuevas formas de entender lo mexicano en un contexto tan vacilante como el que se ha venido presentando desde la llamada transición democrática del año 2000.

Los tres capítulos que conforman este trabajo tienen la finalidad principal de revisar los procesos de reelaboración y desmitificación de identidades nacionales y posnacionales en el siglo XXI. La selección de países y regiones no es arbitraria, sino que está justificada por momentos de quiebre que acontecen en México, Cuba y Estados Unidos al inicio del milenio. La transición del aspecto nacional que cubren los primeros dos capítulos, a lo supranacional del último, no es mero capricho. A través de los tropos de movimiento presentes en las producciones literarias y fílmicas que analizo, y dentro del contexto más fluido y global de los albores del siglo XXI, se busca analizar los procesos de construcción y desmitificación de distintas identidades emergentes en Latinoamérica.

En el capítulo 1, titulado “Retornos e introspecciones: la nación en entredicho en dos novelas latinoamericanas del nuevo milenio”, se analizan dos novelas que abordan eventos de la historia de Cuba y México, pero imprimiendo una parte evidentemente ficcional, para reflexionar sobre los proyectos de construcción nacional pasados de cada país que desembocan en la situación del presente en que fueron escritas. Como es sabido, las tendencias globalizadoras han afectado la manera de concebir lo nacional y también lo latinoamericano. Néstor García Canclini ha sido uno de los principales difusores de la idea de cómo América Latina ha luchado con las corrientes globalizadoras. En *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Canclini reconoce la “ambivalente inserción en los conflictos actuales del capitalismo: nos globalizamos como productores culturales, como migrantes y como deudores” (12). Es decir, según Canclini, por medio de esos tres canales, el pueblo latinoamericano se inserta en la globalización: la cultura, la migración y la deuda. En consecuencia, no es extraño que los productos artísticos de dicha región estén impregnados de características que disloquen su origen y los hagan pertenecer a una naturaleza transnacional. En la literatura, por ejemplo, es cada vez más difícil hallar posturas que

asuman o defiendan un excepcionalismo nacional. A pesar de ello, y como pretendo demostrar en este capítulo, aún pueden encontrarse algunas obras que buscan dejar testimonio de la nación en la que toman lugar y que, en su intento, reinciden en la perspectiva de ser leídas como novelas nacionales. Sin embargo, como obras que nacen en un contexto posmoderno, en el que la parodia, la ironía y la metaficción aparecen con un filo crítico, será necesario verlas no como textos nacionalistas, sino más bien como novelas que juegan con la referencialidad tanto del medio literario como del contexto histórico. El distanciamiento que provoca la metaficción ofrece la posibilidad de que el lector cuestione los modos de construcción de la nación, y critique los discursos oficiales previos al señalar que la invención de la historia depende del poder de enunciación y del control de los medios de producción con los que cuenta el Estado y los miembros de la ciudad letrada.

Tanto *La novela de mi vida* (2002), del cubano Leonardo Padura, como *El testigo* (2004), del mexicano Juan Villoro, son novelas que entran en la anterior descripción. Además de ser productos de escritores reconocidos y ejemplares de sus países, el contenido de ambas historias abarca un amplio espectro histórico de la realidad de cada país. Ambas obras comparten una estructura cercana en la que un protagonista regresa a su país natal luego de un exilio prolongado. Por si fuera poco, los dos desempeñan una tarea de recuperación del pasado a través de una investigación de poetas consagrados en sus países: José María Heredia y Ramón López Velarde, respectivamente. Por medio de dicha posición privilegiada, los sujetos no sólo reconstruyen una parte de la historia fundacional de su patria —la influencia que el grupo de Domingo del Monte tuviera para conformar el proyecto nacional en Cuba, por un lado, y el conflicto cristero de México, por otro—, sino que al mismo tiempo reflexionan sobre los momentos presentes en que la narración toma lugar. En este sentido, las dos pueden insertarse

dentro de lo que Linda Hutcheon denomina metaficciones historiográficas, a las que entiende como “novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (*A poetics* 5). Las novelas de Padura y Villoro exploran el pasado de sus países a través de sujetos que han gozado de una perspectiva que sólo la distancia ha podido ofrecer. Por ello, a través de una perspectiva más aguda debido a la distancia, a su regreso elaboran una reconstrucción de ciertos proyectos de las naciones a las que han vuelto.

El capítulo inicial, entonces, tiene la finalidad de establecer algunos de los caminos que han seguido las letras de Cuba y de México en épocas recientes, por medio de los cuales se recupera un pasado en común y, al mismo tiempo, se revisa la situación presente de determinadas naciones. Se ilustrará cómo estas narrativas surgen de dos de las plumas más reconocidas de las letras hispanoamericanas contemporáneas, aunque a diferencia de las tendencias literarias fragmentarias que imperan en la narrativa posmoderna, en ellas aún se entrevé un propósito por escribir una novela total, algo que se pensaba ya superado y restringido a los novelistas del siglo pasado, como las obras del *boom* latinoamericano.

El tropo que resaltará en este capítulo es precisamente el del retorno, y servirá para proponer que, a través de la distancia y el regreso, las novelas reflexionan sobre los modos en que la idea de la nación todavía tiene relevancia en los proyectos literarios. Esta revisión sirve como una herramienta para ejercer una crítica tanto del panorama cultural como del político de los países en los que tienen lugar. Además del canon teórico posmoderno, será pertinente echar mano de los estudios del nacionalismo, y no sólo de los creados en los puntos hegemónicos del conocimiento como las comunidades imaginadas de Anderson, sino también de las teorías que puedan surgir dentro de América Latina.

Mientras que en el primer capítulo el tropo recurrente es el retorno, en el capítulo 2, “Alegorías de transición: reajustes nacionales en filmes cubanos y mexicanos del nuevo milenio”, sobresale el viaje, con todos los significados que esto implica, específicamente la formación, el crecimiento y la búsqueda de identidad. Si las novelas exploradas en el primer capítulo pertenecieron al género de la historiografía metaficcional —una relativa minoría en cuanto al estilo que sigue la literatura latinoamericana—, el segundo capítulo se centra en el género de películas de formación, un estilo que ha sobresalido en los últimos años en el cine de México y Cuba⁷. En algunas de las películas, la estructura de formación, o *Bildungs*, se combina con el tema del viaje y la movilidad, lo cual cae dentro del género del *road movie*. La reiteración de tales estructuras puede tener implicaciones con las maneras en que se piensa a la nación, conectándose con la vida de un sujeto en desarrollo.

Las películas cubanas *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata Malberti, 2005), *Habanastation* (Ian Padrón, 2011) y *Conducta*, (Ernesto Daranas, 2014), acuden al clásico esquema metonímico en donde la generación más joven representa a la sociedad o a la nación que atraviesa por un momento de cambio. En el caso de Cuba, como se ha dicho, el contexto cambiante es representado por los años posteriores al Periodo Especial y alcanza un punto culminante en el 2008 cuando Raúl Castro releva en el poder a su hermano Fidel, lo cual ha traído consigo varios cambios en las políticas tanto internas como exteriores de la isla. Pero el uso de la metonimia no es algo nuevo en Cuba, puesto que justamente fue Ernesto “el Che” Guevara quien utilizó una figura retórica similar para difundir parte de su pensamiento. En “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965), Guevara concibió el concepto de “el hombre nuevo” para referirse al tipo de sociedad que debería formarse para hacer realidad los objetivos de la revolución socialista, la cual representó un cambio en los planos económicos, políticos, sociales y culturales, y por lo

tanto necesitaba de seres que se ajustaran a las cambiantes exigencias tanto éticas como materiales de la nueva etapa. Para liberarse de la enajenación creada por la burguesía, según Che Guevara en dicho texto, tendría que surgir un *hombre nuevo*, que tuviera que reformular las ideas de, sobre todo, el trabajo, la educación y el arte. Sólo de esta manera sería posible alcanzar el bien común que pretendía la naciente sociedad. A varias décadas de la pronunciación de esas ideas, mi lectura de estos filmes cubanos pretende reactivar la relación dialéctica de los conceptos de la estratificación social, el trabajo y la unión, los cuales conformaron la nueva sociedad socialista cubana. La primera parte del segundo capítulo, entonces, trata de demostrar cómo los protagonistas de los filmes elaboran una reapropiación de estos componentes, haciendo una revisión de proyectos nacionales previos y poniendo, de este modo, la utopía comunista a contrapelo.

Si bien los filmes cubanos alegorizan “la infancia” de una nación que mira hacia el futuro, los filmes mexicanos que componen la segunda mitad del capítulo dos presentan historias de adolescentes lidiando con su proceso de maduración. En *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012) y *Güeros* (Alfonso Ruizpalacios, 2014), la estructura de *Bildungs* que siguen los personajes presenta grandes desafíos, poniendo en duda la culminación de su madurez. Por medio de motivos relacionados con el estancamiento y la inmovilidad, mi análisis sugiere que los filmes aluden a una interrupción en el desarrollo que atraviesa la realidad política mexicana. La inmovilidad también es vista de manera alegórica como una fase trunca de crecimiento a través de la metáfora del axolote que desarrolla Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*. El axolote, como es sabido, es un anfibio autóctono de México que presenta una naturaleza paradójica, ya que a pesar de no concretar su madurez como salamandra, sí tiene la capacidad de reproducirse. En su libro Bartra utiliza al axolote para

elaborar su crítica de la manera en que las estructuras del poder en México han manipulado los sentimientos nacionalistas para mantener al país bajo control. Mi interpretación es que la nación mexicana representada por los protagonistas de los filmes como axolotes del nuevo milenio, aún lucha con alcanzar una pretendida madurez política, pero también demuestran nuevas rutas que seguir. Aunque la parálisis y la frase de desarrollo trunca podrían parecer contrastantes con el resto de tropos de movimiento que guían esta investigación, considero la ausencia de movimiento pone en evidencia las dificultades por las que atraviesa la nación en un proceso de reconfiguración.

Cuba y México son dos países cuya identidad nacional depende de discursos culturales y políticos excepcionalistas, los cuales históricamente han sido construidos en parte a través de una relación contrastante con Estados Unidos, país con el que comparten el litoral del Golfo de México y del Mar Caribe. La cercanía de estos países ha creado un constante flujo de sus habitantes entre sus territorios. Por este motivo, la última parte de este proyecto se enfoca en la constante influencia que ha tenido Estados Unidos en Latinoamérica durante el nuevo milenio ya que, además de ser un país que hasta hace años se caracterizaba por recibir poblaciones migrantes, puede ser visto como un lugar de enunciación neurálgico de la identidad latinoamericana. El papel que tiene Estados Unidos en los discursos identitarios es fundamental, puesto que funge como el elemento crucial para que la identidad nacional del inmigrante transmute en identidad supranacional latinoamericana. Si en los dos primeros capítulos se lidia con lo mexicano y lo cubano, en el tercero se pondrá atención a individuos que pertenecen a una diáspora intelectual, lo cual los convierte en seres transmigrantes (Glick Schiller et al.). Bajo el título “La supranación antologada: migración y espacios de construcción de lo latinoamericano desde Estados Unidos”, el capítulo tres se enfocará en dos antologías breves: *Se habla español:*

Voces latinas en USA, editada por Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán en el año 2000, y *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*, editada por Aileen El-Kadi y Diego Fonseca en 2012. Estas antologías vistas no sólo por su valor literario sino también editorial, cobran relevancia porque surgen de una necesidad de crear una conciencia y una representatividad de la identidad latinoamericana en Estados Unidos, pero también porque la identidad estadounidense se está viendo afectada a través de las comunidades latinas ahora más que nunca.

Como se señaló anteriormente, el momento de crisis que se toma en cuenta aquí es la fractura histórica que representaron los sucesos del 11 de septiembre de 2001, los cuales, sin duda, han tenido un impacto tanto en el entramado político y económico, como también en el imaginario global. El marcado patriotismo que ha distinguido a Estados Unidos hace que sea difícil no verlo como un ejemplo de nacionalismo por excelencia. Por ello, el ataque a sus puntos neurálgicos de control simboliza un quiebre no sólo de la supremacía de esta nación, sino de la Nación en sí. El debilitamiento de ese poderío también se traslada al plano ideológico, propagando discursos post y transnacionalistas, los cuales se han reflejado claramente en las representaciones culturales más recientes, en las que es difícil concebir a América Latina sin incluir a Estados Unidos, y viceversa. En consecuencia, he decidido explorar estas dos antologías de narrativa breve de autores latinoamericanos que reflexionan las maneras en que la identidad se ve moldeada, amenazada, destruida o reconfigurada al convivir con la multiplicidad de tendencias globalizadoras. Una de esas tendencias es el incremento migratorio entre los países, a pesar de que después de los ataques del 11 de septiembre, la retórica oficial sobre la migración en Estados Unidos ha ido cambiando. Si bien la primera antología fue publicada antes de que los eventos trágicos de las Torres Gemelas ocurrieran, en los cuentos que la integran ya es posible

vislumbrar ciertas tendencias xenófobas que aparecían hacia las comunidades latinoamericanas. El enfoque comparativo entre la primera y la segunda antología, por lo tanto sirve para complejizar la experiencia latinoamericana desde varias voces y analizar si esas retóricas de exclusión han desaparecido, o si la identidad latinoamericana ha sabido adaptarse para mutar y sobrevivir.

Desde el siglo XIX, el sueño bolivariano imaginaba una posible conformación de una nación de naciones en América Latina. Si bien esta unión ha sido imposible en el plano político —con excepción de los tratados integracionistas económicos de la región—, la comunidad latinoamericana ha sido más fácil de imaginar en el plano cultural y lingüístico. A lo largo del siglo XX, movimientos literarios, fílmicos, musicales y artísticos en general han reflexionado directa o indirectamente sobre lo que es la latinoamericanidad. En el ocaso de ese mismo siglo, las generaciones de escritores en América Latina siguen mostrando un interés ya sea por consolidar o por debilitar la identidad latinoamericana, como lo fueron los grupos literarios de McOndo y del Crack. Algunos integrantes del primer grupo expresan su interés por unir y representar las voces de los escritores latinoamericanos en Estados Unidos en *Se habla español*, la primera antología de cuentos que trato aquí. En 2012, aparece *Sam no es mi tío*, en la cual otro grupo de escritores plasman sus experiencias como latinoamericanos viviendo en Estados Unidos. Además de abordar una selección de cuentos y crónicas representativos de ambas antologías, en este capítulo se echará mano de la disciplina de los estudios culturales para interpretar cómo el artefacto de la antología literaria en el nuevo milenio funciona como un espacio cultural que etiqueta identidades atendiendo no sólo a motivos de difusión cultural sino a una exigencia del mercado. Este enfoque posibilita la decodificación de los múltiples elementos que intervienen en la creación de identidades y de cánones literarios, es decir, se pondrá atención

no sólo a los textos en sí sino también a los medios y las corporaciones que participan en la configuración del sello de lo latinoamericano.

Dado que todos estos textos o artefactos guardan una relación directa o indirecta con Estados Unidos, será conveniente también tomar en consideración las ideas que surgen del y sobre el latinoamericanismo, es decir, los estudios sobre lo latinoamericano que gana renombre a partir de los años noventa en la academia norteamericana y que busca interpretar los rasgos que caracterizan las producciones culturales de América Latina. Este campo de estudios no existiría sin la participación de los intelectuales y escritores en diáspora, quienes han sido actores fundamentales en la creación de esa *comunidad imaginada* que representa a Latinoamérica. La posición privilegiada de muchos de estos autores será cuestionada en términos del concepto de la *ciudad letrada* de Ángel Rama. Así, se tendrá en cuenta cómo influyen sus experiencias en el momento de entretejer el esqueleto de una identidad supranacional.

Otro de los objetivos que tiene el capítulo tres, es hacer una incursión en el terreno del campo de la literatura de latinos en Estados Unidos. Sin embargo, las obras que se analizan no entran directamente en el canon de la literatura US Latinx, pero sí dialogan de algunas maneras con dicha identidad. A diferencia de la tradición de escritores US Latinxs, la mayoría de los autores que integran las antologías no se identifican como tales, sino que son parte de una generación reciente de migrantes que, al colocarse en un punto privilegiado de enunciación, tienen la capacidad de publicar y reflexionar sobre lo que significa ser latinoamericano en este país. A través de sus ejemplos literarios, y de los espacios culturales que están apareciendo para difundir la identidad latinoamericana en el país del norte, como las editoriales, pretendo analizar cómo se está reconstruyendo una identidad latinoamericana en el siglo XXI. Esta reconstrucción ocurre no sólo en el plano geográfico y demográfico (la diáspora latinoamericana en Estados

Unidos cada vez hace más fácil considerar posible que América Latina ha extendido sus márgenes más arriba del Río Bravo), sino también en el plano discursivo. Los autores, como miembros de una diáspora intelectual y al estar colocados en espacios de poder enunciativo, contribuyen a un replanteamiento de lo que se entiende por Latinoamérica.

En conclusión, he titulado este trabajo “Identidades en tránsito” por la polisemia que implica el término “tránsito”, el cual conjuga un sentido de movimiento, el cual está representado por los tropos de movilidad hallados en las obras analizadas, y por el sentido de transición de una fase identitaria a otra, como lo demuestran las tres áreas geográficas que aborda la investigación. Al comparar los procesos de formación y cuestionamiento de identidades nacionales de México y Cuba con una identidad supranacional como la latinoamericana, es posible iniciar estudios interdisciplinarios que profundicen en el papel que tiene la cultura en la reconfiguración de identidades nacionales en el siglo XXI, y descubrir que si bien las corrientes globalizadoras están afectando ciertas dinámicas políticas y económicas en dichas nociones, es en el plano cultural en el que se manifestarán los caminos que siguen las comunidades imaginadas en del nuevo milenio.

Capítulo 1: Retornos e introspecciones: la nación en entredicho en dos novelas latinoamericanas del nuevo milenio

En el difícil intento por definir los rasgos más comunes de la narrativa latinoamericana de principios del siglo XXI, la tendencia más común consiste en compararla con el canon del que es heredera, específicamente con el legado hegemónico que representó el *boom* literario. A finales de los noventa, por ejemplo, nuevas generaciones de narradores latinoamericanos coinciden en su divergencia a identificarse con aquella tradición: grupos literarios como El Crack, en México, o McOndo, en varias partes de Hispanoamérica, hacen evidente su intención de que si la literatura escrita en español quiere seguir teniendo vigor en el plano internacional, debe trascender la marca que el *boom* ha grabado en sus letras. Así, muchas obras de finales del siglo XX y principios del XXI mantienen algunos rasgos de los movimientos literarios que se fueron gestando desde el llamado *posboom*, específicamente los relacionados con la fragmentariedad, el rechazo o cuestionamiento de las hegemonías o ideologías privilegiadas, e incluso el abandono de toda búsqueda de orígenes⁸.

Tanto el flujo globalizador como la estética posmoderna influyen en la ruptura estilística y temática con lo previo de la que se ufanan las nuevas generaciones de escritores/as. Si en algo coinciden el posmodernismo y la globalización, como Jean-François Lyotard ha apuntado en *The Postmodern Condition* (1989 [1979]), es en la tendencia a cuestionar las grandes narrativas, entre las cuales se encuentra el concepto de nación. En consecuencia, es posible suponer que la literatura reciente busca trascender los límites geográficos o imaginarios que engloban a una nación y, en cambio, apuestan por explorar los efectos de lo transnacional. Es decir, la tendencia literaria reciente es la del escritor latinoamericano que narra su calidad de ciudadano global, afectado por las olas de movimientos y tendencias que mecen el devenir mundial.

En medio de la creciente preferencia por superar el determinismo geográfico, llama la atención que dos de los escritores latinoamericanos más renombrados de los últimos años apuesten por escribir novelas que insisten en volver a una reflexión sobre la identidad nacional. En este capítulo propongo que tanto *La novela de mi vida* (2002), del cubano Leonardo Padura Fuentes, como *El testigo* (2004), del mexicano Juan Villoro, son textos que se inclinan por recuperar historias que reconstruyen tanto el pasado de sus protagonistas, quienes vuelven a su país luego de experimentar un exilio prolongado, como el de la tierra a la que pertenecen. Ambos textos trazan un recorrido en la historia de sus respectivas naciones, uniendo el pasado con el presente y la realidad con la ficción. La vuelta al pasado en estas novelas sirve para cuestionar algunos de los mitos nacionales de ambos países, desentrañando los hilos de los que cuelga el cuerpo de lo nacional. Pero como las tramas de las novelas se enuncian desde el presente en que fueron escritas, las revisiones históricas también ofrecen una crítica de la manera en que están conduciéndose los proyectos nacionales de Cuba y de México.

En primer lugar, las dos novelas se asemejan en cuanto a sus líneas argumentales: sus protagonistas vuelven a sus países después de varios años de vivir en el extranjero con la finalidad de descifrar el pasado difuso de dos poetas nacionales —José María Heredia, en Cuba, y Ramón López Velarde, en México, respectivamente— y, en el proceso de dicha investigación, terminan atando cabos sueltos de su propio pasado y entendiendo el complejo presente en el que se encuentran sus patrias. Más allá de eso, en el plano temático sobresale que Padura y Villoro revisitan momentos cruciales en la historia de sus lugares de origen: por un lado, un lapso que abarca desde el proceso de gestación de una Cuba que se perfila hacia la independencia hasta un presente indeterminado que puede corresponder a los primeros años del nuevo milenio, y por otro lado, una época que corresponde a la revuelta cristera que tuvo lugar en un México recién

avenido de su Revolución, pero que también es narrada desde el siglo XXI. La abundante contextualización de eventos históricos de ambos países posibilita que éstas puedan considerarse no sólo como nuevas novelas históricas sino también como *nuevas novelas nacionales*.

Pero ¿a qué me refiero con el término de “novela nacional”? Al rastrear la tradición de las narraciones latinoamericanas que reflexionan en lo nacional, hay que tomar como referencia inevitable el trabajo *Foundational Fictions* (1991) de Doris Sommer, en el que propone que varios romances incluidos en novelas de corte realista del siglo XIX y XX pueden ser leídos como alegorías de las incipientes naciones. Además de esas novelas que han sido vistas como basamentos del edificio nacional, la novela latinoamericana a lo largo del siglo XX ha tendido a expresarse en esos mismos términos. En un estudio básico sobre la novela latinoamericana, Philip Swanson reconoce que “the nation-building narratives of the nineteenth century led to an essentially realist tradition in which the most important fiction of the early twentieth century continued to dwell on questions of national identity as yet unresolved in the rapidly changing and modernizing countries of Latin America” (*Latin American Fiction* 20). Por lo tanto, en la primera mitad del siglo la novela latinoamericana está marcada profundamente por un determinismo geográfico y local. Posteriormente, “la nueva novela” —que alcanza su punto culminante con los escritores del *boom*—, sigue conectada con lo nacional, aunque desde una perspectiva más cosmopolita. Esa nueva novela de medio siglo rechaza el realismo típico de sus predecesoras pero, como lo constata el tiempo, sigue teniendo fuertes vínculos a la identidad nacional y regional latinoamericana, en esa época.

Con el paso del tiempo, resulta obvio que los conceptos de la novela y de la nación han cambiado; entonces ¿en qué sentido los dos volúmenes analizados en este capítulo, pertenecientes al nuevo siglo, pueden seguir llamándose aún novelas nacionales? Propongo que,

a diferencia de la manera en que las novelas previas describían cuadros de costumbres o representaban caracteres autóctonos, los ejemplos aquí estudiados no caen en una alegoría que sirve para justificar o personificar una génesis nacional, sino que cuestionan a través de la metaficción los eventos que han servido para consolidar el imaginario de lo nacional en ambos países. Es decir, la característica principal de la *nueva novela nacional* reside en que ya no es necesaria la defensa del origen, sino más bien la reflexión de qué significa la identidad nacional, y sobre todo, cómo se ha creado, desarrollado y transformado para llegar al punto en el que algunos incluso reniegan de ella. En consecuencia, sugiero que las novelas nacionales del nuevo milenio con frecuencia echan mano de un tipo de historiografía paródica, en la que se revisan momentos trascendentales en el desarrollo de la nación, pero son narrados por medio de técnicas o puntos de vista que, más que validar, ponen en entredicho lo nacional.

Algunas novelas recientes, y específicamente las dos aquí estudiadas, caben dentro del término que Linda Hutcheon propone, llamado *historiographic metafiction* (metaficción historiográfica). Según Hutcheon, estas novelas mezclan la ficción con referencias metaficcionales que aluden a un pasado histórico y caracterizan gran parte de la literatura posmoderna (“Historiographic” 3). En consecuencia, mi lectura de *La novela de mi vida* (*La novela*, de ahora en adelante) y *El testigo* atenderá a la forma en que se parodian ciertos momentos de la historia de ambos países y cómo, a través de la distancia crítica que proporciona el exilio, sus protagonistas pueden cuestionar los cimientos de una parte de la historia que construyó la cubanidad y la mexicanidad, mientras se hace al mismo tiempo una crítica del presente en que se ubican estas obras. Por el lado de Padura, la reflexión sobre la nación se puede rastrear a través del sentimiento nacionalista que crea el exilio, o de las distintas versiones que proporcionan algunos personajes y documentos —la novela apócrifa de Heredia, entre otros

textos literarios—, sin dejar de lado las mismas estrategias narrativas autorreflexivas que utiliza Padura para crear su novela. Por el lado de Villoro, aunque la narración inicia en un presente en el que México ha alcanzado la alternancia política que significó la presidencia del Partido Acción Nacional (PAN), y puso término a las siete décadas de gobierno unipartidista, el suceso mítico nacional que se revisa se remonta a la lucha cristera de los veinte. El protagonista hace una investigación de cómo su familia estuvo involucrada en algunos eventos de la Cristiada, con la intención de hacer de ese hecho una telenovela, pero en el proceso encuentra una red de complicidades que han arruinado el país a lo largo del siglo XX. *El testigo*, entonces, hace indirectamente una valoración de la sociedad mexicana de principios del siglo XXI a través de lo que Raymond Williams entiende como *estructuras de sentimiento*, con las cuales se facilita la contextualización y valoración de la cultura en un espacio y tiempo determinados. Por lo tanto, en estas obras hay una preocupación por la historia pero tratada a través de estrategias narrativas que cuestionan y valoran el proceso de (trans)formación de ambas naciones.

No es extraño que el punto que detona la acción en ambas novelas sea el regreso de los protagonistas a su país de origen después de un largo exilio ya sea voluntario o forzado. Dicha movilidad sitúa a *La novela* y *El testigo* en un contexto globalizado del que es difícil escaparse, puesto que es evidente que en las últimas décadas las conexiones tanto de transporte como de comunicaciones se han multiplicado, facilitando el desplazamiento de la gente y abriendo las posibilidades no sólo de migraciones sino también de regresos. Este es otro aspecto que distingue a las nuevas novelas de sus antecesoras: mientras que en las novelas de principios de siglo XX había una movilidad del campo a la ciudad, o más adelante, las escritas durante el llamado posboom se llevaba a cabo un exilio obligado a causa de varios gobiernos militares, en la nueva generación de escritores hispanoamericanos —representados aquí por Padura y Villoro— se da

seguimiento a la historia política que han experimentado varios países con el regreso de las democracias, proyectando el movimiento de sus personajes de vuelta a sus países de origen.

En el caso de *La novela*, esto es más evidente ya que gracias al ablandamiento del gobierno cubano y su paulatina apertura, es posible que Fernando Terry, el protagonista, pueda retornar a La Habana después de haber tenido que salir debido a las presiones políticas de las que fue víctima. Por el lado de *El testigo*, aunque es verdad que México no experimentó la persecución y hostigamiento político que sufrieron la mayoría de los países latinoamericanos, el regreso de Juan Valdivieso ocurre cuando ha terminado “la dictadura perfecta” —Vargas Llosa *dixit*— que representó el gobierno de más de setenta años del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Así, el triunfo de la supuesta alternancia implica que el discurrir político mexicano permita que estas movi­lidades de regreso se faciliten.

En parte, gracias a la situación de exilio los protagonistas alcanzan la mirada aguda que disecta la situación actual de sus países. En su ensayo “Reflections on Exile”, Edward Said, luego de describir detalladamente las dificultades que atraviesa un exiliado debido a su condición, reconoce también algunas de las ventajas que ofrece esta posición:

Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that —to borrow a phrase from music—is *contrapuntal*.” (239)

En otras palabras, para aprehender mejor cualquier fenómeno y analizarlo con más objetividad, es necesario imponer cierta distancia de por medio. El exilio de Fernando Terry y Juan Valdivieso les ofrece la capacidad de ver al país del que ambos han salido y al que ahora vuelven

con una mirada diferente. La perspectiva que ejercen y las apreciaciones que ofrecen sobre Cuba y México son un detallado mapa de las situaciones por las que atraviesan ambos países al inicio del nuevo milenio. Así, Padura y Villoro atrapan el espíritu del tiempo de sus naciones y convierten sus obras en una suerte de nuevas novelas nacionales.

1. *La novela de mi vida*: repensar la nación desde la ficción

En *La novela*, su séptima obra, Leonardo Padura incursiona en un terreno no tan frecuentado por él: el de la novela histórica⁹. Sin embargo, clasificarla dentro de dicho género sería limitarla, puesto que en la misma también hay evidentes referencias a la biografía, al género detectivesco e incluso al ensayo, por mencionar algunos estilos narrativos que se pueden encontrar en ella. En cuanto a su estructura, *La novela* integra tres puntos de vista: el que narra desde un “presente” Fernando Terry, quien ha vivido exiliado de Cuba por 18 años y regresa a hacer una investigación sobre una novela que se presume fue escrita por el poeta José María Heredia; tal novela es la que compone el segundo hilo narrativo, y en la que se cuenta una supuesta autobiografía redactada por uno de los poetas más importantes de Cuba, quien también experimentó el exilio. Esa novela, sin embargo, debía ser publicada cien años después de la muerte del bardo, de donde se desprende el tercer espacio narrativo, el cual corresponde a las vicisitudes que atraviesa el manuscrito apócrifo al pasar de mano en mano de los herederos y miembros de la francmasonería, quienes tendrán que decidir si guardarlo o “desaparecerlo” para cubrir a personas importantes y poderosas de la sociedad cubana que resultan implicadas en la narración. Estas tres historias alternan para ir develando distintos misterios sembrados desde el principio por el ineludible estilo policiaco de Padura. Además de querer encontrar el texto herediano, Terry trata de descubrir a la persona que lo delató por saber que su amigo Enrique

planeaba una salida clandestina de la isla, hecho que provocó la persecución política que lo llevaría al exilio. Los sospechosos son sus mismos amigos de la juventud, y durante el mes que tiene de permiso para regresar a la isla, se esfuerza por encontrar al responsable.

Dado que *La novela* aborda personajes y episodios históricos importantes en Cuba, resulta obvio que gran parte de los trabajos escritos sobre ella se enfoquen en la parte historiográfica. Sin embargo, varias de estas aproximaciones (González Acosta, 291-93; Dettman, 46-54) en algunos momentos se limitan a analizar el texto de Padura como si fuera un documento histórico, a pesar de que el mismo autor haya advertido desde los agradecimientos que la novela de la vida de Heredia “debe asumirse como obra de ficción” (11). Por ejemplo, en “Heredia: iniciador de caminos”, Rafael González Acosta advierte que “algunas costuras [...] resultaron flojas y [...] *en una novela del tipo de ésta* conviene quizá señalar para su enmienda” (González Acosta 291). El subrayado de la cita anterior lo añado yo justamente para evidenciar que un texto como el de Padura puede propiciar estas zonas de indeterminación, en las que el lector se sentirá confundido y reflexionará sobre el valor de la verdad histórica. Como ya se señaló, cuestionar las narrativas es algo propio del discurso posmoderno, de allí que esta novela no sea “del tipo” de las que González Acosta esperaba, sino que se encuentre más cercana al concepto ya mencionado de Hutcheon, el de metaficción historiográfica, en el que justamente esa ambigüedad es la que le confiere de un filo activamente político a la novela (*Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*). En otras palabras, gracias a que el contenido de la novela está jugando con la verdad histórica, el lector es capaz de reflexionar en lo que pudo haber pasado, y también en las herramientas narrativas que componen la escritura de la historia.

Además de los estudios históricos, otros acercamientos a *La novela* se enfocan en el contenido más superficial o en la forma: algunos resaltan su pertenencia a las novelas de exilio

(Ibáñez Quintana), o encuentran un vínculo con la tradición detectivesca que ha distinguido a la obra previa de Padura (Vizcarra). Un trabajo que también aborda la parte policial que subyace en la obra es el de Janet Pérez, aunque esta autora va más a fondo al hacer un rastreo de la manera en que las novelas de Padura han ido transformándose o combinando estilos que van de lo moderno a lo posmoderno. Según Pérez, el hecho de que en *La novela* el detective/protagonista no se apegue a la ley o que no se resuelva el enigma, la colocan dentro de los preceptos de lo posmoderno (64). Por último, también ha habido interpretaciones de *La novela* que apuntan al lado alegórico que podría esconder las alusiones a los gobiernos despóticos del siglo XIX, conectándolo con el gobierno castrista, que es el caso del ya citado ensayo de González Acosta. Sin embargo, el riesgo de este tipo de lecturas es que hacen evidente un plano ideológico y personal del crítico, sin que esto añada rigor al análisis literario de la novela.

Aunque estos ensayos enriquecen las lecturas del texto de Padura, algunos limitan su análisis al plano descriptivo, ya que en algunos casos les basta con clasificar la novela dentro de un género o corriente literaria sin más implicaciones. Este trabajo dialoga con la mayoría de los acercamientos mencionados en el sentido de entender la parte posmoderna que influencia la escritura de Padura, sin embargo, trata de ir más allá y revisar cómo a partir de algunas estrategias narrativas de ese orden es posible hacer, por un lado, una revisión de cómo se ha venido construyendo la identidad nacional cubana, y por otro, constatar que las tendencias de la literatura latinoamericana reciente no han dejado de poner atención al fenómeno nacional. Esto se ha venido pregonando en varios sitios y momentos, como en el prólogo de la antología *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana* (2009), editado por Diego Trelles Paz, en el que se señala que las nuevas generaciones no niegan el pasado literario sino que “lo que ha cambiado es *la forma* y, ante todo, esa aspiración fundacional del narrador por legitimar, o

deformar, un origen que, en nosotros, ya no es vital. Ni las raíces ni las tradiciones, menos aún conceptos tan desfasados como la nacionalidad o la patria, limitan ahora nuestro pacto incondicional con la ficción” (24-5). Al parecer, al menos en el desinterés por lo nacional, Padura y Villoro no encajan de lleno con las generaciones más recientes.

En cuanto a la pretensión por encontrar la persistencia de la nación en la narrativa reciente, vale la pena señalar el ensayo de Miguel Gomes, quien también señala la paradoja de que en Venezuela existen narrativas que ponen énfasis en lo nacional, en un momento en que cada vez es más común que se postule que “en la literatura latinoamericana se perfila un estadio ‘posnacional’” (115). Así, este ensayo contribuirá a “la persistencia de la nación” en la literatura reciente, observada por Gomes, superando el contexto venezolano y teniendo un alcance más latinoamericano o regional¹⁰.

En esta novela Padura está examinando la identidad nacional de Cuba de tres maneras: primero, a través de la movilidad, especialmente la temática del exilio y del retorno; en segundo lugar, por medio de los personajes ubicados en tres distintos momentos históricos; y, por último, gracias a las referencias metanarrativas que conllevan que se hagan evidentes las costuras que han hilvanado el tejido de la cubanía.

Tan sólo basta reparar en los nombres de las dos partes en que está estructurada la novela para notar la importancia que tiene la movilidad. “El mar y los regresos” y “Los destierros” son los títulos de sendas secciones, y como se puede ver, tienen impresa la inevitabilidad del movimiento, no sólo a través de las explícitas ideas de la ida y la vuelta, sino también de manera simbólica con la figura del mar. El vaivén que suponen las olas es el que marca, de entrada, el sino cubano, por eso el inicio y el fin de la novela acontecen con la mirada nostálgica del protagonista frente al mar. Y también es frente a las olas donde se reflexiona sobre la identidad

misma: “Otra vez el mar. Todo volvía a comenzar. México en el presente, Cuba, Venezuela, Pensacola, Santo Domingo en el pasado, y frente a mí, nuevamente el mar, siempre camino a otra tierra” (71), recuerda haber pensado José María Heredia durante su exilio mexicano, justo antes de preguntarse “¿por qué no pude yo ser dominicano, venezolano o mexicano, si en cualquiera de estas tierras viví tantos o más años que en Cuba?” (71), y él mismo encuentra la respuesta:

Porque aquellos dos años vividos en Cuba habían marcado profundamente mi corazón . . . [p]or primera vez había sentido la posibilidad de pertenecer a un sitio, de tener tierra y casa propias, y aquella isla desgraciada, donde sólo por casualidad había nacido y a la cual, por avatares imprevisibles, regresé para dar el salto tremendo de la niñez a la adultez, se me estaba convirtiendo en una necesidad y, luego lo sabría, en una maldición de la cual nunca habría de librarme. (71)

La nostalgia por Cuba está presente en las remembranzas de ambos personajes, y en parte es provocada por las persecuciones que los obligaron a salir de la isla. Lo más doloroso para ambos, sin embargo, es tener la sospecha de haber sido delatados por alguien que se encontraba entre sus allegados: por el lado de Heredia, su amigo íntimo Domingo del Monte, y por el lado de Terry, algún “chivato” que podría encontrarse entre Los Socarrones, su grupo de amigos. Por lo tanto, la crítica que se asoma entre líneas en este punto es la de describir a Cuba a través de los tiempos como una sociedad vigilada y vigilante.

El efecto de la traición fraternal es el que recrudece el destierro para los dos personajes. Por ello, la imposibilidad de un retorno voluntario provoca la añoranza suficiente para idealizar la vida en la isla y exaltar el sentimiento nacionalista. Gran parte de la poesía de Heredia, es

sabido, contiene una exacerbación de la naturaleza y de las costumbres del país abandonado, propia de la poesía romántica del siglo XIX, pero también contiene una profunda crítica política a favor de las ideas independentistas. Esto es evidente en un episodio de la novela en que Heredia se encuentra desterrado, y escribe “como compensación [del castigo de no poder regresar a la isla], la poesía siguió brotando en medio de tantos pesares y . . . puse en ella todo mi odio y mi dolor, grité contra el tirano, lloré por el destino de Cuba y clamé por su libertad” (211). La agitación provocada por la melancolía y la impotencia que azotan el corazón del poeta lo llevan a escribir en ese momento su famoso y recurrido “Himno del desterrado”. Qué otro personaje más que Heredia podría darle sentido al origen de una identidad cubana sustentada en el exilio, la cual se ha prolongado sobre todo durante los años del régimen castrista.

Fernando Terry también se lamenta de su exilio, y en una de sus excursiones necesarias para encontrar más información sobre la novela de Heredia, relata a sus acompañantes que durante sus años en Madrid:

aproveché el tiempo libre leyendo sobre Cuba, su historia, su literatura, mientras se imponía con firmeza militante no perder su vocabulario ni sus veloces inflexiones habaneras . . . cada día pensaba en la isla, aun cuando sabía que su regreso estaba vedado por su condición de ‘emigrante definitivo’” (229).

Así, en distintos momentos, Terry y Heredia experimentan una crisis identitaria al no saber si es necesario olvidarse de Cuba o aferrarse a ella. Al final, parece que la distancia y la prohibición del regreso exacerban la pertenencia a su tierra, ya que ninguno de los dos logra cortar ese apego hacia Cuba.

Además de la traición fraternal, el sufrimiento del exilio también está relacionado con las relaciones amorosas que tuvieron que interrumpir tanto Heredia con Lola Junco, como Fernando

Terry con Delfina. En “Rewriting the Revolution: Intellectual Identity in *La novela de mi vida*”, Maureen Spillane Murov se percata del valor simbólico que puede entrañar el ficcional producto de la unión entre Heredia y Lola Junco: “the child, perhaps symbolic of the Cuban nation as a whole, never got to read his history in the course of the novel. There is a secret that the nation does not know because it was in some relatives’ best interest to disguise it” (24). La lectura de Murov, como la autora misma reconoce más adelante, sigue las premisas planteadas por Doris Sommer en su ya mencionada obra cumbre. Sin embargo, se limita a señalar las implicaciones entre el poeta y Lola Junco, mas no repara en lo que podría significar la relación entre Terry y Delfina. Me atrevo a retomar la lectura alegórica de las ficciones fundacionales para proponer que en varios momentos de la novela *Delfina* también podría representar a Cuba, lo cual se puede evidenciar justo después del retorno de Terry. Según el narrador, era a Delfina “a la que [Terry] se había impuesto enterrar antes de que el olvido se convirtiera en una cuestión de vida o muerte, [pero Delfina] era la que insistía en volver para alborotarle los recuerdos y advertirle de la imposibilidad de ciertas renunciaciones” (59). Terry es incapaz de renunciar al recuerdo de Delfina (Cuba) por más que lo intente, pero también reconoce los cambios por los que Delfina ha atravesado cuando vuelve a verla:

no era la muchacha de veinte años que conoció y evocó tantas veces en aquellos desvaríos que ponían a flote toda la envidia que sentía por el triunfo amoroso de Víctor, no era la de treinta que vio por última vez antes de salir de Cuba, ya casada con su amigo, pero tampoco era otra, más vieja y gastada, como supuso sería después de tanto tiempo. (59-60)

Así como en *Delfina*, la jovialidad que las utopías de la Revolución imprimieran en Cuba, ha ido desgastándose al pasar del tiempo. La mirada del protagonista coloca a la novela como un

documento que critica a la ideología revolucionaria cubana, representándola como algo cada vez menos atractivo a las nuevas generaciones.

Pero la incertidumbre de lo que habría pasado si se hubiera quedado sigue acechando la mente de Terry: “La certeza de que en lugar de replegarse él debió haber luchado, lo enfrentaba a una posibilidad lamentable: porque ahora sentía que aquella mujer pudo haber sido la suya” (62). La irresolución que aqueja a Terry es similar a la que puede experimentar el expatriado al tener que dejar su tierra de origen, como se ha hecho evidente en las temáticas que pueblan las producciones culturales de la diáspora cubana.

Si el exilio forzado se presenta como la primera causa que provoca que se reflexione sobre la identidad nacional, también hay que señalar las maneras en que los personajes llevan a cabo dicha reflexión de forma más deliberada. La estructura de tres hilos narrativos no sirve únicamente para abarcar un rango temporal más amplio, sino también para evidenciar las actitudes de diferentes generaciones hacia el compromiso de re(construcción) de la nación. En primer lugar, José María Heredia personifica a la generación de cubanos que luchó ante la opresión española y que, años más tarde, logró que Cuba iniciara el camino como una nación independiente. El mismo Fernando Terry, según el narrador, evoca a aquella generación como fundadora de un sentimiento nacionalista:

Heredia, Varela, Saco, Del Monte, Plácido, Manzano, Suárez y Romero, Echevarría, Tanco y el joven Villaverde . . . aquellos empecinados inventores de la cubanía literaria, llegaron a ser parte de su vida, de sus nociones de la isla y de la imagen espiritual y poética que ellos habían convertido en imagen de un país no escrito hasta entonces, y al cual le dieron rostro y palabra, símbolos y mitología propios. (77)

Esta primera formulación de lo cubano surgió no sólo de las letras de escritores y poetas, sino sobre todo fue guiada por el grupo de intelectuales y la clase política poderosa de aquel entonces, entre quienes la figura de Domingo del Monte y su círculo literario tuvieron mucha influencia. De esto estaba consciente el propio Heredia al recordar los proyectos literarios que tenía en su juventud con Del Monte, pues “en aquellas interminables pláticas estábamos forjando algo tan maravilloso como el nacimiento de un país”, por eso se explica la obsesión de Domingo en “convertir los asuntos típicamente cubanos en materia literaria” (66). Más adelante se retomará el tema de la importancia que la literatura tiene en el proyecto nacionalista en Cuba y en esta novela específicamente.

Las consecuencias de los proyectos políticos y culturales del círculo delmontino fueron ambivalentes, pues aunque gracias al poder de este grupo de criollos la independencia y la abolición de la esclavitud fueron alcanzadas, también es verdad que durante esa nueva etapa el privilegio sólo lo disfrutaron las élites de principios del siglo XX. Por eso es que la siguiente generación, personificada en el segundo hilo narrativo de la novela por los descendientes de Heredia y de Del Monte, tiene la responsabilidad de preservar la identidad elaborada por sus progenitores o, como lo hicieron algunos, de seleccionar lo que fuera más conveniente para sus intereses y eliminar lo que pudiera afectarles. Por ejemplo, cuando los masones Carlos Manuel Cernuda y Cristóbal Aquino, encargados de desaparecer el manuscrito de Heredia por órdenes de su descendiente, debaten sobre el destino que deberán darle al texto. Ambos saben que es un documento fundamental que puede afectar a varias familias importantes cubanas, por eso Aquino, quien no está emparentado con ninguna de ellas, replica “yo no tengo nada que ver con nadie en esa historia: no soy Junco ni Del Monte, ni un carajo. [...] Yo lo único que creo es que se deben publicar. Y que se joda quien se tenga que joder. Pero no quiero tener nada que ver con

todo eso. No es mi problema” (237), a lo que responde Cernuda: “no seas egoísta, sí es tu problema, también es tu problema. La historia de este país es tu problema, lo que Heredia dice de las tiranías es tu problema, ¿me entiendes?” (237). La respuesta, además de ir dirigida a Aquino, parece trascender temporalidades e incluso salirse de la página para hablarle directamente al lector, recordándole que la historia del país es también su responsabilidad. Así, el proyecto de *La novela* propone una identidad cubana comprometida con el pasado de su país sin necesidad de caer en la idolatría ciega de los proyectos revolucionarios, sino más bien criticando las narrativas que lo han creado.

Otra de las importancias del hilo narrativo de los herederos del manuscrito es justamente resaltar cómo la historia, o lo que recibimos de ella, es confeccionada a través de los tiempos y no representa lo que en realidad ha ocurrido, y por eso hay que ponerla en duda. De allí que las nuevas generaciones, personificadas por Fernando Terry y Los Socarrones, pongan en tela de juicio tanto las ideas como los textos “origenistas” divulgados por el grupo delmontino. El ejemplo más evidente de esto ocurre en un encuentro entre Fernando Terry y su amigo Miguel Ángel. Después de que Terry confiesa la nula suerte para encontrar la novela escrita por Heredia, Miguel Ángel le aconseja con tono sarcástico que “... si no aparece, puedes inventar la novela. Del Monte, Echevarría y los demás inventaron el *Espejo de paciencia*, así que aquí se vale inventar los libros que nos hacen falta” (174). Es ya conocida la polémica suscitada por el libro adjudicado a la autoría de Silvestre de Balboa¹¹, por eso en este episodio la conversación entre Terry y Miguel Ángel demuestra cómo las generaciones recientes cuestionan los cánones tradicionales en los que se ha sustentado la cultura cubana.

Si la generación letrada del siglo XIX cumplió la función de crear una idea de lo cubano, y la de principios del XX fue la responsable de decidir por dónde guiar al país y cuáles

sentimientos exaltar, corresponde a la del XXI contextualizar los discursos e interpretar las intenciones que han tenido los constructores de la idiosincrasia cubana a lo largo de todo este tiempo. La investigación de Terry tiene ese cometido, por ello es que se empeña en investigar no sólo en los anales y archivos de La Habana, sino que también se adentra en las provincias de la isla para tratar de descubrir la parte de la historia que ha permanecido oculta. Terry posee un espíritu detectivesco que se demuestra no sólo en la búsqueda de la novela, sino también en la intención de develar al culpable de haberlo delatado. Las sospechas que lo abruman provocan su desconfianza en todos pero, desconsolado, se va dando cuenta de que no hay ningún culpable o que, si lo hubo, nunca sabrá quién fue. Tal actitud coincide con el impulso de la novela detectivesca posmoderna en el que se inserta la narrativa, en donde no es más importante obtener respuestas definitivas sino cuestionar las que ya nos han sido dadas como válidas.

La propuesta de Padura consiste en reflexionar cómo, a través del tiempo, ha habido diversas figuras sociales responsables de la fundación y transformación de lo cubano. Para ello, además de valerse del exilio y de las menciones de eventos y personajes históricos, utiliza un tercer elemento que puede conducir a tal exploración y que distingue mejor su novela: el factor metaficcional, es decir, las referencias dentro del texto hacia el mismo acto de escritura o de creación. El guiño más evidente del libro es el ofrecer la presunta autobiografía de Heredia que están buscando los mismos personajes de la novela, o sea, Padura posiciona al lector frente a la historia apócrifa y lo hace cómplice de la información desaparecida. Al insertar esta pieza, Padura está incitando al lector a que se cuestione cuán fieles a la realidad han sido las construcciones de la historia oficial.

El papel de la literatura es crucial en *La novela* y esto se hace evidente en varios planos: desde las referencias literarias que contiene la obra hasta el mecanismo autorreflexivo que

compone la narración. Además de los elementos literarios obvios (un poeta como personaje principal, una novela/autobiografía como parte del nudo del argumento), una referencia literaria que posee mucho valor para la construcción de la nación es la mención de *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa o la *Autobiografía de un esclavo*, de Juan Francisco Manzano, libros que sirvieron como textos fundacionales de la literatura cubana, pero cuyo origen, como ya se señaló, conlleva ciertas suspicacias. Es posible que Padura eligiera enfatizar estas polémicas para llamar la atención a las controversias que surgen en el nacimiento de las naciones en sí. Lo cubano, se puede concluir, no es algo puro y auténtico que aparece naturalmente en el ambiente, sino que está construido, seleccionado y difundido dependiendo de los intereses que favorecen a los poderosos. Con esto no quiero decir que la construcción cultural de cualquier nación provenga exclusivamente de la hegemonía, ya que las producciones populares sirven también para construir la contranarrativa con la que se compone cualquier imaginario nacional. Pero en *La novela* hay varias alusiones al acto creativo impuesto. Para muestra vale la pena transcribir uno de los párrafos con los que se cierra la novela:

La certeza de que todos ellos han sido personajes contruidos, manipulados en función de un argumento moldeado por designios ajenos, encerrados en los márgenes de un tiempo demasiado preciso y un espacio incommovible, tan preciado a una hoja de papel, le revela la tragedia irreparable que los atenaza: no han sido más que marionetas guiadas por voluntades superiores, con un destino decretado por la veleidad de los señores del Olimpo, que en su magnificencia apenas les han otorgado el consuelo de ciertas alegrías, poemas cruzados y recuerdos todavía salvables. (341-2)

La lucha empedernida por descubrir una pieza clave del rompecabezas cubano pareciera tener un resultado estéril al final, ya que Terry no tuvo éxito para encontrar el texto herediano, ni pudo revelar al delator por quien tuvo que abandonar la isla. Sin embargo, el proceso de búsqueda le sirvió, en primer lugar, para descartar a sus amigos como sospechosos y, además, culminar el romance inacabado con Delfina. En términos alegóricos esto supondría que Terry recupera su amor por Cuba aunque no pueda permanecer en ella. Al menos, está asumiendo un amor por Cuba aunque tenga que estar consciente de su situación como exiliado, como lo demuestra su último encuentro con el mar: “El mar —otra vez el mar— engañosamente apacible, empieza a dorarse con la luz del sol y, por el resquicio difícil que dejan los edificios impertinentes, Fernando contempla su bruñida superficie. ¿Cuántos años estará obligado a vivir lejos del mar?, se pregunta y mira hacia la terraza...” (341). Sin certezas concluye el protagonista, y sólo así se puede entender la historia en un marco posmoderno, teniendo como precepto la imposibilidad de encontrar una certeza, mas no por esto dejando de hacer las preguntas necesarias para entender mejor los sucesos.

2. En busca de la patria perdida: política, religión y cultura en *El testigo*

Aunque no haya una figura similar a la marea que mece a los personajes de *La novela de mi vida*, en *El testigo* de Juan Villoro el movimiento del retorno también está presente. El protagonista que vuelve se enfrenta a una realidad diferente de su país en comparación a cuando salió. Por si fuera poco, tiene que sumergirse en una investigación de la historia de principios del siglo XX, con lo que irá descubriendo los progresos y retrocesos de la situación nacional en diferentes ámbitos. Para llevar a cabo esa reformulación de la patria, Villoro ocupa una estructura narrativa similar a la de Padura, aunque en realidad los dos están siguiendo la tradición

del sinnúmero de “narrativas odiseanas”, o sea, aquellas que cuentan con un protagonista que se ausenta de su lugar de origen —Ítaca para el griego, La Habana para los cubanos y, en este caso, la ficcional hacienda de Los Cominos, en San Luis Potosí para el mexicano— para volver después de un largo periplo a reconstruir su pasado y al mismo tiempo la identidad de su pueblo.

En cuanto a los grupos literarios latinoamericanos recientes, ni Villoro ni Padura pertenecen específicamente a ninguno de ellos. Nacidos a mediados de la década de los cincuenta, ninguno se adhirió a generaciones literarias de los setenta u ochenta, como lo harían varios de sus coetáneos. Interesantemente, su obra comienza a difundirse y cobrar interés editorial internacional en la última década del siglo XX, y a pesar de publicar durante la misma época que otros grupos como el Crack o McOndo, tampoco encajan de lleno en ellos, posiblemente por la edad y por la preferencia de ciertos géneros literarios. Aun así, hay varios indicios que permiten establecer conexiones tanto estilísticas como temáticas entre el escritor mexicano y sus pares *mcondistas*, por ejemplo, la influencia de la cultura popular en sus obras, la predilección por la narrativa, especialmente por el cuento, y la tendencia a ubicar sus obras en espacios urbanos o cosmopolitas en donde las consecuencias de la globalización son más palpables¹². En *El testigo*, su tercera novela, Villoro no deja de lado la fascinación por la Ciudad de México que había demostrado en sus obras anteriores, sin embargo, en ella descentraliza su relato y lo lleva al centro-norte de la República Mexicana, algo que rompe con ese impulso de ignorar las provincias y preponderar las grandes ciudades que caracteriza las obras de los escritores más jóvenes¹³.

La recepción de la obra fue notable, sobre todo luego de recibir Premio Herralde de novela que otorga anualmente la editorial Anagrama en el mismo año de su publicación, por ello no es coincidencia que varios críticos literarios la consideren “la Gran Novela Mexicana que

tanto se estaba esperando”¹⁴. Llama la atención que la novela haya recibido tan buenas críticas a pesar de que se aparta de alguna forma de las tendencias más vanguardistas que caracterizan a la narrativa posmoderna, ya que *El testigo* atiende a una narración que puede considerarse más “tradicional”: su estructura en treinta y tres episodios divididos en tres partes y la utilización en su totalidad de un narrador en tercera persona demuestran una linealidad apegada a lo tradicional. No es atrevido reconocer que valerse de esa simplicidad en las herramientas narrativas es algo cada vez más escaso en la narrativa contemporánea, pero a pesar de eso, en el caso de Villoro, si su obra sobresale en calidad no es precisamente por la novedad que pueda ofrecer en el plano estilístico, sino por la capacidad de crear un universo narrativo amplio y sólido en el que se retrata la complejidad que atraviesa su país durante una época crítica de transición.

El argumento de *El testigo* guarda una semejanza considerable con el libro anteriormente analizado de Padura. La novela de Villoro narra la historia de Julio Valdivieso, un profesor de literatura quien, luego de vivir en Europa por más de veinticuatro años, regresa a México para encargarse de una investigación biográfica de Ramón López Velarde, un poeta apropiado por el canon literario nacional mexicano, como lo fuera Heredia en Cuba. Tan pronto como llega a la Ciudad de México, su viejo amigo Juan Ruiz “el Vikingo” le propone un proyecto de investigación sobre la Guerra Cristera, para poder adaptarlo al formato de una telenovela. El interés en el tema se debe a que la familia de Julio Valdivieso ha sido partícipe de tales eventos, y con el relevo político del conservador Partido Acción Nacional (PAN) asumiendo la presidencia luego de vencer al Partido Revolucionario Institucional (PRI), la reivindicación religiosa se convierte durante el nuevo mandato en parte de la ideología imperante. Intrigado por la posibilidad de reconstruir parte de su pasado, el protagonista acepta la oferta y emprende un

viaje a la hacienda de Los Cominos, lugar en donde su familia habría participado en la revuelta de épocas pasadas. Al ir reconstruyendo tanto la vida del primer poeta modernista mexicano como los vestigios de la Cristiada, Valdivieso se enfrenta también con fantasmas del pasado y del presente, como lo son el viejo amor que tuviera con su difunta prima Nieves, o el espectro más amenazador y vivo que representa el flagelo de la violencia producida por el creciente narcotráfico.

Así como la distancia de la que goza Fernando Terry para poder cuestionar y reconstruir con mayor cuidado su identidad y el estado de Cuba en *La novela de mi vida*, la ausencia prolongada de México de Julio lo convierte en un confiable testigo, como el título apunta, del estado en el que se encuentra el lugar que lo vio nacer. Si por su lado el cubano presta atención con mayor frecuencia al modo en que se ha construido y desarrollado el imaginario nacional a través del tiempo, la mirada de Julio Valdivieso en *El testigo* insiste en descifrar las estructuras del sentimiento que flotan en el ambiente de México durante los primeros años de la “llegada de la democracia” postpriísta. La trama que entretienen los personajes de la novela de Villoro, produce una crítica velada sobre la política, la religión y la cultura, factores elementales para la construcción del espíritu de la época de cualquier identidad nacional.

A pesar de la gran riqueza de contenido que se halla en la novela, y quizá debido a su no tan lejana publicación o a su voluminosa naturaleza, los análisis rigurosos sobre la obra son escasos, concentrándose en la tendencia a producir reseñas de ella. No obstante, en uno de los ensayos más sobresalientes, Daniella Bettina Blejer Eder enfoca su análisis en el concepto de “archivo” de Jacques Derrida y de “testigo” de Giorgio Agamben, cuya articulación, según la autora, “activa el encuentro entre lo subjetivo y el quiebre del discurso de la nación, poniendo en duda la posibilidad de una memoria histórica y la autenticidad de los recuerdos” (17). El trabajo

de Blejer Eder es útil para retomar los conceptos teóricos que se enfocan en la deconstrucción de la historia que propone la novela. Por otro lado, el artículo “Hacia una ética de *El testigo*, de Juan Villoro”, de José Ramón Ruisánchez Serra apunta a los mismos fines, sólo que aquí el autor centra su análisis en la tensión que existe entre memoria personal e historia oficial, proponiendo leer la obra como una “ficción archivica”, la cual posibilita que “los cambios del presente, una y otra vez, oblig[ue]n a una relectura que violenta el pasado, que lo vuelve críptico no sólo porque en él habitan los muertos, sino también porque desde él los muertos exigen respuestas a sus preguntas” (146). En ambos trabajos críticos, destaca la tonalidad por reconstruir el pasado a través de los testimonios y el papel de la memoria, pero siempre teniendo en cuenta que en tal proceso existe de antemano la dificultad de confiar en la ficción. Estas lecturas me sirven para mostrar que la novela se instaura, no como mera construcción histórica, sino del mismo modo en que fue leída *La novela de mi vida*, como una metaficción historiográfica, a través de la cual se puede vislumbrar un camino diferente para la literatura que busca reconstruir la identidad nacional.

2.1 De la revolución a la devolución

No es ninguna novedad hablar del papel estelar de la vida política mexicana durante el siglo XX, en el que por más de setenta años se vive dentro de una aparente democracia que sin embargo fue monopolizada por el mismo partido político. Se ha repetido hasta el cansancio el pronunciamiento que Mario Vargas Llosa hiciera en 1990 al definir la vida política de México como una “dictadura perfecta”. El día de hoy las palabras de Vargas Llosa tienen más validez, sobre todo porque después de permitir que la alternancia del PAN gobernara por dos términos presidenciales (desde 2000 hasta 2012), el PRI ha recobrado el poder acentuando, al grito de “el

que ríe último, ríe mejor”, la sarcástica profecía de Vargas Llosa. Pero esto era aún inexistente en el año 2004, año en que fue publicada la obra de Villoro, momento en que el derrocamiento PRI ofrecía un ambiente propicio para cuestionar el reajuste político nacional.

Del mismo modo en que Fernando Terry vuelve a La Habana en los años en que la crisis del Periodo Especial está menguando, el regreso de Julio Valdivieso a México acontece durante una etapa crítica debido a las implicaciones de la transición política en el país, pues sabe que lo encontrará en una etapa de transición y regeneración. Para su familia de la hacienda de Los Cominos en San Luis Potosí, y el sector conservador que la misma personifica, el paso de mando al PAN representaba “el triunfo de la decencia [...] la democracia como el regreso a las buenas costumbres y, sobre todo [...] el fin de la Revolución” (25). Para otros, más cínicos quizás, como su colega francés Jean-Pierre Leiris, el relevo presidencial no significaba el triunfo de la derecha, sino simplemente la derrota del PRI (25). Julio no comulga por completo con ninguno de esos puntos de vista, así que prefiere volver a México y ser testigo presencial de la situación cambiante del país. Pronto se entera del estado de las cosas: con la oferta de su amigo el Vikingo de participar en la elaboración del “melodrama que una a México” —la telenovela donde se buscará hacer justicia a los valores católicos que permean en la población mexicana, acallados relativamente por el largo mandato del PRI—, Julio se da cuenta de que en realidad la llegada de la democracia no representa justamente un avance en la vida política del nuevo México. Luego de que Julio pasa tan sólo unos días de vuelta en México, la voz narradora concluye que: “[Julio] hubiera sido capaz de compartir su torta especial de chorizo a cambio de que Jean-Pierre Leiris escuchara que México había entrado a la democracia para recuperar su fervor católico. Eso era el futuro: un viaje atrás, al punto donde la patria erró el camino” (36). La realidad civil en México pareciera carecer de un orden teleológico, puesto que luego del enquistamiento del partido único

por más de setenta años, la dirección del cambio que representaron las elecciones del año 2000 no apuntó a un impulso temporal revolucionario, o sea, uno que mirara hacia el futuro, sino a un sentir *devolucionario*. Por ello, en una parte de la historia el Vikingo se refiere al presidente de la República como Foximiliano, y además opina que “[n]uestra democracia [la de México] es tan moderna como Maximiliano de Habsburgo” (159). Así, la tan esperada transición ha resultado ser no sólo una especie de continuismo sino que incluso ha llegado a retornar a instancias previas en la evolución de la política mexicana.

Según la crítica, el sentir social puede determinar la pauta que sigue el imaginario colectivo de las naciones, teniendo una influencia determinante en su identidad nacional. Esto puede explicarse con el concepto de *structures of feeling*, de Raymond Williams, quien lo define como:

meanings and values as they are actively lived and felt . . . characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity. (132)

La sensación que comienza a esparcirse en el imaginario mexicano luego de cuatro años del arribo del PAN a la presidencia, representa una estructura de sentimiento de desilusión ante la falsa esperanza de cambio. Habrá que añadir que estas estructuras del sentimiento para Williams son reconocibles “at a later stage, when they have been (as often happens) formalized, classified, and in many cases built into institutions and formations” (132). La desilusión que comenzaba a vislumbrarse en la sociedad durante el primer sexenio panista, se ha hecho más evidente conforme la convergencia fracasó, conduciendo al retorno del PRI a la presidencia en 2012.

Según Alberto Olvera, varias circunstancias llevaron a que el régimen autoritario sobreviviera, entre ellas, la desunión y divergencia en ideologías de los partidos de oposición (PAN y PRD); la conservación del poder en ambas cámaras, y la mayoría de gobernaturas y presidencias municipales; y, sobre todo, la falta del control durante los dos gobiernos panistas de los poderes fácticos, tanto los privados (Televisa, Telmex, Grupo México, etcétera), como los públicos (sindicatos de la educación, de los trabajadores, de la industria petrolera, etc.). Ante la falta de control de esos poderes, se instauró un nuevo poder fáctico con agencia tanto económica como política: el crimen organizado (“La crisis” 282-84).

No sólo la sensación de desengaño es persistente en la novela de Villoro, también parece flotar en el ambiente la imposibilidad de deshacerse del legado del PRI y la precariedad en que dejó al país. Esto se manifiesta cuando Julio y Eleno arriban al pueblo que los conducirá a la hacienda de Los Cominos: “Aminoraron la marcha en el lecho de un río seco. Siguieron adelante por una pendiente y un terraplén polvoso. Julio vio una recua de burros, un borracho que dormía con la cabeza sobre una rueda de bicicleta, una cancha de basquetbol. Los tableros no tenían redes. Tenían el emblema del PRI” (65). El narrador hace una poco disimulada acusación del panorama desolador al sellar su descripción con el emblema priísta. Otra alusión a dicho partido sucede cuando Julio merodea con su tío Donasiano y Eleno por los abandonados cerros cercanos a Los Cominos, y se topan con un rancho al que llaman “El Rancho del Diablo”, propiedad de un exgobernante (seguramente un protopriísta cuando se sabe que era enemigo de los cristeros), y poco más adelante se encuentran “un inmenso rótulo de cal [que] invitaba a votar por el PRI” (108). No es coincidencia el encadenamiento de referencias que devela la focalización en esta escena, la cual presenta al PRI como algo que ha dejado no sólo una huella de precariedad, sino incluso una acechante amenaza de malignidad.

Aunque pareciera que la crítica hacia los actores políticos es constante en la narración, lo que termina por desprestigiarlos es el escaso poder que poseen al compararse con los nuevos dueños del país: el narcotráfico y las televisoras, entidades que frecuentemente están coludidas con la cúpula política. En primer lugar, los incidentes que sufre Julio a partir de su regreso a México están determinados directa o indirectamente por el narcotráfico: desde su consumo consuetudinario de cocaína hasta la violencia y tortura que sufren él y sus amigos a manos del crimen organizado. Es justo uno de ellos, el Vikingo, quien al sentir amenazada su vida, informa a Julio quiénes son los que en realidad mandan en el país, y cómo se ha metido en problemas por no respetar los límites territoriales de los cárteles al querer realizar la telenovela en Los Cominos: “este país sólo tiene una división geográfica importante: los cárteles. El de Ciudad Juárez domina el norte, el DF la relación con las FARC en Colombia. No quieren que el cártel del Pacífico se meta en Los Cominos. Los desiertos en el Trópico de Cáncer son de Juárez” (221).

La dimensión del poder que tiene el narcotráfico en el país es comparable con la de los medios de comunicación. En la novela, el papel de las televisoras está representado por el señor Gándara, un empresario multimillonario a quien se describe como “[u]n psicótico Rey de Persia” (392), pero también como un “iletrado ejemplar” (393) quien no es capaz de leer una sola cuartilla pero que vive en un palacio con lujos y sirvientes a sus pies. El “Señor”, como es llamado por todos, es quien tiene la capacidad de financiar los productos de la cultura popular para poder enajenar y dominar a las masas, como lo intenta con la telenovela *Por el amor de Dios*, o con la incriminación del chivo expiatorio que presentan en uno de sus noticieros como asesino de “el Vikingo”. A través de las mentiras que proyectan en la televisión, son capaces de

convertir al pueblo mexicano en testigos de las impunidades y los fanatismos que le convienen únicamente a los oligarcas como Gándara.

Con estos ejemplos, es posible ver cómo en recientes años se ha configurado el *ethos* y el *ontos* del pueblo mexicano a través de la influencia de la narcocultura, la explotación de la violencia por medio de la televisión, y la degradación de la calidad de contenidos en sus programas. Sin necesidad de levantar juicios morales, basta reconocer que estas dos poderosas entidades estipulan algunas de las directrices ideológicas que se están asumiendo y siguiendo en la vida cotidiana del país. En consecuencia, esta época está representada por sentimientos donde el morbo y el sensacionalismo se han convertido en el atractivo más común que los medios de comunicación difunden, provocando una sociedad insensible e inmune a las imágenes de violencia, además de ofrecerle programaciones carentes de algún contenido que la obliguen a reflexionar con más profundidad su entorno.

2.2 “O crees o te lleva el diablo”, religión y fanatismo

Pero es imposible hablar de la identidad del mexicano sin poner atención al papel de la religiosidad en la novela. A pesar de que Julio Valdivieso se caracteriza por carecer de un apego a profesar su religiosidad, parte de su labor al regresar a México tiene que ver con la recopilación de datos sobre uno de las revueltas más importantes —y menos estudiadas— de la historia del siglo XX en el país: la Guerra Cristera. La selección de este evento pone de relieve una faceta de la vida religiosa en México que ha sido poco tratada debido a la laicidad que en teoría debe imperar en el Estado. Si acaso, cuando se habla de la identidad religiosa del mexicano, se suele caer en los lugares comunes del guadalupanismo. Por ello, al revivir la lucha cristera, pareciera que se está dando agencia a esa parte del pueblo mexicano que combatió para defender la

libertad de su culto, al darles voz y querer restituir su historia. Sin embargo, en realidad, durante el proceso de investigación el protagonista va descubriendo el ciclo vicioso de fanatismo que envolvía en aquel entonces a la trifulca cristera. Los resabios de tal fanatismo son hallados en el presente de la trama y están representados por el padre Monteverde, quien quiere beatificar a Ramón López Velarde por conocerse al menos tres milagros en los alrededores de Los Cominos, algunos de ellos tan inverosímiles como la fertilidad de la abuela del cura con la saliva del poeta.

El fanatismo que llegan a alcanzar ciertos sectores de la población no deja de asombrar a Julio. En varios momentos de la novela, hay una crítica de los creyentes católicos a través de los comentarios o la focalización de algunos personajes. Por ejemplo, al saber que el ascenso del PAN ha provocado que resurjan temas religiosos en la cultura popular que habrían sido excluidos en los sexenios anteriores, un grupo de trabajadores de las televisoras y el Vikingo sostienen una charla durante la visita a la hacienda de Los Cominos para las preparaciones de la telenovela, en la que: “mencionaron la genial noticia de los últimos tiempos: *El crimen del padre Amaro* se había convertido en la película mexicana más taquillera de la historia. El catolicismo revolvía los ánimos. *Por el amor de Dios* sería un éxito” (136). Los dueños de las televisoras utilizan la fe del pueblo como usufructo; saben que en una población que “le va muy bien con el credo y muy mal con los mandamientos” (95), no se dificulta la explotación del fanatismo. Pero no sólo las empresas de telecomunicaciones toman provecho del asunto, ya que el mismo sector religioso encabezado por el padre Monteverde también quiere “premiar la fe del pueblo” (96) a través de la canonización del poeta López Velarde. Es decir, desde cualquier ángulo la religión se erige, como ha sucedido a lo largo de la historia, en un elemento maleable que puede ser utilizado para los intereses específicos de cada grupo poderoso.

El fervor de la lucha cristera que se intenta desempolvar con la producción de la telenovela cuenta con un fenómeno paralelo en el presente: el enfrentamiento contra el narcotráfico. Para el Vikingo, hay similitudes evidentes entre los cárteles de drogas y los combatientes cristeros, como lo demuestra el siguiente pasaje:

[Algunos narcotraficantes] antes de matar bendicen sus AK-47, como los cristeros bendecían sus carabinas. Llevan crucifijos de oro por todas partes. ¿Sabes cuántos crucifijos llevaba el Chanchomón cuando lo mataron? Más de veinte. Era un capo de los más cabrones, por si no sabías. Tenía un calzón del que colgaban Cristos en miniatura. Ríete de la fe de los cristeros; los narcos hacen lo que sea por comprarse un ranchito en el cielo. Han aprendido a ver el peligro como una forma de martirio. (224)

En la década de los veinte el gobierno reprimió el culto religioso por no coincidir con la ideología naciente del conflicto revolucionario. Entrado el nuevo milenio, el gobierno mantiene una lucha contra el narcotráfico basada en la violencia para combatir la violencia, sin permitir la apertura a soluciones alternativas. La retórica del Estado en contra del narco insiste en el discurso moral de recriminar la ilegalidad de las sustancias que se trafican, sin pensar a fondo el tema más significativo que es la reorganización del poder que está experimentando el país, la impunidad con la que operan no sólo los narcotraficantes sino también los mismos funcionarios públicos, y la tácita alianza que existe entre ambos cotos de poder. Por medio del paródico papel que representan los cristeros, Villoro revive los eventos del pasado nacional, y además reflexiona sobre las problemáticas que aquejan el día a día del pueblo mexicano en el presente. En este sentido, *El testigo* presagia la guerra contra el narco que se instauraría tres años después de ser escrita la novela, durante el segundo sexenio panista bajo Felipe Calderón.

Las relaciones entre la guerra del narcotráfico con los acontecimientos históricos de la Cristiada ponen de relieve el carácter histórico del que se vale la novela. Sin embargo, como ocurre con *La novela de mi vida*, sería un error encasillarla como novela histórica. Si recordamos que la metaficción historiográfica intenta “situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the ‘world’ and literature” (Hutcheon 1989, 4), entonces la obra de Villoro cabe mejor dentro de la definición de Linda Hutcheon que dentro de otra definición de novela, como histórica o costumbrista, como se le ha señalado por algunos (Domínguez Michael 191). La autorreflexividad de la novela aparece al reconstruir la historia de la Cristiada para adaptarla en una telenovela. Como consecuencia de la llegada de la posmodernidad, las grandes narrativas caen y son los productos populares como las telenovelas los que emergen para construir los nuevos discursos nacionalistas. Y es en ese cambio de niveles discursivos en donde, según Hutcheon, está surgiendo el carácter político de la cultura popular. Es posible que Villoro esté consciente de ello, y por eso demerite el poder de la historia oficial haciendo la crítica de que en el presente la sociedad tiende a educarse e informarse a través de medios de circulación masiva.

2.3 De ídolos y letrados

Hablar de la metaficción es necesario para mencionar la actividad autorreflexiva que se lleva a cabo en las novelas latinoamericanas recientes, con la intención de representar el papel que tienen la literatura en particular y la cultura por extensión, en el entramado identitario. Uno de los flancos por el que se ha cuestionado con más insistencia la identidad del mexicano (y del

latinoamericano) ha sido el cultural. A lo largo del siglo XX, los intelectuales se han encargado de hacernos repensar tales identidades por medio de las costumbres, usos y producciones culturales que componen el carácter nacional o regional. Así como el debate que encarnan los personajes de *La novela de mi vida*, quienes reviven y critican las ideas de los fundadores de la nación cubana —representado por el grupo delmontino y los autores que éste difundió—, en el caso de México, Samuel Ramos, José Vasconcelos, Octavio Paz son algunos de los pensadores más notorios que han escudriñado el perfil cultural del pueblo mexicano. El proyecto de Villoro no se aparta del mismo canal. Julio Valdivieso, así como Fernando Terry, es un letrado (profesor de literatura) que regresa a su país después de una especie de exilio autoimpuesto. El hilo de Ariadna que lo conduce de vuelta a su México es la investigación de uno de los poetas más emblemáticos de la literatura nacional, Ramón López Velarde, así como lo fuera Heredia en la novela cubana. Además del protagonista, varios de los personajes que pueblan la historia están directa o indirectamente relacionados con la vida cultural en el país, por lo que es conveniente destacar qué función tiene en la novela la figura de López Velarde por un lado, y por otro, cuál es la crítica a la intelectualidad mexicana que se despliega en *El testigo*.

Hay un conflicto que prevalece a lo largo de la obra: la disputa que tienen algunos personajes entre la religiosidad y las tentaciones pasionales. En la vida y poesía de López Velarde se manifiesta la misma crisis, y Julio Valdivieso se identifica plenamente en su vida personal con el poeta al compartir el amor prohibido juvenil con una de sus familiares. Utilizando al legado de López Velarde como el Virgilio que lo guiará en su regreso al infierno mexicano, Julio aprende más cosas de la vida y obra de Ramón y al mismo tiempo descubre la manera en que la figura del poeta se ha vuelto centro de un debate creado por los intereses del fanatismo religioso y literario. La similitud que se establece entre el poeta y la religión, sugiere

que el genio del pueblo mexicano tiende a utilizar a las figuras culturales públicas como guías espirituales en su búsqueda de identidad.

Por ello, la figura del poeta es crucial en muchas áreas de la construcción de mexicanidades: en primer lugar, en el ámbito político, López Velarde, y sobre todo su poema “La suave patria” ha sido utilizado como máxima expresión de la emergente mexicanidad que se intentó implantar con el triunfo de la Revolución. Durante la misma época, la élite letrada e intelectual de México, representada por el grupo de Los Contemporáneos también se apropia de López Velarde como el gurú que necesitaba la poesía del país para entrar en la modernidad. De la misma manera, en la época del regreso de Julio a México, la imagen del poeta zacatecano es disputada por los fanáticos religiosos y los intereses avaros de las empresas de telecomunicaciones: por un lado, el padre Monteverde tiene la intención de santificar al poeta, lo cual produce que las televisoras, al enterarse de ello, se proponen hacer un *reality show* sobre el mismo hecho. López Velarde sirve como el estandarte que apadrina distintos proyectos de nación en diferentes momentos: en el pasado, como un poeta patriótico e innovador, y en el presente de la novela, como una semideidad mercantilizada gracias a la superstición de las masas.

Pero queda claro que en esa lectura se están mezclando la biografía de López Velarde con la ficción creada por Villoro en su novela. A pesar de que Christian Domínguez Michael postule que en *El testigo* se halla “la imagen novelesca de México a la manera decimonónica” (191), vale la pena señalar que el estilo de Villoro echa mano de una variedad de estrategias narrativas posteriores al siglo XIX que enriquecen su novela. Al integrar distintos géneros implícitamente en la confección de su novela, como la biografía o la crítica literaria, tomada como un género de escritura, la novela participa de ese elemento que, según Mikhail Bakhtin, distingue a la novela

moderna: la heteroglosia, es decir, la diversidad de tipos de discurso a menudo en contextos históricos distintos (263). En la novela, es posible encontrar varios de los registros mencionados, por ejemplo, el cuarto capítulo llamado “Monteverde”, sirve como una biografía de López Velarde relatada a coro, mediante la conversación entre Julio, su tío Donasiano y el padre Monteverde, quienes comparten lo que saben del poeta nacido en Jerez, como sus intereses ideológicos, sus pormenores personales y los rasgos de su estilo poético en los que el misticismo y el erotismo entraban en conflicto. En este capítulo sobresale el interés en el poeta, sin embargo, referencias a su vida y su obra son añadidas a lo largo de la novela.

Además del estilo biográfico, hay otros momentos en que se pone más interés a las letras del poeta zacatecano. Esto ocurre cuando Julio es conducido por su amiga Olga al colectivo de literatura que sostiene Olegario Barbosa quien, junto con su grupo literario, opta por “defender el carácter laico de López Velarde” (362) al saber que hay intenciones de canonizar al “poeta íntimo de la nación” (361). Para hacerlo, han convocado a Julio, quien es uno de los expertos más reconocidos del poeta. En este pasaje, el protagonista discute con los miembros del colectivo la figura literaria del poeta. Los integrantes, en su defensa, recitan de memoria varios de sus poemas e incluso llevan a cabo una interpretación analítica de los mismos, lo cual deja de manifiesto que Villoro practicó, de paso y en voz de sus personajes, un análisis crítico literario de la poesía de López Velarde. La lectura que hacen los integrantes del colectivo literario tiene la intención de defender al “magnífico hereje” que era Ramón, en oposición a la potencial canonización de la que sería objeto por parte de los fanáticos religiosos y televisivos. Como ejemplo de dicho análisis velado, cito una de las interpretaciones que realiza Barbosa a favor de su percepción del poeta:

«Que vengan a nosotros a aprender / cómo se dilapida todo el ser.» ¡Ése no es el credo de un católico practicante! ¿Y qué tal cuando habla de «las monedas excomulgadas / de nuestro adulto corazón»? El poeta está dispuesto a pagar por su sacrilegio. De ahí el arrojo y la quemante fuerza de su poesía. (362)

Los integrantes del círculo de lectores de Barbosa se oponen a la apropiación que quiere hacer la iglesia del poeta mexicano, demostrando con sus lecturas profundas que la esencia de López Velarde no concuerda con las lecturas más ordinarias que lo ubican como un autor religioso, sino justamente lo contrario. Con este paralelismo, la novela conduce a la reflexión de cómo los grupos de fieles, sin importar de qué naturaleza, pueden manipular la imagen de alguien con tal de satisfacer sus propios fines, algo que ocurre con frecuencia en la realidad mexicana.

Por otro lado, aunque Julio pudiera representar la fuga de cerebros que está marcando el curso del pensamiento actual, hay varios personajes que ponen en entredicho la situación intelectual en México. Desde que Valdivieso se encuentra aún en Europa, tiene una charla con su colega francés Jean-Pierre Leiris, quien previene a Julio de unirse a las filas de los intelectuales mexicanos a los que considera “mandarines subvencionados que conspiraban al modo de los clérigos” (18). Una perspectiva similar, aunque con diferentes finalidades, la comparte el cura Monteverde quien, en aras de la defensa de los grupos conservadores a los que representa, recrimina a “los intelectuales subsidiados [q]ue han defendido una violencia que jamás padecieron” (94) en referencia a la corriente intelectual que imperó en el siglo veinte, integrada por pensadores, según él “socialistoides”. Por ello, el padre prefiere defender a los “conservadores ilustrados” como Octavio Paz, quienes “optaron por la civilización en contra de la violencia” (94). No es ninguna novedad mencionar que la historia de la *intelligentsia* mexicana siempre ha estado apegada a los caprichos del Estado¹⁵. Este comentario sobre la vida

intelectual mexicana pone de manifiesto la ausencia de una izquierda verdadera o de peso en México. Si bien es cierto que esos intelectuales a los que critica el padre han mostrado tendencias socialistas y liberales, en realidad, como él o Leiris señalan, muchos de ellos han seguido trabajando auspiciados por el poder del Estado y en consecuencia no han podido emanciparse lo suficiente como para realizar una crítica más desestabilizadora. La crisis de la izquierda se suma de esta manera al proyecto crítico de la situación cultural en México que ofrece la novela.

El llevar a cabo un análisis de los comentarios sobre la política, la religión y la cultura como son presentados en *El testigo*, sirve para demostrar cuáles son las estructuras del sentimiento que han intervenido en el ensamblaje de México según Villoro. En primer lugar se ha demostrado la desilusión ante el retroceso temporal que representó el PAN en el poder, pero también la impotencia que ha causado el nuevo ordenamiento que se establece con el empoderamiento del narcotráfico y las empresas de telecomunicaciones, que en conjunto ostentan más poder que el propio Estado. Posteriormente, al exponer el marcado apasionamiento que prevalece dentro de la población —muchas veces sostenido por los mismos aparatos ideológicos ya mencionados, o por la iglesia—, se puede proponer que la fe y el fanatismo siguen siendo los factores que mantiene al mexicano enajenado y obstinado por defender falsos ídolos. Por último, se ha expuesto que en el plano intelectual ha continuado la tendencia de la clase letrada por depender del Estado, por ello es que el rencor y el desprecio cunden en las reflexiones sobre el arte y el pensamiento que aparecen en la novela. Todos estos sentimientos que tienden al pesimismo conforman el proyecto de hacer de *El testigo* “una novela obsesivamente mexicana” (citado en Andrews, 2003), según el propio Villoro, en donde México sería ese lugar que coincide con las “muchas nada” que significan la hacienda de Los Cominos.

Si aceptamos la lectura de la novela como un ejemplo de refundación nacional, resulta intrigante que en el desenlace el protagonista opte por permanecer en el campo mexicano acompañando de Ignacia. Como se sabe, Julio termina por rendirse a su tierra natal, luego del fracaso de su matrimonio y del peligro que ha corrido al resultar inmiscuido en la vorágine de la violencia de su país. Este cierre apoya y redondea la noción de ver a esta novela como una obra con intenciones manifiestamente nacionales: el hecho de que Julio decida no sólo quedarse en México, sino además permanecer con una mujer que lo une a las raíces indígenas latentes que componen al país, puede sugerir una lectura más profunda, además de un final exotizante del que ha sido objeto de críticas de algunos estudiosos. Según Christopher Domínguez Michael, esta resolución pone en evidencia que Villoro es consciente de haber escrito una novela “agónicamente nacionalista” en donde encuentra “un ejercicio de hondísima y controvertida nostalgia por la sociedad rural en su variante ranchera, ilustradamente católica, un idilio salvaje...” (195). La lectura de Domínguez Michael, sin embargo, no es abarcadora, pues con la exaltación de la marginalidad al final lo que se puede inferir es que la nación que propone refundar la novela deberá originarse desde un espacio periférico como en el que termina Julio, uno que dé agencia al ser subalterno y marginado en la construcción de la identidad nacional. Sin embargo, el gesto que favorece la subalternidad en el texto se aparta de las pretensiones del presente ensayo. Aun así, es posible dejar abierta esa posible interpretación del cierre que eligió Villoro para su narración.

Conclusiones

La aparición de dos novelas latinoamericanas que abordan eventos históricos de manera tan extensa y detallada, durante los primeros cinco años del nuevo milenio, apunta al creciente

interés por la reflexión sobre el pasado. Es evidente que, si bien los escritores más jóvenes están experimentando con formas narrativas que prefieren la brevedad y la intertextualidad, también existen voces firmes y experimentadas que apuestan por novelas de largo alcance y estructura más “tradicional”, sin dejar de lado las influencias vanguardistas que el posmodernismo esté ofreciendo. Aunque sea común en la actualidad señalar la caducidad de la “novela total”, *La novela de mi vida* y *El testigo*, están apostando por un modelo similar pero con tintes innovadores en cuanto al estilo metaficcional.

La referencia al mismo acto creativo, con la autobiografía y con la telenovela en sendas obras, apunta a la reflexión de la manera en que la misma historia de ambos países ha sido escrita. Las novelas de Padura y Villoro no caen en un intento de validar el espíritu nacionalista de sus países, al contrario, parecen criticar los discursos que han conducido a México y Cuba a su situación actual. Pero el colocar a un protagonista que vuelve a su país luego de vivir por varios años en el extranjero, es algo que no debe pasar desapercibido, pues sugiere que la revisión de lo nacional se ponga en la mira. Con ello, los autores no están proponiendo una interpretación de lo que significa la identidad nacional, sino que están verificando el porqué es difícil alejarse del concepto sin antes criticarlo o revisar cómo ha sido edificado. Tal impulso deconstructivista da cabida a que estas novelas no sean vistas como ejemplos anticuados de la literatura, sino como variaciones en la manera de reflexionar los discursos que apoyan o critican la persistencia de lo nacional al inicio del siglo XXI.

El valor de este nuevo tipo de novelas nacionales conlleva implicaciones políticas de peso. Restituyen fragmentos del pasado no con pretensiones enaltecidas, sino para cuestionar el estado en el que se encuentra el espíritu de los tiempos en cada país, a pesar del creciente flujo globalizador. No buscan validar el sentido nacionalista o favorecer una imagen autóctona única,

sino que desentrañan el frágil y delicado proceso que conlleva la escritura de la historia y la formación del mito nacional. Como he querido demostrar, las novelas de Villoro y Padura pueden ser leídas como contextualizaciones de la realidad actual de sus países, sin caer en tradiciones nacionalistas cansinas. En este sentido, estas novelas salen de la tendencia de las narrativas contemporáneas que consideran que lo nacional es un tema anticuado, por lo cual vale la pena acercarse a estos tipos de narrativas en los que la historiografía y la metaficción o la parodia se conjuntan, para hacer una revisión de los proyectos de nación en los que surgen.

Capítulo 2: Alegorías de transición: reajustes nacionales en filmes cubanos y mexicanos del nuevo milenio

En el primer capítulo, los análisis de *La novela de mi vida* y *El testigo* demostraron cómo, a través del revisionismo histórico que ofrece la discursividad posmoderna, se puede esbozar un retrato de la identidad nacional de países como Cuba y México, cuyos proyectos de nación han servido para defender las directrices oficialistas de grupos allegados al poder. Los textos de Padura y Villoro están localizados en un presente que mira hacia el pasado en aras de cuestionar cuáles son los cimientos en los que se basa el espíritu nacional de países que históricamente han demostrado una exacerbación por su excepcionalismo cultural y político. Se revisó el papel de la historia en la construcción y deconstrucción de mitos que conforman la mexicanidad y cubanidad, y cómo éstos atienden a intereses de una élite para reproducir discursos nacionales cuya finalidad es la autolegitimación. En el proceso de revisión historiográfica, se atendió al género novelístico ya que fue una forma literaria con mayor difusión durante el siglo XIX — época de los nacimientos de las naciones latinoamericanas—, para pasar ahora al cine, que ha sido un medio narrativo y expresivo que añade al análisis historiográfico en la construcción de identidades en el siglo posterior.

Dado que el cine uno de los medios con mayor preeminencia y potencia para proyectar tales discursos, resulta pertinente enfocarse en las producciones cinematográficas del nuevo milenio en ambos países. Según Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky, la mayoría de las industrias cinematográficas latinoamericanas han crecido y se han fortalecido durante los primeros años del siglo XXI (*El estado 17*)¹⁶, y la mexicana y la cubana no han sido excepciones. Si se toma en cuenta no sólo el valor audiovisual que añade el cine para contar

historias, sino también el contexto mismo que compone la industria fílmica —producción, difusión y consumo—, se contará con una perspectiva más amplia para analizar y cuestionar la idea de lo nacional de las últimas décadas.

Este capítulo se concentrará en producciones cinematográficas de Cuba y México del nuevo milenio, específicamente *Viva Cuba* de Juan Carlos Cremata Malberti, *Habanastation* de Ian Padrón y *Conducta* de Ernesto Daranas, por parte de Cuba, y *Temporada de patos* de Fernando Eimbcke, *Después de Lucía* de Michel Franco y *Güeros* de Alfonso Ruizpalacios, por parte de México. La selección de filmes está regida por un criterio alegórico: se inicia bajo el entendido que ambos países atraviesan por una etapa de regeneración en su estructura política en los albores del tercer milenio, la cual tiene implicaciones en los derroteros que están siguiéndose por parte de la sociedad y los gobiernos para renegociar sus identidades. Dicha transformación se refleja en películas que están protagonizadas por personajes en crecimiento, los cuales fungen como la nación que atraviesa por un proceso crítico de cambio. Estas obras proyectan las permutas que se viven en la epidermis nacional ante los vientos de cambio que soplan en Cuba y México al superar dos momentos clave en su historia: el fin del Periodo Especial y el arribo de la alternancia política en la presidencia, respectivamente.

En las últimas dos décadas, Cuba ha experimentado una paulatina pero evidente apertura comercial —y aunque se niegue oficialmente, también política—, la cual ha alcanzado su cúspide con la reactivación de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos en julio de 2015 y el parcial levantamiento del embargo en 2016. Si bien es cierto que el viraje comenzó a hacerse más evidente con el relevo de Fidel Castro por su hermano Raúl en 2008, y posteriormente con las reformas que el gobierno ha establecido en el VI Congreso del Partido Comunista Cubano¹⁷, en realidad este tipo de renovaciones habían venido apareciendo en la cultura desde antes: prueba

de ello son las obras producidas durante el crítico Periodo Especial, las cuales se caracterizan en su mayoría por cuestionar el legado socialista que por décadas definió la identidad cubana que pretendía conservar y difundir el Estado. Sin embargo, también es verdad que el sustrato socialista no ha desaparecido de un día para otro, sino que ha convivido con las voces disidentes del régimen, o con perspectivas de una Cuba inserta en el flujo global¹⁸. Las películas que se abordarán aquí aparecen una vez superado el Periodo Social, y revisan la manera en que la ideología socialista persiste en las prácticas cotidianas y en la educación básica aunque al mismo tiempo es rearticulada por las generaciones emergentes que están inmersas en un contexto socioeconómico cambiante.

Por el lado de México, como ya hemos visto, es conocimiento general que una característica de su vida política es el haber mantenido enquistado por más de setenta años en el poder al Partido Revolucionario Institucional (PRI). No es sino hasta el año 2000 cuando México experimenta un cambio crucial en su gobierno: el arribo de una democracia posibilitada por la preciada y necesitada alternancia que representó el Partido Acción Nacional (PAN). Este momento significaría una etapa de maduración en la vida del país, que, como todo proceso de crecimiento, ocurre dentro de un ambiente crítico. Sin embargo, como se explicó en el capítulo anterior, el nuevo cariz que imprime el PAN duraría sólo dos sexenios, ya que en 2012 el PRI recuperó el poder. La digresión y vacilación en el rumbo político del país refleja el estado en que se encuentra una sociedad insatisfecha por la realidad que vive, secuestrada por la violencia e inseguridad que ha provocado la llamada guerra contra el narco, y por el precario crecimiento económico. La esperanza de maduración política que constituyeron tanto la asunción del PAN como el empoderamiento gradual de la izquierda política en varios puntos centrales del país — como la Ciudad de México—, pareciera haberse desvanecido con el regreso de la hegemonía

priista. Los filmes mexicanos que se analizan en este capítulo exploran los conflictos de personajes en proceso de formación, pero cuya esperada maduración no llega a concretarse del todo, así como ha ocurrido con la vida política de México¹⁹.

La función del cine en los discursos nacionales

De acuerdo con Louis Althusser, el Estado se vale de aparatos ideológicos para condicionar la ideología de los individuos que gobierna, siendo la identidad nacional o el patriotismo una construcción ideológica preciada para ejercer el poder (*Ideología* 12). Históricamente, el cine ha cumplido con una función determinante en la construcción de las identidades nacionales. Por un lado, no extraña que el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) apareciera en el mismo año de la Revolución Cubana. A través de este organismo, el gobierno buscó reafirmar las políticas que seguiría el nuevo proyecto de nación socialista. Por ejemplo, en 1961, el cortometraje *PM* de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal fue censurado por presentar una historia alejada de los intereses que pretendía inculcar la ideología socialista recién instaurada. Según Michael Chanan, la película mostraba una imagen que no convenía a las ideas que buscaba difundir el nuevo orden, tanto en cuestiones raciales como sociales, puesto que “it presented black people in roles associated with the state of oppression from which they were in process of liberation” (133). *PM* se convirtió en un antecedente clave al famoso discurso de Fidel Castro conocido como “Palabras a los intelectuales”, en el que el comandante estipulaba las ideas rectoras que constituirían el andamiaje temático sobre el que se sustentaría el arte en Cuba: “dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada” (Castro 11). En consecuencia, la película —y el cine en general— no sólo sirvieron como un espejo para mostrar lo que ocurría en la nueva realidad cubana, sino

que tuvieron como consecuencia que el aparato estatal tomase ciertas medidas en cuanto a lo que se debía y no incluir en el arte. Esto dio pie a que directores como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, iniciaran un movimiento cinematográfico que posteriormente sería conocido como Cine Imperfecto. Esta tendencia cinematográfica estuvo influenciada por la escuela neorrealista italiana y contó con un fuerte compromiso político que dejaba al descubierto un posicionamiento antiimperialista, dándole prioridad al contenido ideológico de los filmes antes que la parte formal. Esos directores no sólo serían los formadores de generaciones posteriores de cineastas, sino que funcionarían como ideólogos fuera de la isla, especialmente con las ideas de izquierda que pulularon durante la década del 70 en el resto de América Latina. El mismo ICAIC, la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños y el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, celebrado anualmente en La Habana, sirven como ejemplos de instituciones emparentadas con el cine y que han tenido una fuerte influencia en la identidad no sólo cubana sino del resto de Latinoamérica también.

En México, desde 1896 se llevaron a cabo las primeras exhibiciones públicas del cinematógrafo de Lumière (De los Reyes 81), lo cual daría inicio a la historia del cine en dicho país. Desde el cine mudo del tiempo de la Revolución, pasando por el cenit que significó la Época de Oro del cine mexicano (1936-1959), hasta el llamado Nuevo Cine Mexicano de los 90, es evidente que “la aspiración por la fundación de una identidad nacional es una constante, si no el tema dominante, del cine mexicano” (Schmidt-Welle y Wehr 7). Si bien es cierto que la identidad nacional es algo fluctuante, es notable que la construcción de “lo mexicano” a través del discurso oficial del Estado cobró más fuerza durante las décadas que siguieron al triunfo de la Revolución Mexicana, entelequia fecundada por intelectuales como José Vasconcelos, Samuel Ramos u Octavio Paz, por señalar a los más representativos ideólogos del carácter nacional

(Ramírez Berg 2-3). De manera paralela a los discursos oficiales de la primera mitad del siglo XX, el cine mexicano demostraría un desarrollo exponencial durante su etapa dorada, que lo llevaría a convertirse en una de las industrias más fuertes del país. Como Ramírez Berg señala “[n]ational self-image matched cinematic self-representation. . . . This synergy was embodied by the screen personas of the luminous stars of that era. Pedro Infante . . . Jorge Negrete . . . María Félix . . . were all typical signs of the harmonious Golden Age reciprocity between Mexican film and society” (5). En *Mexican National Cinema*, Andrea Noble señala algo similar a lo propuesto por Ramírez Berg en cuanto al espacio que ocupan los personajes del Cine de Oro —aunque también de otros momentos— en la memoria nacional (1-3); entre ellos, me interesa la mención de Tin Tan y Cantinflas, personajes que representan las figuras míticas mexicanas del Pachuco (Paz 9-28) y del Pelado (Ramos 52-57), respectivamente, lo cual valida y subraya el enorme peso del cine en la construcción del ser mexicano. No fue sino hasta la mitad de los noventa que una nueva generación de directores comenzó a distanciarse de aquellas nociones anquilosadas de lo que se suponía ser mexicano, y comenzó a reconfigurar la identidad de este personaje en una era globalizada. Como Carlo Celli reconoce: “Mexican cinema has experienced a rebirth since the 1990s but rather than a studio-based, standardized cinema, Mexico has been able to tap into the current of independently produced films that have received international distribution and recognition” (113). Finalmente, en su insoslayable libro *Screening Neoliberalism* (2014), Ignacio Sánchez Prado critica la persistencia de los análisis de “la mexicanidad” cuando arguye que: “an assessment of the early films of the neoliberal period and subsequent films within the same aesthetic vein requires a perspective that steps outside both cultural concepts of the Mexican self and, more crucially, the idea that film is a ‘representation’ of any kind of ‘Mexican culture’” (loc. 278-280). Si bien estoy de acuerdo con Sánchez Prado de que el cine mexicano debe ser

analizado tomando en cuenta los factores más amplios que lo componen (como la producción, la exhibición y el consumo), y no sólo el tema de “lo mexicano”, sostengo que, dado que el cine ha sido un aparato imprescindible en las construcciones y deconstrucciones de la nacionalidad, vale la pena hacer análisis de lo nacional especialmente en durante las transformaciones sociopolíticas que acontecen en el inicio del siglo XXI.

1. Del Hombre Nuevo al pionerito milenario: imágenes emergentes de la identidad cubana

Los antecedentes de la Revolución Cubana de 1959 se pueden rastrear en la Revolución Mexicana (1910-1920), la Revolución de Octubre (1917), o en varios movimientos izquierdistas de Centro y Sudamérica. Con el triunfo del movimiento socialista en Cuba, se implantó un nuevo orden político que se opondría al orden imperialista que grandes potencias capitalistas intentaban instaurar a lo largo del orbe. Además de los hermanos Castro y Camilo Cienfuegos, fue Ernesto “Che” Guevara uno de los ideólogos quien provocó que el proyecto, al menos durante los primeros años, se echara a andar de manera exitosa²⁰. Los opositores del socialismo y del comunismo criticaban la ausencia de individualismo que implicaba este pensamiento. Consciente de ello y para justificar la razón de ser de la nueva sociedad socialista que se pretendía, el Che escribe en 1965 el ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba” en el que hace una defensa de la forma en que el sujeto puede gozar de cierta subjetividad en un sistema que privilegia el orden común.

En ese mismo texto, Guevara explica que la nueva sociedad requiere que exista una relación dialéctica entre el individuo y la masa para que pueda superarse la enajenación del capitalismo. Para lograrlo, añade, “la sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela” (55), es decir, que para el Che, el papel de la educación tanto directa como indirecta, era

fundamental para crear un nuevo ser que habitaría la sociedad incipiente. Una vez perdida la enajenación, el hombre alcanzaría su realización dentro de la nueva comunidad a través del trabajo liberado y de la práctica de la cultura y el arte comprometidos con la Revolución. Sólo así, concluye, será posible que nazca el Hombre Nuevo, de allí que en las últimas líneas del texto sentencie: “la arcilla fundamental de nuestra obra es la juventud: en ella depositamos nuestra esperanza y la preparamos para tomar de nuestras manos la bandera” (67). El Hombre Nuevo, entonces, consistió en el arquetipo ideal que debía ser alcanzado por la población de la naciente sociedad en Cuba de los años setenta, y ha guiado el imaginario de los cubanos desde entonces.

A décadas de distancia, llama a la reflexión la aparición de filmes cubanos en los que aparecen elementos fundamentales del texto de Guevara: la juventud, la educación y el compromiso revolucionario. *Viva Cuba*, *Habanastation* y *Conducta*, presentan historias protagonizadas por alumnos de escuelas primarias que guardan similitudes en, por lo menos, un elemento visual: el uniforme de los “pioneritos”. La Organización de Pioneros José Martí surgió en la década de los setenta para fomentar las ideas martianas y guevarianas en las generaciones más jóvenes. A pesar de que los filmes recuperan dicho pensamiento en varias escenas que ocurren en la escuela durante actos a la bandera, sería erróneo considerar que la recurrencia visual de los niños —y el legado socialista— cumplen con una función panfletaria. Al ser leídos en contraste con los conflictos personales que atraviesan los protagonistas, dichas escenas pueden ejercer una crítica a la ideología oficial.

Si se emprende un análisis de estas películas, tomando en cuenta las ideas de Guevara con respecto a la juventud y la educación, sería propicio plantear la siguiente interrogante: ¿Es posible sostener que los pioneritos que protagonizan los filmes encarnan al Hombre Nuevo que propusiera Guevara años atrás, o será momento de entender que, a cinco décadas de concebido,

el Hombre Nuevo ha llegado a envejecer? En la primera parte de este capítulo, exploraré la representación y reapropiación de la figura del Hombre Nuevo del Che en el cine cubano contemporáneo por medio de los pioneritos, y cómo a través de estos filmes es posible cuestionar las ideas socialistas y los proyectos nacionales que se están desarrollando en los últimos años en la isla, enfocándome en la estratificación social, el trabajo y la unión, conceptos básicos para la ideología socialista del gobierno revolucionario cubano.

Las escenas del acto a la bandera en las tres películas sirven como punto de convergencia para iniciar el análisis. En estos pasajes se puede apreciar lo siguiente: en *Viva Cuba*, mediante un ángulo picado, se focaliza a los alumnos desde la perspectiva de una bandera flameante de Cuba, enfatizando la perspectiva panóptica de una formación patriótica; en *Habanastation* se acentúan el orden y la disciplina que demandan estos eventos mediante paneos que recorren a los niños formados; además, los primeros planos enfatizan el adoctrinado fervor de los estudiantes es complementado con la vigilancia de las profesoras que observan a los alumnos rendir honores a la bandera en *Conducta*. Ambos directores toman el tiempo necesario para proyectar el fuerte legado de la educación revolucionaria que recibe la niñez cubana en las escuelas. Sin embargo, en cierto punto de cada escena, también surgen detalles que ironizan el ritual de la ceremonia: coqueteos de los protagonistas de *Viva Cuba*, quejas y aburrimiento de Carlos en *Habanastation*, o la constante rebeldía de Chala en *Conducta*, quien llega tarde y tiene que incorporarse a la fila no sin una reprimenda de su profesora. Estas sutiles profanaciones de la solemnidad del acto a la bandera ejemplifican la manera en que estos filmes proyectan la herencia revolucionaria y, a la vez, las generaciones emergentes subvierten ese legado.

“Pioneros por el comunismo: seremos como el Che”, exclaman los pioneritos milenarios, entre la coquetería, el tedio y la apatía. Los tres filmes incluyen escenas que contienen las

relaciones dialécticas en donde convergen tres momentos: el legado comunista del pasado, el presente desde el que los pioneritos enuncian, y el futuro de un supuesto anhelo de ser como el Che. Estas tres temporalidades remiten a los conceptos que Raymond Williams entiende como elementos dominantes, residuales y emergentes de la cultura. En la teoría de Williams, lo dominante es todo aquello que representa el estado de las cosas del presente y está ligado normalmente con el poder, mientras que los elementos residuales y emergentes operan en un proceso de tensión continua con la cultura dominante y la hacen cambiar (*Marxism* 121-27). Un análisis paralelo, aunque más específico con el contexto cubano es postulado por José Quiroga en 2005 en su libro *Cuban Palimpsests*. Para hablar de la dicotomía entre lo viejo y lo nuevo en Cuba, Quiroga se vale de la metáfora del palimpsesto. Con ésta, analiza la manera en que diferentes obras del llamado Periodo Especial yuxtaponen referencias temporales y espaciales de la época de la Revolución con elementos producidos durante la época post-soviética. Las películas, vistas como palimpsestos, no sólo reproducen las obras originales o antiguas a las que hacen referencia, sino que también las mezclan y las desmantelan (ix). Mi trabajo también reconoce a los protagonistas de estos filmes y sus prácticas como esos palimpsestos en los que se ponen en conflicto elementos del pasado (residuales) y del presente (dominantes), para dilucidar cuáles son algunos de los emergentes imaginarios cubanos que se están construyendo en las nuevas generaciones.

1.1 Unidos en el camino: conflictos y renovaciones en *Viva Cuba*

A pesar de las dificultades de producción y difusión que enfrenta el cine latinoamericano y de la reciente aparición de estos filmes, *Viva Cuba*, *Habanastation* y *Conducta* han alcanzado favorable aceptación tanto en las taquillas como en la crítica. Parte del éxito se debe a la apertura

que experimenta la industria cinematográfica originada por la crisis económica que embargó al ICAIC especialmente durante el Periodo Especial. Como Ann Marie Stock señala en su libro *On Location in Cuba*, “[n]o longer would state funds underwrite the costs of making features, documentaries, and animated films. Financing through coproductions, involving at least one partner from another country, would help stretch the institute’s limited resources” (10)²¹. Si bien es cierto que las coproducciones comienzan a aparecer desde los noventa (307), esta práctica se ha vuelto un rasgo característico de los filmes del nuevo milenio. *Viva Cuba* no es la excepción. De hecho, su director Juan Carlos Cremata Malberti llegó a ser rechazado por el ICAIC en más de una ocasión (*On Location* 150-51), por lo cual tendría que recurrir a otras vías de sobrevivencia. Además de un par de instituciones estatales que lo apoyaron —TVC casa productora y la compañía teatral infantil La Colmenita—, el filme tuvo que recibir ayuda de varias organizaciones de dentro y fuera de la isla, como Francia, Estados Unidos y Costa Rica (153). Una de las consecuencias positivas de esto es que, al no tener un compromiso tan fuerte con el Estado, los directores como Cremata Malberti han podido conseguir más libertad temática y estilística, como lo evidencia *Viva Cuba*, al abordar cuestiones que ejercen una crítica sutil del sistema político, y recurrir a un cine más comercial.

El segundo largometraje de Cremata Malberti sigue la estructura de una película de carretera que, aunque va dirigida a una audiencia amplia, tiene la intención clara de seducir a un público infantil. La historia presenta a Malú y Jorgito, dos amigos inseparables a pesar de la antipatía que existe entre sus familias. Su amistad se pone en jaque cuando la abuela de Malú muere y su mamá decide dejar el país. Sólo necesitan el permiso firmado del exmarido, quien reside al otro extremo de la isla. Ante la amenaza de separarse, Malú y Carlitos escapan de sus casas y emprenden un viaje hasta donde vive el papá de ella para disuadirlo y así mantener su

amistad. Paradójicamente, la desaparición de los hijos provoca que las familias de ambos rompan con la hostilidad y se unan en la búsqueda de los niños. Dadas las ideologías que representa cada familia, el planteamiento reconciliatorio que acontece es la temática central del filme.

De acuerdo con Verónica Garibotto y Jorge Pérez, editores de *The Latin American Road Movie* (2016), el género del *road film* se enfoca en un tipo de viaje —sin importar qué tipo de transporte se utilice—, y en el impacto que tiene la travesía en los viajeros (2). Si bien el origen de este estilo fílmico se encuentra en el cine estadounidense, desde la última década del siglo XX ha habido un notable incremento en la producción de filmes de carretera latinoamericanos (2). Según los editores, algo que distingue a los *road films* latinoamericanos de sus pares estadounidenses, es que “[i]nstead of the desire for individual liberation typically propelling US road films . . . the Latin American road movie often alludes to broader economic, historical, and national frameworks”, por lo cual los protagonistas frecuentemente son representativos de una colectividad o un grupo social más amplio (8). En este sentido, *Viva Cuba* se inserta dentro de este género cinematográfico y, por lo tanto, Malú y Jorgito personifican los conflictos que enfrentan las generaciones de cubanos a principios del siglo XXI, específicamente la posibilidad de emigrar de la isla a causa de los problemas económicos y políticos que dividen a la sociedad. En su libro previo sobre el *road film* y la novela de carretera españolas, Jorge Pérez explica que las narrativas de carretera constituyen “artistic lenses to reflect . . . shifting identities and realities. The traveling narrative of the road genre is ideal to capture a country in movement, as the metaphor of travel . . . is a powerful trope of collective transformation” (*Cultural* 11-12). Del mismo modo, en *Viva Cuba* el viaje sirve para sugerir la movilidad y transición que se está experimentando en la isla al comenzar a superarse los años críticos del Periodo Especial.

Esta etapa emergente es vista a través de los ojos de las nuevas generaciones, como insinúa la primera escena de la película, en la que se muestra a Jorgito, por medio de un primer plano, asomándose al otro lado de un muro, como si estuviera mirando el porvenir. Posteriormente, Malú llega a interrumpir el juego de las guerritas entre Jorgito y los demás niños, diciendo que ya está harta de jugar siempre a lo mismo. Además de prefigurar los conflictos ideológicos que continuarán a lo largo de la trama, el inicio del filme propone no sólo que serán las nuevas generaciones quienes tendrán las riendas del futuro, sino además los personajes femeninos son quienes tendrán más agencia, como lo muestran las múltiples tomas en que se evidencia la superioridad de Malú frente Jorgito. Por lo tanto, la subversión de los roles de género es otro aspecto innovador que plantea el filme²².

Siguiendo la idea del *friendship plot* que propone Guillermina de Ferrari en *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*, es posible ver cómo difiere esta película en cuestiones de género. Según de Ferrari, la narrativa post-soviética cubana privilegia relaciones de amistad entre hombres para componer las prácticas del contrato social que exigía la ideología dominante (3). En *Viva Cuba* también es evidente un *friendship plot*, aunque en éste predomina el personaje femenino, y Jorgito sirve más bien como facilitador de los planes de Malú. Como puede verse a lo largo del filme, la historia gira en torno a las mujeres, especialmente a Malú. Es ella quien tiene más agencia pues es la guía y quien saca de apuros a Jorgito durante el viaje. Con este cambio de posicionamiento, Cremata Martí propone una resignificación de la identidad cubana de los primeros años del siglo XXI a través de un giro en los roles de género, y de esta forma, el *Hombre Nuevo*, deberá reformularse para que la primera palabra sea reemplazada por un término más inclusivo.

Después de la discusión entre los niños con la que abre la película, y luego de haber sido llamados por sus respectivas madres para volver a casa, el espectador se hace partícipe de que quienes en realidad tienen una diferencia son las familias de Malú y Jorgito. Es decir, que la rivalidad de éstos permanece en el ámbito del juego, mientras que las diferencias de clase se reflejan a través de los principios que cada familia infunde en sus hijos dentro de sus casas. Por medio de un montaje intercalado, las madres de cada uno de los niños critica a la familia ajena. Por un lado, la mamá de Jorgito reprende a su hijo por llevarse con la niña, ya que piensa que su madre es una burguesa que se cree más que los demás. En contraste, la mamá de Malú le deja claro a su hija que la familia del niño es parte de la chusma, y remata diciéndole “tú perteneces a otro mundo, mi amor. Tú eres diferente”. Llama la atención, sin embargo, que ambas familias parecen pertenecer a la misma clase social de acuerdo con las pertenencias que decoran sus casas, pero sobre todo, el filme presenta a ambas madres como iguales al mostrarlas como amas de casa, vistiendo de forma similar y poniéndolas frente a frente cuando llaman a sus hijos desde el balcón.

Lo que ocurre en *Viva Cuba*, entonces, no es una desigualdad de clases sociales, sino más bien de lo que Max Weber considera como una diferencia de status cuando menciona: “While the members of a class may have little sense of shared identity, the members of a status group generally think of themselves as a social community, with a common *lifestyle*” (citado en Gilbert 9). Es obvio que las familias no comparten ese estilo de vida, cuando aparecen sus problemáticas: mientras que la mamá de Malú “est[á] loca por ir[se] de [ese] puñetero país”, la mamá de Jorgito le reprocha a su esposo que “est[á] harta con [s]u país”, cuando escucha a éste hablando por teléfono para asumir más compromisos que conlleva su profesión de jefe de una brigada de construcción. La familia de Malú representa a la disidencia, mientras que la de Jorgito

forma parte de una familia con ideales revolucionarios²³. La identificación a distintas formas de pensar, además de la manera en que los integrantes de ambas familias se expresan del país, queda expuesta visualmente más tarde en la historia cuando, al despedir a sus hijos al mandarlos a la escuela, cierran sus puertas y se hace una toma en *close-up* a las calcomanías que están pegadas en ellas que dicen, por un lado “Señor, esta es tu casa”, y por otro “Esta es tu casa, Fidel”. Pero prontamente el director le recuerda al espectador que estas tensiones ocurren únicamente entre los familiares de los niños, ya que la siguiente secuencia muestra a los infantes tomados de la mano, alejándose de sus casas, y saltando de felicidad al iniciar su travesía.

Para que sobresalga el tema de la reconciliación, primero debe existir el antagonismo. Por ello, Cremata Malberti utiliza planos cuya composición presenta a los personajes enfrentándose o también mediante la edición remarca sus pensamientos contrastantes (la familia de Jorgito comprometida con el Estado, la de Malú renegando de él y queriendo salir de la isla). Sin embargo, en algún momento la resolución culmina en algún tipo de reconciliación o unión, siendo el más obvio el final del filme, en que Malú y Jorgito, después de varios días de viaje que fueron dañando su amistad, se unen en un abrazo mientras se escucha un recuerdo en voz en *off* que dice: “y si nos abrazamos fuerte muy fuerte, nunca nadie nos va a separar” (a pesar de que se acaban de enterar de que el padre de Malú firmó el permiso que dejará a su madre salir de la isla con la niña). Como señala Vicky Unruh en un artículo sobre el *road film* cubano, sería muy simplista leer el final de los protagonistas en el límite de la isla como una metáfora del aislamiento que representa a Cuba, y más bien habría que interpretarlo como una interrogante que abrirá oportunidades a las nuevas generaciones (“The Power” 90). Mi perspectiva reside en que una de las oportunidades con las que juega el director al mostrar este final es que la salida de Malú de la isla representa una forma emergente de ver la identidad cubana, una donde la

diáspora que simboliza la niña forma parte íntegra de la nación y se extiende más allá de los confines geográficos de la isla.

Si la imagen de los pioneritos no es suficiente para revivir la imagen del Che Guevara, hay una escena casi al final del filme que hace una conexión más evidente. Justo cuando las cosas van peor entre Jorgito y Malú, al sentirse perdidos y desanimados antes de alcanzar su objetivo, aparece un personaje que es el responsable de restablecer la amistad de los niños, cuando les dice que “sin amigos no se va a ningún lado”. Los rasgos físicos y el hecho de ir conduciendo una motocicleta aluden a la imagen construida en el imaginario colectivo de El Che. Además, el mensaje del joven intercesor concuerda con las ideas de Guevara en cuanto a la importancia del amor y la unidad en la configuración del Hombre Nuevo, cuando señalaba que “[t]odos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente se transforme en hechos concretos, en actos que sirvan de ejemplo, de movilización” (Guevara, *El socialismo* 65). De tal manera, el mensaje de la unión, a pesar de ser un ideal ligado fuertemente con el discurso socialista de la revolución, es rescatado y difundido por los nuevos cineastas como Cremata Malberti.

El filme, entonces, resalta los conflictos generacionales que existen en Cuba: mientras que los personajes adultos se muestran distanciados por sus posturas ideológicas, los niños buscan la unión a pesar de que también cuentan con distintos modos de ver la vida. Este mensaje reconciliatorio aparece en un momento en que Cuba está superando los peores años de la crisis que provocó la caída del bloque socialista. Pero a diferencia de los elementos temáticos y estéticos que habían predominado en las producciones culturales del Periodo Especial —como el sentimiento de desencanto o la predilección por las ruinas (Lazzara and Unruh, 2009; Birkenmaier and Whitfield, 2011) — *Viva Cuba* es un proyecto optimista que apela a la unión, y

que a través de la estructura del *road film*, ofrece una cara más colorida, radiante y amplia de Cuba.

Con estos ejemplos, es posible ver algunas maneras que tanto los protagonistas como el filme en sí crean palimpsestos para reflexionar sobre una cubanía emergente. *Viva Cuba* presenta una diáspora legitimada como parte integral de una nación en proceso de cambio —a diferencia de sentimiento antiimperialista y orgullo patriótico de los tiempos de la Revolución—. Por otro lado, la imagen del Hombre Nuevo de Guevara es reformulada por medio de la primacía de la mujer, dándole un revire al patriarcado endémico que provocó la Revolución —y al mismo término que define al concepto del Che, evidenciando las limitaciones que crea al nombrarlo así—, como lo demuestran el protagonismo no sólo de Malú sino también de otras mujeres en la película. Finalmente, en su conjunto, las imágenes que sobresalen de la isla muestran una cara más moderna y positiva de lo que el cine de los noventa había mostrado. Si bien es cierto que este intento podría ser únicamente estético e ilusorio, en realidad muestra una tendencia a la que se irán sumando otros cineastas cubanos jóvenes, artistas de otras disciplinas, e incluso lineamientos oficiales del mismo Estado²⁴.

1.2 *Habanastation*: los desafíos de la sociedad armónica

La tradición del cine protagonizado por niños en Cuba ha sido escasa²⁵. Según Juan Antonio García Borrero, antes de *Viva Cuba*, sólo había sido producida una película de este tipo desde que el ICAIC fue formado, llamada *Arrecifes* (1974), de Miguel Fleitas (“Arrecifes”). Sin embargo, Luciano Castillo rescata que “[a] la producción del cine prerrevolucionario pertenecen las coproducciones mexicano-cubanas *Ángeles de la calle* (1953), de Agustín P. Delgado y *El tesoro de Isla de Pinos* (1955), dirigida por el uruguayo Vicente Oroná, e interpretadas

fundamentalmente por niños” (“*Habanastation*. Una suite”). A partir de la aparición del filme de Cremata Malberti, la fórmula se ha convertido en un género más común²⁶. Seis años después, *Habanastation* de Ian Padrón reafirma el éxito de las películas cubanas protagonizadas por niños. Debido a la recurrencia de presentar una historia en el recinto escolar, y añadir el distintivo elemento visual del uniforme de los pioneros, el filme de Padrón permite que se analice al lado del filme antecesor. Si en *Viva Cuba* se cuestionan la diáspora, los papeles de género y los cambios en el estrato socioeconómico y político de Cuba, en *Habanastation* los temas del legado revolucionario que se ponen a contrapelo son las diferencias de clases sociales y la importancia del trabajo, conceptos elementales en las ideas del Che Guevara.

Mientras que en *Viva Cuba* se vislumbran ciertos desequilibrios de estatus social entre ambas familias —algo supuestamente inconcebible en una nación comunista—, *Habanastation* da por hecho que la sociedad habanera se encuentra cada vez más segregada tanto social como económicamente. Este filme está protagonizado por Mayito y Carlos, compañeros de la escuela que provienen de realidades muy distintas. Mayito encarna a una clase privilegiada de Cuba, y en contraste, Carlos personifica a un sector con más adversidades económicas. El acceso al PlayStation (sugerido en el título del filme) simboliza la desigualdad económica de ambos protagonistas. Mayito recibe el modelo más reciente del videojuego gracias a que el trabajo de su padre como músico le permite viajar al extranjero y hacer este tipo de adquisiciones con más facilidad. Por su lado, Carlos ignora no sólo cómo se juega sino incluso cómo se pronuncia, por lo cual es víctima de burlas y marginaciones entre sus compañeritos de la escuela. El conflicto de la historia se desata cuando Mayito se extravía en el barrio de “La tinta” —caracterizado como marginal— que es donde vive Carlos. Éste promete ayudarlo a salir de ahí siempre y cuando le enseñe a jugar PlayStation. Mayito acepta, pero debido a las deficientes instalaciones eléctricas,

el videojuego se descompone y es necesario llevarlo a arreglar antes de que los padres de Mayito lleguen por él. Como no cuentan con la manera de pagar la reparación, la única salida que tienen es unir esfuerzos y trabajar para conseguir dinero.

Si volvemos a la clásica definición de clase social que ofrece Marx, entendida como “classes are defined in terms of the ownership of productive wealth” (*Key Concepts* 64), es posible comprobar que desde la primera secuencia del filme se sugiere la existencia de jerarquías sociales en la sociedad cubana, lo cual en teoría constituye una contradicción de lo que un estado comunista predica. La escena muestra a Mayito y a su madre Moraima hablando por celular, con joyas y aparatos electrónicos, saliendo de su elegante casa para subir a su camioneta último modelo, caracterizándolos como una familia burguesa o de clase alta. Antes de arrancar rumbo a la escuela del niño, aparece Noel para recibir dinero de Moraima a cambio de sus servicios como jardinero, lo cual lo ubica dentro de la clase proletaria. Al ocurrir esta interacción entre ciudadanos cubanos comunes y corrientes, se rompe con la idea del trabajo liberado postulada décadas atrás por los ideólogos de la revolución socialista, y se instaura bajo el orden capitalista del trabajo privado; es decir, al privatizar el trabajo, se recurre a la relación hombre-mercancía a la que Guevara critica en su formulación del Hombre Nuevo y el trabajo liberado (*El Socialismo* 58-59).

Otro modo que ocupa el director para demostrar los desequilibrios sociales es a través del énfasis en la segregación urbana, algo que difiere con la imagen turística de la isla a la que acudía *Viva Cuba* para sugerir una pretensión modernizadora. Mientras que en *Viva Cuba* se sugería una diferencia de estatus social en las familias de Malú y Jorgito, no era perceptible una desigualdad económica visible; sin embargo, en *Habanastation* esta división es más acentuada. Padrón contrasta la zona desarrollada en la que vive Mayito con el barrio marginado al que

pertenece Carlos, que es donde termina extraviándose aquel. A través del punto de vista del niño perdido en “La tinta”, se logran apreciar varios contrastes con la escena inicial: hombres jugando dominó, cortando cocos, tomando alcohol o cargando cerdos en las calles, coches viejos, calles y casas deterioradas, una mujer cocinando en una paila a media calle, otra bailando y mirando a Mayito sensualmente. Después de entrar en este submundo extraño para él, llega a un lugar en la calle donde se encuentra con otros niños jugando béisbol, quienes lo persiguen por intervenir sin querer en el juego. En su escape, Mayito se topa con Carlos, a quien se le ve cargando un pequeño tanque de gas para llevar a su casa. De esta forma se establece claramente la diferencia entre los dos: mientras que Mayito es un niño consentido, inexperto, ingenuo y con ninguna obligación dentro de su casa, Carlos se presenta como un niño independiente, experimentado, que tiene que trabajar para sobrevivir.

El desafío hacia los principios socialistas que pretendía establecer el Che con el concepto del Hombre Nuevo está relacionado con las diferencias sociales, sino también con el papel que desempeña el trabajo en la consecución de una sociedad armónica. La historia toma lugar justamente el 1º de mayo de 2009, día internacional del trabajo y también año en que se conmemora el 50 aniversario de la Revolución Cubana, lo cual acentúa el valor central que tiene el trabajo en el filme. El aniversario de la Revolución permite que el espectador reflexione sobre los cambios ocurridos en cinco décadas bajo el mismo sistema político. Un día antes del tradicional desfile, Mayito —cuyo nombre también es un guiño a la fecha señalada— es el encargado de leer el comunicado a sus demás compañeros de la escuela por ser vanguardia de los pioneros. En su discurso, se alaba a “la revolución socialista que tanto ha hecho por dignificar el empleo, eliminando la división entre explotados y explotadores”, ideas casi textuales del pensamiento del Che Guevara. Resulta paradójico que sea Mayito quien diga eso puesto que

desde la primera escena de la película se muestra a su madre pagándole la mensualidad al jardinero, una forma de empleo que rompe con el esquema del trabajo liberado que buscaba el hombre nuevo posrevolucionario, y se instaura bajo el orden capitalista del trabajo privado.

A través de un esquema de *Bildungs, Habanastation* muestra cómo dos personajes de distintas realidades sociales pueden aprender el uno del otro. La reconciliación aquí se logra por medio de la búsqueda de un fin común: conseguir dinero para componer el PlayStation de Mayito, pero también conseguir que Carlos se integre en el grupo de amigos de su escuela, que lo marginaba por no tener acceso al juego. El dinero obtenido es producto de uno de los valores más preciados de la sociedad que imaginaba Guevara: el trabajo. Pero mientras que el orden socialista apelaba a un trabajo liberado, en el que la finalidad no está en la mercancía sino en el bien común, en la película de Padrón el trabajo sirve para satisfacer el consumo individual de los protagonistas, un tipo de consumo que además puede relacionarse con el ocio y no con el bien común. Como en *Viva Cuba, Habanastation* plantea la relación trabajo-mercancía cada vez más alejado del trabajo liberado que predicaba el Che, lo cual pone de relevancia uno de los virajes que están aconteciendo con las políticas recientes implementadas por el gobierno de Raúl Castro, en el que se muestra un intento de abrir las relaciones económicas tanto dentro como fuera de la isla.

Por último, otro comentario que hace la película con respecto al trabajo tiene que ver con las diferencias y privilegios que ofrecen ciertas profesiones en la isla. Pepe, el papá de Mayito, es un músico, una profesión de las pocas que siempre ha gozado de ciertas ventajas en Cuba, desde el beneficio de ganar un salario regular hasta la posibilidad de poder viajar fuera del país sin tantas complicaciones. El estatus social que le confiere a Pepe su puesto le permite darle a su familia una vida con ciertos lujos de los que no goza la familia de Carlos, por ejemplo. Además,

en el momento en que Mayito se extravía, Pepe cuenta con varias conexiones públicas que le permiten correr la voz y resolver sus apuros con más presteza. Pero Pepe no proviene de una cuna acomodada, como la que disfruta ahora su hijo, sino de una familia pobre. Además, siendo mulato, su identidad racial es relacionada con la carencia de privilegios que ha sufrido la comunidad afrocubana en la isla, como se evidencia en algunas de sus discusiones con su esposa. El ascenso de clase socioeconómica que representa Pepe se asemeja más a una narrativa típica de cualquier país capitalista, que promete el sueño de que cualquiera puede triunfar en la vida si se esfuerza lo suficiente, y no sólo aquellos que nacieron dentro de una familia acomodada.

Del mismo modo, los hombres nuevos que encarnan los protagonistas infantiles en *Habanastation* aprenden en sus peripecias que el legado socialista del aprecio al trabajo ahora puede ser utilizado con fines individualistas. Al final del filme, es evidente que ambos niños aprenden algo el uno del otro, y hasta podría pensarse que Mayito se vuelve más humilde al compartir su videojuego con Carlos. Sin embargo, la aparente sociedad armónica que retratan estos pioneritos milenarios no atenta la segregación que retrata el filme, sino que más bien perpetúa las estructuras de opresión de una clase burguesa sobre la proletaria. El Hombre Nuevo personificado por los dos compañeritos de escuela augura una identidad nacional que parece querer asemejarse a otras sociedades en las que el consumo es visto como sinónimo de éxito.

1.3 Los márgenes adentro, en *Conducta*

A pesar de que *Conducta* es el filme más reciente de la que propongo llamar como trilogía de pioneritos milenarios, la película establece un notable contraste visual con sus antecesoras. Mientras que las películas de *Cremata* y *Padrón* muestran espacios y alusiones a una idea de modernidad —hasta donde el sistema mismo lo permite— o se hallan en evidente

contacto con las influencias del capitalismo, Daranas opta por retornar a una estética rústica más acorde con el cine cubano de la década de los noventa, en el que predominan las ruinas, las azoteas, los autos viejos y el omnipresente malecón de La Habana.

Este melodrama aborda historias de diversos personajes que sufren de algún tipo de marginación. Chala es un niño con problemas de disciplina originados aparentemente por la ausencia del padre y la desatención de una madre alcohólica y drogadicta. Ante su mal comportamiento, los directivos de la escuela y otros funcionarios de gobierno proponen enviarlo a una institución de conducta, es decir, excluirlo del resto de la comunidad escolar “normal”. Su maestra Carmela, veterana en el oficio, suple la función de la madre y se niega a marginar a Chala de su escuela, aseverando que lo único que puede salvar a alguien como él es la paciencia y la atención de sus superiores. Esto lleva a que la profesora se convierta también en un ser marginado, pues está desobedeciendo las decisiones de los demás directivos escolares quienes intentan orillarla a jubilarse por considerar obsoletas sus técnicas de enseñanza. Finalmente, para acrecentar el nivel dramático de la historia, también se margina a la enamorada de Chala, Yeni, quien ha llegado con su padre desde la provincia oriental de Holguín y, de acuerdo con el reglamento, es ilegal que la niña pueda estar inscrita en una escuela de La Habana. Si bien es cierto que estos personajes representan a las ovejas negras que desentonan con el rebaño de la sociedad utópica revolucionaria, en realidad están proyectando historias individuales con problemáticas que suelen acallarse, disolviendo el mito soñado de la sociedad armónica, y proponiendo una identidad nacional más amplia, en la que se incluye a la periferia, a la disidencia y a otro tipo de autoridades no oficiales.

Conducta ha ganado varios premios en festivales internacionales, además de haber sido considerada representante de Cuba para competir como finalista latinoamericano a mejor

película extranjera en los premios de la Academia de cine norteamericana en 2014. La crítica local y extranjera ha sido favorable y ha coincidido en el efecto controversial que el filme ha tenido en un amplio sector de la población cubana. Las líneas que le han dedicado varios reseñistas (Zielina; Gastaldi; Armas Fonseca) concuerdan en que la película ha sido motivo de conversaciones y discusiones por parte de la audiencia, provocando una crítica de la situación actual de la isla. Estas reacciones son de esperarse si se considera la tradición fílmica a la que pertenece la película: una historia que apela a los conflictos de formación dentro de un ambiente escolar, con una profesora bondadosa y un par de niños enamorados pero con adversidades causadas por el abandono y la falta de atención de las figuras de autoridad (tanto padres como oficiales de la escuela y el gobierno). El filme toca fibras sensibles de la población y denuncia algunos de los retos a los que se han venido enfrentando los cubanos en décadas recientes: “la corrupción en la policía, el dilema de los emigrantes en La Habana, las llamadas escuelas de conducta (que más que reeducar, re-habilitar, pueden degenerar), el tema de los presos políticos; y, abiertamente, la inconformidad con algunas estructuras verticales” (Véliz Gutiérrez et al. 544). El foco de las polémicas permite esbozar una reelaboración la condición nacional por la que atraviesa Cuba, en la que se toman en cuenta elementos de la disidencia y de la periferia y se cuestiona a la autoridad a través de los conflictos generacionales que estallan en el filme.

La presencia de la educación revolucionaria y de los resabios del socialismo primigenio sobrevive en los espacios institucionales de la escuela y las estructuras de poder vertical. Este tipo de legado produce cierto tipo de control y vigilancia, como lo evidencia la resolución de enviar a Chala a otra escuela especial para personas que, como él, no se circunscriben a reglas establecidas. Además del acto a la bandera mencionado al inicio de esta sección, Daranas acentúa el legado socialista con escenas donde se muestra a los alumnos aprendiendo o

repetiendo ideas de personajes como Martí, cantando canciones con contenido socialista, o incluyendo a varios personajes que fungen como brazos de un estado autoritario y controlador. Dentro de este ambiente, Chala, Yeni y Carmela llevan a cabo una perspectiva desafiante y sutilmente disidente. Chala reta lo establecido al realizar actividades ilícitas para ganar dinero, como la cría de palomas o la complicidad con las peleas de perros. Pero más allá de ser una actitud rebelde como la que muestra en la escuela, su indisciplina deja ver las fallas del sistema oficial que, al basarse en la represión y al promover la burocracia, orilla a los ciudadanos a que busquen modos de supervivencia alternativos. Chala contraviene la imagen del Hombre Nuevo que debería ser representada por la juventud cubana, y Daranas decide presentarlo, por ejemplo, jugando fútbol en la escuela de conducta sin el uniforme de los pioneritos. La imagen visual de un niño que se aparta del grupo y reniega de las convenciones disciplinarias, contrasta con la imaginería que el Estado ha buscado crear con una educación de ese tipo.

Como se mencionó anteriormente, uno de los pecados del Hombre Nuevo guevariano ha sido justamente que el mismo título impone ya una restricción de género. Por eso reafirmo que los filmes cubanos de inicios del milenio subvierten dicho linaje patriarcal. Personajes como Malú en *Viva Cuba* o Yeni en *Conducta*, ejemplifican cómo los nuevos proyectos de nación vienen protagonizados por personajes femeninos²⁷. Yeni, a diferencia de Chala, no presenta problemas de disciplina en la escuela, al contrario, es proyectada como la alumna modelo: buenas calificaciones, compromiso con actividades extracurriculares relacionadas con el canto y la danza, y fuertes principios morales. Tal representación pareciera no poner en riesgo al proyecto socialista. Sin embargo, la mácula de Yeni es la de ser “palestina”, término que se utiliza coloquialmente para designar al emigrado de la región de oriente de la isla que llega a

instalarse en La Habana, típicamente realizando actividades informales y clandestinas, como las que hace su padre.

La burocracia es el blanco al que se le apunta con esta historia, porque a pesar de que Yeni es una alumna destacada, los reglamentos del sistema educativo le impiden cursar la escuela en una provincia que no es la suya. Los directivos deciden expulsarla al enterarse de la irregularidad. Por si fuera poco, Yeni también viola otro precepto del proyecto socialista: el laicismo. Al enterarse de que su compañero de clases, Camilo, está agonizando de un cáncer, la niña decide pegar una imagen de la virgen de la Caridad en un periódico mural dentro del salón de clases, ya que es una estampita que Camilo le regaló diciéndole que era la patrona de todos los cubanos cuando Yeni se sentía ofendida por todos los que la llamaban “palestina” al llegar a la escuela. Una imagen religiosa dentro de un recinto escolar es algo que contradice la ideología oficial, por ello los directivos exigen a Carmela que quite la imagen de la virgen; sin embargo, a Carmela le parece absurdo acatar esa decisión, diciendo “hay tantas cosas que no se explican y que yo he estado obligada a hacer”. Carmela desafía de esta manera las órdenes y lineamientos de sus superiores, para imponer su propia autoridad dentro del coto de poder que simboliza su salón de clases.

Con respecto al personaje de Carmela, estoy de acuerdo con la crítica de María Zielina, quien ha señalado que se le puede observar “‘mirándose a sí misma’ en el personaje de Chala cincuenta y tres años más tarde” (“El filme” 385). Pero más allá de simplemente verse reflejada en las nuevas generaciones, o de comprender que a Chala lo rodean “personas, actos y circunstancias semejantes a los que la rodearon a ella, cuando ocurrieron los hechos de 1959” (385), quiero proponer que Carmela puede representar el envejecimiento del hombre nuevo postulado décadas antes. Es decir, en *Conducta*, la idea del hombre nuevo no es rearticulada

únicamente a través de los protagonistas jóvenes, sino también por el papel mismo que desempeña la profesora quien perteneciera justamente a la generación revolucionaria y que, con el paso del tiempo, ha llegado a entender que uno de los fracasos de la Revolución ha sido el mismo sistema burocrático y opresivo que ha llevado a marginar a varios sectores de la población. Carmela no reniega de la historia cubana, ni tampoco representa una crítica a la autoridad ya que ella misma se vuelve autoritaria dentro de su salón de clases. Sin embargo, su voz simboliza la disidencia de las personas que han experimentado el largo proceso que ha llevado al proyecto nacional cubano a ir mutando para poder sobrevivir.

Podría concluirse que la identidad nacional que presenta el filme es la de una Cuba embotada, como la madre de Chala, sostenida por las actividades ilícitas que sus hijos ejercen para poder mantenerla viva, y luchar por resucitarla. Otra cara nueva que se proyecta de la isla es una más amplia y que incluye a las periferias, no sólo a los habitantes en diáspora sino también a los habitantes de otras provincias de Cuba. Por eso en una escena en la que la profesora Carmela pregunta sobre la “idea martiana del día”, uno de los alumnos comenta su opinión: “patria es una sola; es donde yo nací, donde vivo, son los amigos, el barrio, las personas, es todo, profe. Por ejemplo, yo tengo un tío en Estados Unidos que él dice que él nunca va a olvidar esta patria porque él la va a llevar dentro de su corazón”. Por si fuera poco, la descendencia de Carmela también acaba de emigrar a España, representando una imagen más auténtica de la cotidianidad cubana reciente. Esta dispersión no la interpreto como un atentado a la unidad nacional, sino más bien una reconfiguración que está en concordancia con las ideas de José Quiroga, quien entiende que la nacionalidad cubana no debe definirse a través de la geografía (*Cuban 1*), sino más bien entender que existe la historia de una diáspora de al menos tres generaciones en la isla que afecta la identidad nacional.

En conclusión, las películas de Cremata, Padrón y Daranas recurren a historias de personajes infantiles para evocar metafóricamente la época de renovación que se vive en Cuba, y apostar por un futuro donde las diferencias que existen en la sociedad puedan coexistir y servir como referencia para alcanzar un aprendizaje mutuo entre ambas partes, lo cual conllevará a consolidar una sociedad más fuerte e íntegra. De existir la mujer y el hombre nuevos (encarnados en los pioneritos milenarios), estarían apareciendo en un momento en que los reajustes que se viven en Cuba demuestran una sociedad que integra al sujeto diaspórico como miembro de la idea de nación, así como una tendencia a darle protagonismo al rol de las mujeres como el sujeto nuevo de la isla. Finalmente se presenta una cara en la que los desequilibrios sociales son más evidentes, y en los que las historias individuales cobran más valor, a diferencia del sentido comunitario que se pretendía en la Revolución. En ese sentido, la arcilla seguirá moldeándose de acuerdo a las nuevas manos que esculpan las nacientes sociedades.

2. Buscando al axolotl: Alegorías de la nación en filmes de aprendizaje mexicanos

La representación de los jóvenes en el cine mexicano ha variado a través del tiempo. En su libro *Cine, género y jóvenes*, Patricia Torres San Martín traza una genealogía de las caracterizaciones de la juventud en la pantalla grande. Si bien en las décadas de los treinta y los cuarenta la juventud se vio opacada por los personajes rurales encarnados en charros, peones o hacendados, a los jóvenes se les proyectó como seres pertenecientes a la ciudad, que podían ser estudiantes simpáticos, alegres, enamoradizos y bohemios. Durante los cincuenta, cuando México se encuentra en su etapa desarrollista, los jóvenes representan una amenaza a lo establecido, siendo *Los olvidados* (1951) de Luis Buñuel el ejemplo por excelencia de esta tendencia. La influencia del cine europeo de los sesenta influye en una caracterización del joven

como un sujeto arriesgado, como en *Los jóvenes* (1961) o *Los caifanes* (1967), películas que esbozan una crítica a la burguesía mexicana; estos filmes dan entrada a cineastas militantes y políticamente comprometidos, que se nutrían del escenario cultural latinoamericano, como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, o Jorge Fons. Este último, por ejemplo, llevaría al cine la novela *Los cachorros* (1971) de Mario Vargas Llosa. Durante los ochenta y noventa se hacen evidentes las influencias comerciales y del mercado en las tendencias cinematográficas, muchas de ellas influenciadas por el género estadounidense del *youth film*, en el que la cultura popular, como lo fue la música rock iberoamericana, influyó evidentemente varias expresiones cinematográficas de la época como *Hasta morir* (1994) o *La primera noche* (1998); por último, las películas de finales de los noventa e inicios del nuevo milenio muestran a un ser quebrado por la crisis no sólo económica sino también moral: en muchas películas se muestra al joven habitando diferentes inframundos como los de la violencia, la delincuencia, la miseria, la soledad, o los problemas de familias rotas, como en *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000), *Amores perros* (2000), *Y tu mamá también* (2001), entre muchas otras de esa época (Torres San Martín 145-62).

Mientras que los filmes cubanos analizados anteriormente lidiaron con construcciones de identidad por medio de una reformulación del concepto del Hombre Nuevo y otros elementos centrales al pensamiento socialista que subyace en la sociedad cubana del nuevo milenio, los filmes mexicanos que a continuación se analizarán recurren también a protagonistas en proceso de formación pero que encuentran dificultades para alcanzar su deseada madurez. Así como en Cuba el final del Periodo Especial sirvió como escenario para reflexionar sobre una identidad nacional emergente, en México las consecuencias de la transición presidencial del 2000 más el regreso del PRI a la presidencia del país en 2012 ofrecen una palestra propicia para criticar el cine reciente, ya que simbolizan las condiciones de una nación con problemas para alcanzar su

coming-of-age político. La trayectoria política del país puede ser vista alegóricamente como un ser que se niega a madurar, y que parece permanecer en la etapa crítica de su inmadurez. No es coincidencia que de forma paralela, durante los últimos años las producciones culturales en México —sobre todo en la industria del cine— han sido pobladas por personajes en un proceso de formación (ya sean niños/as o adolescentes), como ha sido observado por críticos del cine en México como Luis Tovar. Tal es el caso de *Temporada de patos*, *Después de Lucía*, y *Güeros* películas con protagonistas que comparten los singulares conflictos que atraviesan los adolescentes provocados por algún tipo de orfandad literal o simbólica. A pesar de estas dificultades, las identidades en formación subvierten algunos preconceptos de la identidad mexicana misma y ofrecen una posibilidad de alcanzar la madurez, al sugerir un tipo de movimiento o toma de decisión hacia los desenlaces de cada historia. Esta sección busca establecer las conexiones entre las alegorías que puedan surgir entre la identidad de los jóvenes protagonistas de los filmes con la identidad cultural y política de México de los primeros años del tercer milenio y, de paso, sacar conclusiones entre la crisis experimentada en los personajes y la condición del cine nacional en un momento en que los discursos transnacionales han ganado fuerza.

La idea de México visto como un ser en constante proceso de madurez no algo nuevo. Justamente es en *El laberinto de la soledad*, una de las obras cumbre que reflexiona sobre “lo mexicano”, donde Octavio Paz establece el paralelo entre la nación mexicana y la juventud o el ser en crecimiento. Desde el primer párrafo sentencia:

el adolescente, vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo. El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si

ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad de ser —pura sensación en el niño— se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante. (9)

El paralelo establecido entre un individuo en proceso de transformación relacionado con la identidad mexicana tomará otra dimensión años después cuando Roger Bartra, uno de los principales críticos de las ideas de Paz, desarrolla su teoría del axolote, basándose en el cuento homónimo y ampliamente conocido de Julio Cortázar. En *La jaula de la melancolía* Bartra describe las similitudes entre esta criatura autóctona mexicana y la identidad nacional del mismo país. El autor emplea esta alegoría por “su misteriosa naturaleza dual (larva/salamandra) y su potencial reprimido de metamorfosis (los cuales) son elementos que permiten que este curioso animal pueda ser usado como una figura para representar el carácter nacional del mexicano y las estructuras de mediación política que oculta” (21-22). La metáfora del “canon del axolote” de Bartra será útil para desarrollar un estudio de las formas en que el renovado vigor del cinema mexicano ha representado e incluso modificado la noción actual de *mexicanidad*. Especialmente propongo que los protagonistas de los filmes mexicanos analizados a continuación pueden ser vistos como axolotes debido a las complicaciones o incluso la imposibilidad para madurar, poniendo en duda la transición y madurez política en México.

2.1 Adulthood is a moving target: sujetos incomprensidos en *Temporada de Patos*

Parece sorprendente que *Temporada de patos* (2004), el primer largometraje de Fernando Eimbcke, se haya convertido en uno de los más grandes éxitos del cine mexicano de la primera década del nuevo milenio, a pesar de estar basado en una simple y, en apariencia, tediosa historia de dos adolescentes durante una tarde de domingo. El filme, ganador de 11 premios Ariel, cuenta

la monótona historia de Moko y Flama, dos jovencitos de catorce años quienes planean pasar un domingo cualquiera jugando Xbox, luego de quedarse solos en casa. El tedio que se respira en el ambiente lo elimina la aparición de Rita, la vecina pocos años mayor que ellos, quien quiere usar el horno de la casa de Flama para hacer un pastel. Para aminorar su letargo, los chicos ordenan una pizza que es entregada once segundos tarde, por lo cual se niegan a pagarla. El repartidor de pizzas, Ulises, decide esperar en la casa de los niños hasta que se decidan saldar su cuenta. A partir de ese momento, los cuatro personajes compartirán una parte de sus insignificantes vidas, y dejarán una huella en las de los demás.

En una entrevista, el director declara: “lo que queríamos hacer era una película que fuera factible de realizarse, con pocas ambiciones en el sentido de efectos especiales o grandes actores, sólo apostábamos a contar bien una historia, teniendo en cuenta lo que es un buen guion” (De la Rosa 110). Eimbcke se apoya en un libreto bien estructurado que hurga en la psique de los personajes, especialmente los adolescentes, quienes atraviesan por una etapa crítica en su vida: su crecimiento y madurez. La idea de que algo está en proceso de desarrollo es visible desde las escenas iniciales del filme, con tomas de fotografía fija enfocadas en objetos rotos o incompletos, similares a las vidas de los protagonistas a esa edad: una bicicleta sin rines, un edificio bajo construcción, una canasta de basquetbol con una red rota y algunos señalamientos en las calles volteados. La secuencia termina con un plano general del edificio donde toma lugar la acción principal: un edificio con el nombre de “Niños Héroe” en Tlatelolco, el reconocido complejo departamental de clase media de la Ciudad de México. En primer lugar, es importante recordar que, de acuerdo con el discurso oficial, los cadetes heroicos a los que hace referencia el nombre de la construcción, lucharon valientemente para defender su país de la invasión norteamericana en 1847. Ese evento histórico toma un nuevo significado al estar cargado de ironía, ya que la

historia que estamos por presenciar en el filme es cualquier cosa menos heroica. Otro elemento irónico se añade si uno repara en que los “Niños Héroes” defendieron su patria al combatir contra los Estados Unidos, mientras que en *Temporada de patos* la americanización de la sociedad mexicana es evidente en la vida cotidiana de la clase media: Xbox, coca cola, pizza a domicilio, “brownies” con marihuana, entre otros detalles que indican la influencia de una cultura globalizada. Por otro lado, el hecho de que la historia acontezca en Tlatelolco es significativo porque el sitio está cargado con simbolismo en la memoria colectiva mexicana, puesto que fue lugar donde ocurrió la masacre de estudiantes en 1968, situando a Tlatelolco como el *lieu de memoire* que simboliza vidas truncadas.

Si para madurar es necesario atravesar por un estado crítico, las crisis más notables en el filme son las experimentadas por los dos adolescentes. Por un lado, la crisis de Moko es su despertar sexual, causado tanto por los coqueteos de Rita como por la curiosidad que el mismo chico refleja por Flama. La curiosidad se hace evidente en las miradas lascivas de Moko hacia Flama mientras éste se viste y escuchan la canción de “Puto” de Molotov; los múltiples intentos de querer estar cerca de él (en el sofá intentando tomar su mano); o al final, cuando los dos intercambian camisetas. Flama es también una presencia recurrente en las fantasías que le confiesa Moko a Rita, por eso parece estar siempre buscando contacto físico con su amigo. Debido a la edad de Moko, el filme podría estar retratando solamente una fase de curiosidad y despertar sexual en el adolescente. Pero también puede hacer un llamado a la inclusión de masculinidades no heteronormativas en los discursos de la identidad mexicana, distanciándose o incluso rechazando representaciones previas de hombres en el cine mexicano de décadas anteriores. En conclusión, el personaje de Moko es relevante sobre todo porque ejemplifica una obvia búsqueda de identidad.

Mientras que la exploración de Moko radica en su sexualidad, Flama tiene que confrontar un conflicto emocional como lo es el divorcio de sus padres. El adolescente proyecta su ira en contra de la pintura de patos en el lago colgada en la sala de su casa. Flama siente que el cuadro es un símbolo de sí mismo, porque, como con varios objetos de la casa, sus padres pelean para decidir quién se queda con ellos aunque en realidad no los quieran. Por ello, en un punto de la historia, decide destruirlos disparándole con sus escopetas de postas. La repugnancia que siente sobre sus padres la proyecta también hacia otros adultos como Ulises. Del mismo en que el axolote se niega a convertirse en una salamandra, Flama rechaza ser parte del mundo adulto y lo que éste representa²⁸. En un filme con protagonistas jóvenes, los conflictos generacionales forzosamente van a aparecer. Las diferencias deben surgir, obviamente, con un adulto, que en este caso está personificado por Ulises. Los adultos representan la opresión, por eso, cuando la madre de Flama sale de la casa, los chicos gritan de felicidad, pero cuando Ulises aparece, automáticamente se convierte en el enemigo. El repartidor simboliza los sueños incumplidos de su generación, y lo deja claro cuando cuenta su vida a los jóvenes, resumiéndola con la frase favorita que le solía decir su tía: “Las oportunidades en la vida son como los tiros que tiene una escopeta. Y yo ya me gasté los míos”. Aunque en primera instancia la relación entre Ulises y los jóvenes es conflictiva, conforme transcurre la historia, todos los personajes simpatizan entre sí, aunque el sentimiento que los una sea la desesperanza, la cual concuerda con una de las estructuras del sentimiento más presentes en la vida pública del mexicano en las últimas décadas.

La pausa en el desarrollo de Flama se expresa con más claridad cuando comienza a dudar sobre sus orígenes. En una escena, los personajes miran fotografías de un álbum familiar y descubren que Flama no se parece a ninguno de sus padres. Esto lo lleva a cuestionarse si será un hijo adoptivo. Su orfandad potencial y el hecho de que le moleste tanto, trae a colación la

insistencia que propone Octavio Paz de que la soledad mexicana (o su identidad) proviene de la ausencia del padre (simbolizado en el conquistador) y el rechazo de la madre (la Malinche), “[d]e ahí que el sentimiento de orfandad sea el fondo constante de nuestras tentativas políticas y de nuestros conflictos íntimos. México está tan solo como cada uno de sus hijos” (36). No obstante, lo que separa a Flama es su interés por cuestionar sus orígenes, buscándose en las fotos o poniendo en duda su mismo linaje, a pesar de que le duela. Flama parece querer encontrar una explicación de dónde viene para poder saber a dónde va.

La alegoría recurrente del axolote que identifico en estos filmes podría tener un fuerte tono pesimista al representar la desolación y estancamiento de la política mexicana del presente. Sin embargo, al ser vistos como axolotes del nuevo milenio, los protagonistas adolescentes de *Temporada de patos* proponen un dilema que lleva una mirada hacia el pasado, al mismo tiempo que contienen un elemento productivo en sí mismos. A pesar de la inmovilidad, al final del filme presenciamos algunos momentos de toma de decisiones y de cambio. Además del despertar sexual de Moko mencionado antes, Flama también se libera de su estado larvario. Decide irse con su madre y, sobre todo, al final del filme tiene momentos de conexión profunda con los demás personajes: primero, hace las paces con Rita y le desea feliz cumpleaños, posteriormente sella el lazo de amistad con Moko al intercambiar sus camisetas, y finalmente, pasa por alto el odio hacia Ulises y le obsequia el cuadro que él tanto aborrece pero que representa la libertad bucólica deseada por el repartidor de pizzas.

Aparte de los momentos de toma de decisiones, el filme concluye con varias sugerencias de movimiento que representan transición. En primer lugar, uno de los efectos de los *brownies* “especiales” provoca que los personajes vean a los patos del cuadro moverse. Aunque se encuentran bajo la influencia de la marihuana, el movimiento es significativo porque precede la

reconciliación de todos ellos. Y en segundo lugar, la última secuencia de la película muestra a Ulises montado en su motocicleta con el cuadro atado atrás. Como su nombre sugiere, Ulises es retratado como un (anti)héroe mítico en el camino. La toma sigue a Ulises desde atrás, permitiendo ver cómo avanza hasta que la cámara se detiene, y deja que siga su camino hasta desaparecer en el horizonte. Ulises ha tenido el rol de un mentor porque ha ayudado a Flama a resolver su crisis interna, pero al mismo tiempo, ha recibido ayuda de los niños para liberarse de su monótono trabajo. El filme, por lo tanto, sugiere no sólo la posibilidad de una transición y un cambio —una fase emergente, en términos de Williams—, sino también una reconciliación de diferentes generaciones en México y sus expectativas en el futuro.

2.2 El silencio cómplice en *Después de Lucía*

Ocho años después del estreno de *Temporada de patos*, México experimentaría nuevamente un evento crucial en su vida política: pasados dos mandatos bajo el gobierno del PAN, la presidencia sería recuperada por el PRI en el año 2012. Con una victoria controvertida y una sociedad profundamente dividida, el partido que llevó a Mario Vargas Llosa a darle el mote a México de ser la “dictadura perfecta” por haber regido el país por más de setenta años, retomaría el poder máximo de la nación. Pero durante los ocho años que separa a la primera película de la segunda, otro factor transformó el cariz social: el notable incremento de la violencia, producto en gran parte de la llamada guerra contra el narcotráfico, declarada oficialmente por Felipe Calderón el 11 de diciembre del 2006 (Herrera Beltrán). El hartazgo de la sociedad por encontrarse atrapados en la enorme red de corrupción entre cuerpos policiales y delincuencia organizada, facilitó al PRI que pudiera arrebatarse al PAN la presidencia. Pero visto

en un sentido teleológico, el crecimiento que había representado la transición democrática se ve truncado y pone en cuestión nuevamente la posible madurez de la nación.

Después de Lucía, segundo largometraje de Michel Franco, aparece en el mismo año en que México opta por el regreso de la hegemonía priista, obteniendo una serie de premios prestigiosos tanto nacionales como internacionales²⁹. En el filme no hay referencias directas a los eventos políticos que acontecen en el país, sin embargo, el *coming-of-age* que sigue Alejandra, la protagonista, abre la posibilidad de encontrar paralelos alegóricos entre su vida personal y el clima violento por el que atraviesa México. Después de la muerte de Lucía, madre de Alejandra, ella y su padre Roberto deciden dejar Puerto Vallarta y mudarse a la Ciudad de México, en donde éste trabajará como chef y podrán reiniciar su vida. A las pocas semanas de su llegada al nuevo colegio, Alejandra comienza a sufrir de acoso escolar (*bullying*) por parte de sus compañeros después de que se ha difundido por internet un video íntimo de ella y su amigo José. Alejandra se vuelve el objeto de burla y escarnio de varios alumnos del colegio, pero permanece inerte ante la situación. Mientras tanto, su padre también sufre en silencio de su reciente viudez, teniendo decaídas que lo llevan a llorar a solas, pelearse en la calle o renunciar intempestivamente de su nuevo trabajo. El acoso que recibe crece tanto que un día, durante una excursión escolar a la playa, la joven decide meterse al mar y hacerse la desaparecida, luego de haber sido violada y ultrajada por varios de sus compañeros del colegio. Después de que las autoridades escolares y policíacas no la encuentran, y ante la sospecha de que ha pasado lo peor, su padre opta por hacer justicia por su propia mano.

Varias reseñas señalan que el tema central que aborda el filme es el *bullying* y las consecuencias de éste en la sociedad juvenil contemporánea (Rooney; Bringas; Chambless). Por este simple hecho, la obra de Franco tiene cierta relevancia en México puesto que, como se

lamentan algunos investigadores del tema, el acoso escolar: “es un fenómeno complejo que, con frecuencia, pasa inadvertido por estudiantes, maestros, padres de familia y directivos, ya que tiende a considerarse como algo cotidiano y, por lo tanto, natural” (Santoyo Castillo y Frías 14). *Después de Lucía* hace evidente que este fenómeno causa tantos problemas psicológicos y emocionales en la juventud, sin embargo, al ver este tema dentro del contexto histórico por el que pasa México, es posible encontrar en Alejandra y su situación una metáfora de gran parte de la sociedad mexicana, la cual, al igual que la protagonista del filme, permanece inerte ante los abusos cotidianos, representantes tanto de la corrupción política como del gran problema de la narcoviolenencia en un plano general³⁰, y de la violencia de género en un plano particular.

Otra estrategia fílmica que explota *Después de Lucía* es el plano secuencia. De hecho, el filme inicia con un largo plano secuencia en un taller mecánico en donde aparecen de fondo varios autos chocados para hacer alusión a la destrucción y las connotaciones que tiene. Más adelante en la historia podemos entender que esa imagen simboliza el dolor que ha dejado la muerte de Lucía. En ese plano secuencia, Roberto toma su auto recién reparado y lo conduce a lo largo de un bulevar, pero al llegar a un semáforo en rojo, visiblemente turbado, decide bajarse de él y abandonarlo a la mitad de la carretera. El contraste de movilidad y detención que ya había aparecido en *Temporada de patos* a través de los la fotografía fija, también se presenta en este filme, y reaparecerá con más énfasis en *Güeros*, y funciona para reflexionar sobre las dificultades en el proceso de madurez por el que atraviesan tanto los personajes como la identidad política mexicana.

A diferencia de los filmes analizados anteriormente, el proceso de maduración de Alejandra no acontece de manera gradual sino más bien abrupta, forzado por factores violentos o inesperados en su vida, como lo son el *bullying* y la muerte de su madre en un accidente

automovilístico. La ausencia materna incita a que Alejandra cubra el espacio dejado, lo cual se hace evidente desde las primeras escenas en las que adopta un papel maternal hacia su padre: “aquí está tu pijama y tu cepillo de dientes”, le indica al padre, quien carece de ánimo a lo largo de la historia. Posteriormente, es Alejandra quien ayuda al padre a recuperar su trabajo, y por último, es ella quien parece tener controlado a su padre, además de mostrarse con una actitud más impávida que su mismo progenitor ante el trauma de haber perdido a su madre.

La aparente insensibilidad de Alejandra permanece intacta a través de la historia, incluso cuando recibe el acoso y violencia por parte de sus colegas verdugos. Las investigaciones psicológicas y de las ciencias sociales sobre el bullying en México encontraron que las generaciones mayores suelen entender, desafortunadamente, a las circunstancias de acoso escolar como una parte formativa: “servirá para forjar a los futuros adultos y prepararlos para su desempeño ulterior en otros ámbitos” (Santoyo Castillo y Frías 15), como dicen algunos entrevistados. En mi lectura alegórica con la nación, veo una conexión entre la indolencia del personaje principal y las generaciones recientes de mexicanos que se encuentran secuestrados por el creciente ambiente de violencia. La apatía de la sociedad se debe, con frecuencia, a la desilusión y desconfianza que provocan las autoridades competentes, tanto la policía como el gobierno, así como ocurre en *Después de Lucía* cuando el padre se queja en el colegio o en la comisaría y no recibe ninguna ayuda concreta para recuperar a su hija extraviada, y por ello debe buscar su propia solución.

El sufrimiento que experimenta la chica no es el único presente en el filme. Su padre atraviesa por una experiencia igualmente dolorosa y él también opta por permanecer callado la mayor parte del tiempo, y en varias ocasiones estalla en crisis nerviosas debido a su luto. Roberto carece de agencia durante casi toda la historia, lo cual se evidencia con tomas fijas en las que

nunca se nota al personaje de frente a la cámara, sobre todo en las tomas hechas desde el asiento trasero de sus automóviles, convirtiéndose en un *leitmotiv* visual en el filme. El encuadre justo detrás del protagonista coloca al espectador en una posición de complicidad, en la que puede sentir su dolor y ser comprensivo. No es sino hasta el final del filme en que esto cambia: una vez que Roberto se entera del video íntimo difundido por José y de la desaparición de su hija en una excursión a Veracruz, decide tomar cierta agencia en el curso de los eventos. Después de secuestrar a José por ser el responsable de la posible muerte de su hija, Roberto cobra venganza por su propia mano, y nuevamente en un potente plano secuencia, el padre deshonrado se presenta dentro de una lancha, en un plano medio, dando la cara finalmente a la cámara, con una mano en el timón mientras que José se encuentra amordazado y maniatado en el suelo. La escena sucede antes del amanecer, por lo tanto la iluminación de la toma es muy pálida como el mismo mar que los rodea y el sentimiento de dolor que embarga a Roberto. En este momento, sin pensarlo dos veces, el padre de Alejandra carga a José y lo avienta al mar, vira el bote y se aleja del joven culpable. Más allá de la venganza que ejerce el personaje, el final del filme alude a la toma de responsabilidad que corresponde tomar a la sociedad mexicana ante los abusos que sufra por parte de los grupos políticos y criminales que han tomado como rehén a la nación.

Si uno acude a la opinión pública que se halla en cadenas de comentarios tanto en blogs como en YouTube, una crítica frecuente que se le hace al filme es la ausencia de respuesta ante los acosos que sufre Alejandra por sus compañeros, encontrando la película exagerada por este retrato. Considero que la sensación de frustración que causa la indiferencia de Alejandra hacia su propia defensa es justamente el efecto que quiere causar Michel Franco en la audiencia, en primer lugar, para reflexionar sobre el papel del *bullying* que ocurre no sólo en las escuelas de clase alta, como a la que asiste Alejandra, sino cualquier nivel socioeconómico, pero sobre todo,

el mensaje que busca es que la audiencia reflexione ante la impasividad y desinterés que refleja la nación al estar siendo “buleada” por parte de los poderosos, y aun así, mantenerse impávidos, soportando los abusos cotidianos. En este tenor, si la audiencia siente impotencia por la falta de acción de Alejandra, de la misma manera debería reaccionar y levantar la voz ante los problemas que aquejan a la sociedad mexicana. No es casual que sea una chica la que protagoniza la historia, ya que gran parte de la violencia que se ejerce en el país recientemente está dirigida a la mujer. *Después de Lucía* se suma así a un considerable número de textos que denuncian este tipo de problemáticas, y ponen en evidencia la manera en que las autoridades responsables no están tomando cartas en el asunto.

Sin llegar a tomar de manera literal la resolución de la película —buscar una revancha para saldar cuentas— una interpretación del desenlace es hacer un llamado a la capacidad que tenemos como sociedad para defendernos y defender a los demás. Por otro lado, también se muestra el estado traumático en el que se encuentra la víctima. La fragilidad de Alejandra se hace evidente cuando decide regresar al único lugar donde se siente a salvo: el cuarto de su antigua casa en Puerto Vallarta, el cual representa una conexión personal que tiene ese espacio con el recuerdo de su madre. Paralelamente, la imagen de la identidad nacional que plantea *Después de Lucía* es la un México partido en dos, por un lado, presenta a una sociedad atravesada por una condición traumática, que parece no inmutarse ante las graves condiciones que lo aquejan, pero por otro, también sugiere el despertar de sectores de la población que, como Roberto, parecen tomar el timón de su futuro y exigen justicia.

2.3 Paros y movilizaciones en *Güeros*

Un tema que se ha vuelto clásico en la literatura y el cine mexicanos es el recorrer la Ciudad de México. Desde cartas de relación de la época colonial hasta filmes recientes que se centran en la inconmensurabilidad de esta gran urbe, la lista de ejemplos es tan grande como el ahora extinto DF —textos críticos de Luis Leal, Carlos Martínez Assad y David William Foster pueden servir como referencia para ver un panorama inicial de autores que la han querido interpretar—. Muchas de esas obras son narradas a través de la perspectiva de personajes que transitan la metrópolis para narrarla, convirtiéndola a ésta en *el* personaje central: *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena, “Visión de Anáhuac” (1917) de Alfonso Reyes, *Nueva grandeza mexicana* (1946) de Salvador Novo, varios filmes de Luis Buñuel, crónicas infinitas de Carlos Monsiváis, Juan Villoro o Fabrizio Mejía Madrid, son algunos ejemplos básicos de literatura sobre la capital del país. En su libro *Mexico City in Contemporary Cinema*, David William Foster reconoce que desde mediados del siglo pasado la capital sirve como escenario de varias películas de la llamada Época de Oro del cine mexicano, y con la explosión demográfica de los 90, el protagonismo de la Ciudad de México aumenta, convirtiéndose en algo más que el telón de fondo; en palabras Foster: “[t]he city is not a setting, but part of the overall effect of meaning for the film, and as such it is brought into being as much as the characters and plots” (7). El estudio de Foster data del 2002 y se enfoca en el llamado Nuevo Cine Mexicano, sin embargo es posible notar la persistencia de la Gran Tenochtitlán en el imaginario fílmico posterior³¹.

Güeros, ópera prima de Alonso Ruizpalacios, se inserta en esa tradición quasi-etnográfica que busca explorar, abarcar y representar la Ciudad de México, espacio constitutivo, quiérase o no, de parte importante del imaginario nacional. Si bien es cierto que la crítica ha insistido en

clasificar al filme como un *road movie* dentro de la Ciudad de México (Beauregard; Arriaga; Magaña) considero que el periplo que no ha tenido la suficiente atención es el que ocurre de manera figurada dentro de los personajes como un viaje de formación. En su libro *On the Move*, Tim Cresswell nos recuerda que la definición más básica de movilidad es un traslado desde un punto A hasta un punto B. La movilidad en bruto, añade, en muchas ocasiones se puede convertir en sinónimo de libertad, de transgresión, de creatividad, de la vida misma (3). En la misma línea, aunque en el contexto de *road films* mexicanos, Olivia Cosentino señala que en este género filmico: “the space of the road allots the protagonists the momentary freedom to circumvent the rigidity of social order to explore disruptive desires, even though it is nondisruptive desires that instigate the road trip” (197). *Güeros* se suma al género de películas de carretera mexicanas que, según Cosentino ha venido creciendo desde la aparición de la renombrada película dirigida por Alfonso Cuarón en 2001, *Y tu mamá también* (196). Sin embargo, a diferencia de la transgresión que buscan los personajes de los filmes analizados por Cosentino, los protagonistas del filme de Ruizpalacios están insertos en un contexto específico opuesto a la libertad que ofrece la carretera, que es el extravío dentro de la ciudad y la inmovilidad que representa el paro estudiantil.

El argumento del filme se puede resumir en lo siguiente: Tomás, un adolescente falto de atención, es enviado desde Veracruz a la Ciudad de México a pasar tiempo con su hermano mayor para llenar el vacío dejado por su padre ausente. El castigo o resolución que toma la madre de mandarlo a la capital deriva en un fracaso ya que su hermano está tan extraviado como él. Una huelga estudiantil sirve como trasfondo de la historia y tiene paralizada la vida de Sombra (el hermano) y Santos (el compañero de cuarto de éste), quienes consumen sus días aprendiendo trucos de magia o haciendo collages de recortes de periódico, o sea, embargados por

una profunda holgazanería que sólo parece ponerse en funcionamiento cada vez que consiguen robarse la electricidad de los vecinos de abajo a cambio de contarle cuentos a la niña que vive ahí. Después de experimentar unos días la ociosa rutina, Tomás se entera de que Epigmenio Cruz, un rockero desconocido de los setenta, está a punto de morir. Este hombre es su ídolo musical y representa el único vestigio de su conexión con su padre ausente. La noticia dispara el periplo que seguirán los personajes para encontrar al cantante a través de la ciudad. En el camino se une a la travesía Ana, la cuarta pasajera quien, a diferencia de los otros dos universitarios, sí está involucrada con la protesta estudiantil. Una serie de peripecias y extravíos los conduce a dar con su objetivo pero encuentran respuestas diferentes a las que buscaban. En consecuencia, sostengo que el viaje tanto espacial como interno que llevan a cabo los protagonistas de *Güeros* está supeditado a una constante tensión entre una movilidad errática y la ausencia de movimiento, la cual hace eco del estado crítico en que se encuentra la identidad nacional en los albores del nuevo milenio, especialmente en cuestiones de violencia, inestabilidad económica y política.

La secuencia con la que abre la película muestra a un bebé llorando y a una madre desquiciada por no poder calmarlo mientras un teléfono no deja de sonar. Los efectos de sonido y las tomas hechas con cámara en mano instauran al espectador en un ambiente de alerta y confusión que podrían remitirnos a la situación del estado crítico causado por la violencia que ha experimentado el país durante los últimos años. Después de algunas vacilaciones, la madre carga a su hijo y salen de su casa como si huyeran de algo, hasta que son detenidos por un globo con agua que avienta Tomás y que revienta encima del bebé. Ante el miedo de ser reprendido, Tomás escapa y se le muestra corriendo a través de un *travelling*, en el que la cámara rota en su eje por 180 grados para seguir enfocándose en su sombra fugitiva. De esa forma, la movilidad de Tomás

y su sombra parece buscar algún tipo de libertad, como lo advertían Cresswell y Cosentino. Esta imagen, además, representa la premonición del movimiento que seguirá en el plano argumental, el cual traza un recorrido que va del Puerto de Veracruz a la Ciudad de México, y luego por cinco puntos específicos de la ciudad: Sur, Poniente, Ciudad Universitaria, Centro y Oriente.

Sin embargo, antes de iniciar el viaje por esos espacios de la ciudad, Tomás llega a casa de su hermano para encontrarse con una realidad atrofiada y más bien inmóvil que se representa a través de la falta de electricidad, de orden y de limpieza, la apatía y la desidia de los dos jóvenes universitarios, la evasión de actividades productivas, como la lucha de Sombra con su escritura de tesis. Ruizpalacios acentúa el ambiente de marasmo a través de un énfasis en los efectos sonoros repetitivos mientras se lee un poema y ocurren lentos acercamientos que llevan a primeros planos de esas actividades monótonas como son el intermitente tecleo de Sombra mientras mira fijamente a su monitor y al lado se ve un cigarrillo consumiéndose, Santos rascándose el pie de atleta, o incluso la aburrida vida de los integrantes de “El hermano mayor” que se proyecta en la televisión al mismo tiempo que el fuego lento de la estufa se apaga sin que se termine de calentar la tortilla de Tomás. Esta secuencia de imágenes y sonidos concluye cuando se corta la electricidad porque los papás de Aurora han regresado a su casa. Al saber que lo único que queda por hacer es dormir, Tomás reclama su deseo de salir, es decir, de seguir moviéndose, pero Santos responde “¿para qué nos vamos si al rato vamos a regresar?”.

El tono de estancamiento que impera en el departamento de los jóvenes desespera a Tomás, quien explota cuando escucha que su hermano pide tomar un minuto de silencio al saber que Epigmenio Cruz, el rockero al que escucha Tomás, está a punto de morir: “Otro pinche minuto de silencio...”, dice Tomás. “Tengo que hacer mi tesis”, reclama Sombra pidiendo clemencia. “A la chingada con tu puta tesis, con tu puta huelga, y con tu puta vida”, le grita

Tomás, al no soportar la parsimonia de los mayores, y es él quien propicia que se pongan nuevamente en movimiento. Mientras que Sombra y Santos representan el sector de la sociedad que reacciona con apatía ante las injusticias y conflictos de la realidad social, Tomás, al ser más joven, representa una nueva generación con más ideales por los que pelear. Por lo tanto, la imagen emergente que ofrece el filme presenta la diferencia de acercamientos entre dos generaciones de jóvenes, los apáticos y desilusionados por la realidad, representados por los mayores, y los que se sienten hartos y buscan la acción como Tomás. En este sentido, *Güeros* envía un mensaje de esperanza en las generaciones más jóvenes en México, dentro de un contexto de modorra y parálisis.

En *La invención de lo cotidiano* (2000 [1980]), Michel de Certeau recupera y expande una distinción entre los conceptos de “mapa” y “recorrido”. El mapa tiene una función puramente descriptiva que sirve para ubicar elementos insertos en un espacio o seguir rutas preestablecidas, mientras que el recorrido es entendido como un *speech act*, como una serie discursiva de operaciones, es decir, como una manipulación y apropiación del espacio por quien lo atraviesa (131-34). En *Güeros*, a pesar de que se presentan los cinco puntos de la ciudad como ubicaciones específicas que sirven como un mapa, los personajes se sienten o están literalmente extraviados en más de una ocasión dentro de ese espacio. Un diálogo entre Tomás y Sombra que se repite en varios momentos de la película es: “¿En dónde estamos?” / ‘En la Ciudad de México’”. Con estas preguntas que rayan en lo absurdo se coloca a la Ciudad de México como una topología de un lugar perdido, de un no-lugar o de un sitio con ubicación espacial que devora al que la atraviesa. No obstante, la obviedad de la respuesta también desvela la profundidad misma de la pregunta: con ese “¿en dónde estamos?” los personajes no sólo inquietan sus coordenadas geográficas sino también las existenciales.

Otro intercambio que se vuelve un *leitmotiv* y enmarca el recorrido de los personajes dentro de una constante del extravío es: “‘Te dije a la derecha, güey’ / ‘¡Me dijiste derecho!’”. Pero es también gracias a esa desubicación que terminan hallando cosas que no esperaban: como cuando se topan con la pandilla en el callejón sin salida y terminan desembocando en Ciudad Universitaria sin quererlo, o posteriormente cuando pierden la salida a Texcoco y terminan topándose con la pulquería que frecuenta el ídolo moribundo Epigmenio Cruz. El viaje sin rumbo fijo de los protagonistas sigue un tipo de movilidad a guisa de lo que De Certeau entiende como recorrido. A diferencia de otros *road movies*, en los que se tiene un rumbo determinado o al menos se busca un destino o finalidad fija, en *Güeros* la movilidad es impulsada por el azar y el miedo, es decir, es más practicada por los viajeros. Ya sea la ausencia del padre, el miedo de un presente incierto, o las ansiedades que implican los conflictos de raza o de clase social, a lo largo del filme hay algún tipo de amenaza que acecha a los integrantes del grupo. El ejemplo más evidente del trauma que produce el miedo se muestra con los episodios que sufre Sombra cuando “le da el tigre”, lo cual es diagnosticado básicamente como ataques de pánico causados por el estrés que pudiera representar la condición de vivir sin certezas de un futuro en medio del paro. Retomando las estructuras del sentimiento de Williams, el trauma del tigre que padece Sombra representa el pánico y el estado de trauma de la sociedad del nuevo milenio en México, algo que parece secundar el estado en el que se encontraba Alejandra en el filme anterior.

El recorrido errático de los tripulantes también implica una toma de decisiones: el conflicto de no saber si ir derecho o a la derecha o de plano perderse, podría establecer una alegoría con la vida política reciente del país que se ha caracterizado por una sociedad vacilante. El país que por décadas transitó por la avenida del prisma, se desvió en el 2000 hacia la calzada del PAN hasta topar con pared. El GPS social marcó el *rerouting* dos sexenios después, y al

tratar de reincorporarse a una vía segura el país desembocó en la ruta ya conocida del PRI. A pesar de que el GPS sigue enviando opciones de varias rutas partidistas, el sentir general de la población mexicana no confía en ninguna de ellas: es evidente el desinterés y la desilusión en sus instituciones políticas, como es representado por la indiferencia política de los jóvenes quienes por ello optan declararse en huelga de la huelga.

La tensión entre el movimiento y parálisis que he venido desarrollando se hace evidente en la relación paradójica que implican los conceptos de *movimiento* estudiantil y *paro*. La indecisión que experimentan los protagonistas al transitar su recorrido también se transfiere a la falta de consenso que se vive en la asamblea del movimiento estudiantil y que representa a una sociedad mexicana dividida. Ana y su novio Furia, quienes sí están comprometidos con la vida política del movimiento, encarnan dos perspectivas ante la manera en que debe resolverse el paro: una más conciliadora y diplomática, y otra más anárquica y rebelde. El episodio de la asamblea evidencia las diferencias de clase, ideología y género que aquejan al movimiento estudiantil, y por extensión alegórica a la nación.

El filme evita caer en resoluciones concluyentes, pues cuando finalmente dan con Epigmenio Cruz, éste resulta ser un viejo decrepito que se queda dormido al escuchar la profunda y conmovedora perorata que recita Sombra para convencerlo de darle un autógrafo. El desenlace anticlimático forma parte del tono irónico que se ha marcado a lo largo de la película por medio de preguntas retóricas, historias contadas a medias, o una canción sin sonido, por mencionar sólo algunos ejemplos. Ruizpalacios recurre a la ironía posiblemente para distanciarse de construir una película con un mensaje definitorio. Sin embargo, aunque el hallazgo de Epigmenio no logra la catarsis esperada, sí existe un tipo de anagnorisis en la escena final del filme, cuando Sombra sale del auto tratando de detener a Ana quien se aleja para unirse a la

marcha. En esa la última secuencia se concreta nuevamente la dicotomía movimiento/estasis que impera en el filme, en donde vemos a un río de jóvenes que marchan y a Sombra inmóvil en medio de ellos. Es en ese momento cuando Tomás interpela a su hermano, aunque esta vez ocupa su verdadero nombre: “Fede”, le grita, y éste voltea para establecer con una sonrisa correspondida un pacto de reconocimiento mutuo.

El viaje tiene varias funciones en *Güeros*: puede servir para alejarse de algo indeseado, como una penitencia, para buscar a alguien, para conocer o entender al otro, para reencontrarse, pero sobre todo, viajar tiene la función de detenerse y conocerse a sí mismo. Aunque los personajes han permanecido moviéndose y extraviándose por la ciudad, practicándola, siempre terminan en un momento en que vuelven a quedarse quietos e introspectivos. Así como la inmadurez de la juventud que representan los protagonistas, la nación mexicana pareciera condenada a no poder salir de esa etapa en la que no concreta el tan esperado *coming of age*. A pesar de la reiterada inmovilidad que plantea el filme, es posible ver un impulso hacia la toma de decisiones, como en *Temporada de Patos* o *Después de Lucía*. Por eso Ana repite constantemente la frase común de “y sin embargo se mueve” en su programa de radio al referirse a la agitada vida en la Ciudad de México; esta frase tiene una connotación más amplia en el plano nacional, ofreciendo posibilidades de que las nuevas generaciones podrán realizar el cambio necesario para superar la condición de axolotes de antaño, y alcanzar una madurez plena en el plano social y político.

Con el análisis de filmes de formación recientes, tanto de Cuba como de México, ha sido posible encontrar que las identidades emergentes en ambos países están inmersas en espacios conflictivos con las generaciones anteriores y con ambientes asfixiantes que condicionan su deseada madurez. Sin embargo, como se ha demostrado, varios de los protagonistas buscan

ejercer cierta agencia a través de los intersticios que encuentran en sus contextos, ya sea reformulando identidades y haciéndolas más inclusivas, como hacen los filmes cubanos con el concepto del Hombre Nuevo, o bien, poniendo en cuestión su condición larvaria de axolote con llamados sutiles a la acción que representa la deseada madurez.

Los filmes anteriores hacen evidente que los niños o adolescentes que los protagonizan, no pueden escapar tan fácilmente de pasados discursos oficiales o populares que constriñen su identidad nacional. Pero más allá de aceptarlos o romper con ellos completamente, las generaciones emergentes los practican y renuevan, escriben encima de ellos como propone José Quiroga con su idea de palimpsestos cubanos, y activan el sentido dialéctico que conforma la cualidad primordial de cualquier identidad. Sin la necesidad de presentar filmes abiertamente subversivos, la lectura atenta de ellos ofrece formas de romper con las imágenes previas y propone nuevas narrativas. Por medio de géneros como las películas de formación o de carretera, ambos en creces en Latinoamérica, las historias claman nuevos modos de entender la construcción nacional en el siglo XXI.

Capítulo 3: La supranación antologada: diásporas y espacios de construcción de lo latinoamericano desde Estados Unidos

Las tendencias globalizadoras de la segunda mitad del siglo XX se caracterizan por la creciente apertura del mercado internacional y el incremento de medios tanto físicos como virtuales para desplazar a personas e ideas a través del planeta. Para varios estudiosos, la lógica de la globalización atenta contra el concepto de la nación, suponiendo que sus centros y límites se disolverán cada vez con más facilidad (Baudrillard; Lyotard; Jameson; Giddens; Mann). Sin embargo, con el paso del tiempo, y a pesar del innegable acercamiento de culturas y mercados, la preocupación por la identidad nacional sigue siendo un tema recurrente en las producciones culturales del nuevo milenio. Los capítulos previos han tenido la intención de explorar novelas y filmes producidos después del año 2000 en México y Cuba, para repensar cómo se manifiestan los residuos de los discursos nacionales que han construido a ambos países a través de su historia. Las obras analizadas muestran algunos de los derroteros por los que se está conduciendo el arte al representar momentos críticos por los que atraviesan dichas naciones. El presente capítulo continúa cuestionando la identidad, pero desde un plano supranacional.

Como se ha señalado en el capítulo introductorio, el poner atención a los diversos tropos que aluden a tipos de movimiento en las obras estudiadas —tanto literal como figurado— abre posibilidades para reflexionar sobre los modos en que se reelabora el constructo nacional. Mientras que en el capítulo uno se exploró el tema del retorno, y en el segundo capítulo se reparó en la transición interna que experimentan los protagonistas de filmes de formación, el análisis en este capítulo surge de un movimiento diaspórico y sus consecuencias en el entramado identitario. Aunque México y Cuba han sido el enfoque de las secciones anteriores, en este capítulo me centraré en Estados Unidos ya que representa un espacio en el que se construye una identidad

supranacional generada por el flujo migratorio. Si bien las voces y experiencias de migrantes abundan tanto en la producción cultural como en los estudios sociológicos, especialmente las provenientes del sector que se establece en el país del norte para desempeñar labores de mano de obra, una categoría de migrante que con frecuencia se pasa por alto es los migrantes llamados “espaldas secas”, específicamente la migración intelectual. Aunque los migrantes intelectuales también se desprenden de un tipo de migración laboral, con frecuencia son percibidos dentro de otra categoría debido al posicionamiento privilegiado con el que cuentan por el estatus social que brinda el pertenecer a instituciones académicas o culturales. La ciudad letrada de la que hablaba Ángel Rama ha atravesado fronteras. Durante las últimas décadas, este tipo de diáspora intelectual ha incrementado no sólo en número sino en poder enunciativo para delimitar lo que se entiende por América Latina, por lo que se vuelve necesario investigar sus producciones literarias que contribuyen al canon del latinoamericanismo más allá de la nación.

La diáspora intelectual latinoamericana en Estados Unidos, como ha sido observado en algunos trabajos de Román de la Campa, Alberto Moreiras, John Beverley o Neil Larsen, estudiosos sobresalientes del tema, incrementó a partir de la década de los noventa. “More than a field of studies, or the literary articulation of a hybrid culture, Latin American literature and criticism are perhaps best understood as a transnational discursive community with a significant market for research and sales in the industrial capitals of the world” (De la Campa, 1999: 1). Como consecuencia, los productos culturales que representan la presencia e identidad del ser latinoamericano en Estados Unidos han ido incrementando. Al instaurarse en la academia norteamericana, varios autores e intelectuales se posicionan dentro de un espacio enunciativo que les confiere un privilegio en la configuración de discursos que, de una u otra forma, repercuten en la elaboración y cuestionamiento de lo que significa la identidad latinoamericana. En este

capítulo centraré mi análisis en dos antologías de narrativas breves, las cuales funcionan como espacios de diseminación cultural de una identidad etiquetada para un mercado cultural que exige, cada vez más, producciones “latinoamericanas en Estados Unidos”. Las antologías *Se habla español: voces latinas en USA* (2000), editada por Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán, y *Sam no es mi tío: Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano* (2012), editada por Aileen El-Kadi y Diego Fonseca, pretenden dar voz a autores latinoamericanos que viven en o hablan sobre Estados Unidos y su experiencia como latinoamericanos en el país del norte. Al revisar las antologías, mi intención se encamina no sólo a analizar los temas recurrentes sobre las experiencias migrantes que interesan a los autores latinoamericanos en el norte, sino también prestar atención al proceso y producto editorial mismo, y qué nos dice el hecho de que sea cada vez más común la creación de espacios de difusión cultural para albergar la experiencia latinoamericana en este país. Por consiguiente, se atenderá a la formación de América Latina en el nuevo milenio, entidad que ahora ya no puede estar completa sin la inclusión de Estados Unidos como componente integral de su identidad supranacional.

La nueva “nación de repúblicas”: la identidad supranacional de América Latina

En una carta fechada el 8 de enero de 1822, Simón Bolívar reconoce el reto que enfrentan los países americanos recién independizados: “nos falta poner el fundamento del pacto social que debe formar, de este mundo, *una nación de Repúblicas*” (citado en Townsend Ezcurra, 52, el subrayado es mío). Casi dos siglos después, el sueño bolivariano ha sido difícil de hacerse realidad. Si bien desde la década de 1980, se han formado una serie de iniciativas de integración multinacional en el continente, todas han permanecido en un ámbito esencialmente económico, además de que muchas han sufrido trabas o desaparecido³². En este capítulo se revisarán ciertos

intentos de integración latinoamericana en el plano cultural, los cuales se están llevando a cabo desde fuera de los márgenes geográficos de lo que se ha entendido como el territorio latinoamericano, específicamente, los producidos desde Estados Unidos. Esto es posible si se acude nuevamente al concepto de comunidades imaginadas de Benedict Anderson, puesto que dicho término sirve para examinar cómo es posible el surgimiento de la supranación que representa América Latina. Esta apropiación es válida ya que la comunidad (América Latina) es construida en un plano abstracto (imaginado), y es fortalecida por la camaradería que existe entre los miembros que la componen a pesar de no conocerse entre sí (Anderson 7). América Latina ha sido imaginada como una supranación desde el siglo XIX a través de ideas y prácticas de los miembros que la conforman³³, y fortalecida a través de los proyectos nacionales originados en parte por los miembros de lo que Ángel Rama entiende como ciudad letrada. También es cierto que la enunciación de América Latina ha sido restringida, favoreciendo con frecuencia los proyectos de los países hispanohablantes del continente americano. Sin embargo, las crecientes olas de migración latinoamericana hacia los Estados Unidos desde los años sesenta, han conducido a una reconfiguración no sólo a la idea de América Latina, sino también del mapa demográfico del país del norte³⁴.

Revisiones del canon: entre el viejo y el nuevo latinoamericanismo

La conciencia regional latinoamericanista data desde el siglo XIX, con el nacimiento de las naciones independientes. Una característica notable del latinoamericanismo primitivo consistía en su oposición a Estados Unidos. Los sueños de Simón Bolívar, José Martí, José Enrique Rodó o Pedro Henríquez Ureña, por mencionar algunos ideólogos de Latinoamérica que buscaban una región unida, veían una amenaza en el país del norte a causa de su historia, su

cercanía y sus prácticas colonialistas. El intervencionismo de Estados Unidos en el sur fortaleció el discurso anti-estadounidense, especialmente durante los años sesenta y principios de los setenta, décadas en que la Revolución Cubana provocó que las ideologías de izquierda latinoamericana cobraran fuerza para propagar la idea de que Latinoamérica debía buscar la unión para rechazar las influencias de Estados Unidos. No obstante, durante la época de las dictaduras militares y con la intervención política de Estados Unidos en varios países, la utopía revolucionaria se desvaneció. La economía capitalista paulatinamente fue arrasando el orbe y mostró su máximo triunfo con la caída de las repúblicas socialistas soviéticas a partir de 1989. Al mismo tiempo, los gobiernos de varios países de la región se fueron sumando a las filas del neoliberalismo y por ende sus economías se abrieron inevitablemente al capital norteamericano³⁵.

Esta apertura, además de nuevas maneras mediáticas de circulación de productos culturales, provocaría que la cultura popular proveniente de Estados Unidos se propagara no sólo en América Latina, sino en gran parte del globo. Por ello, las generaciones venideras reconocerían que la influencia del imperio del norte conforma parte casi inevitable de su identidad, como lo sostuvo el movimiento literario McOndo, mencionado en el primer capítulo. La fluidez y apertura de una relación cultural más dinámica entre Estados Unidos y América Latina, la dispersión de las poblaciones latinoamericanas a lo largo del país del norte, y los vínculos que ofrece la tecnología para mantener contacto mientras se vive fuera del país de origen, son factores determinantes que exigen que se replanteen los límites de Latinoamérica en el presente. Más aún, siendo Estados Unidos el segundo país con más hablantes de español y con un incremento notable de la comunidad brasileña, se presenta la cuestión de si Estados Unidos forma parte de lo que entendemos como Latinoamérica. El nuevo latinoamericanismo, entonces,

se configura como una identidad en la que Estados Unidos no puede ser visto ni como un enemigo ni como algo exterior, sino más bien como componente integral de la identidad que se pretende enunciar. En este capítulo, se revisarán dos productos literarios que conjuntan experiencias y voces latinoamericanas en Estados Unidos, las cuales añaden a la complejidad que implica la postulación de la identidad latinoamericana en el siglo XXI.

¿Quiénes *are we*? U.S. *Latinxs* y latinoamericanos en Estados Unidos

En un sentido estricto, las poblaciones vinculadas a Latinoamérica o España en Estados Unidos anteceden al origen mismo del país como tal, desde la presencia de exploradores españoles en el siglo XVI, hasta los territorios mexicanos que fueron anexados al país a mediados del siglo XIX. A pesar de que Estados Unidos ha crecido en espacio desde esa época, es lógico suponer que las poblaciones que habitaban la zona del suroeste difícilmente desaparecerían, por lo que la influencia mexicana, aunque marginalizada, siempre ha estado presente en esa región país. Posteriormente, a lo largo del siglo XX, las olas de migración provenientes de otros territorios latinoamericanos no han parado, sobre todo de países como Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Las situaciones políticas al sur del Río Bravo de las últimas décadas, han agudizado las movilizaciones de comunidades hacia el país del norte, provocando que para el año 2015 se estimara que la población que se reconocía con orígenes hispanos era de 56.6 millones de habitantes, lo cual constituye un 17.6% de la población total del país (“FFF: Hispanic Heritage Month 2016”). Desde hace poco más de medio siglo, se presenta el incremento más significativo de la población hispana:

Since 1960, the nation’s Latino population has increased nearly ninefold, from 6.3 million then to 55.3 million by 2014. It is projected to grow to 119 million by

2060, according to the latest projections from the U.S. Census Bureau (2014). The foreign-born Latino population has increased by more than 20 times over the past half century, from less than 1 million in 1960 to 19.3 million in 2014. On the other hand, while the U.S.-born Latino population has only increased sixfold over this time period, there are about 30 million more U.S.-born Latinos in the U.S. today (35.9 million) than there were in 1960 (5.5 million). (Stepler y Brown)

De estas cifras, llama la atención el agudo incremento de la población de latinos nacidos fuera del país, ya que justifica el que una primera generación de inmigrantes cercana a los veinte millones de habitantes guarde más conexiones con sus países de origen que con el nuevo país al que llegan, pero también que adopten, hasta cierto grado, una nueva identidad supranacional latinoamericana. Las producciones literarias que se analizan en este capítulo pertenecen sobre todo a ese grupo de latinoamericanos de primera generación en los Estados Unidos, y reflejan las experiencias que acarrearán consigo al sufrir el impacto del choque cultural. No obstante, estas primeras generaciones de latinoamericanos en el norte no se encontrarán con una población homogénea norteamericana, sino con una realidad suficientemente dividida, a la cual ellos añadirán una capa más en ese conjunto diverso.

A pesar de que es posible rastrear los orígenes de las comunidades hispanas y latinas en Estados Unidos desde hace más de cinco siglos, lo hispano o latino es un concepto más reciente, relacionado con medidas políticas y con el notable incremento en la presencia de habitantes de orígenes latinoamericanos o españoles. A partir de 1970, la Oficina del Censo de los Estados Unidos, bajo el gobierno de Richard Nixon, propone la creación del término “Hispanic”, para agrupar a individuos de origen o ascendencia mexicana, puertorriqueña, cubana, centro o sudamericana, o española (US Census Website). Además de la imprecisión que conlleva esta

categoría porque el nombre hace referencia a la nación y lengua española, la inexactitud saldría a flote conforme la población con dichos orígenes manifestaba su diversidad: ¿cómo integrar a los habitantes de Brasil, de los territorios francófonos y anglófonos de Latinoamérica, o a las poblaciones con raíces indígenas dentro del concepto de “hispano”? Como resultado, desde el año 2000, el Censo incluye el término “latino” para abarcar más identidades “mezcladas” que comparten tales orígenes. En el Censo de 2010, dichas categorías fueron definidas de la siguiente manera: “‘Hispanic or Latino’ refers to a person of Cuban, Mexican, Puerto Rican, South or Central American, or other Spanish culture or origin regardless of race” (Humes et al. 2). Es evidente que el término tiene una utilidad puramente demográfica o política, sin embargo, es insuficiente para abarcar la pluralidad que conlleva dicha identidad. A decir de Ilan Stavans, la característica del “nuevo latino” se entiende como:

una imagen colectiva cuyo reflejo se construye como la suma de sus partes, en una metamorfosis irrestricta y dinámica, un espíritu de ‘inculturación’ y perpetua traducción (lingüística y espiritual), una densa identidad popular que adquiere la forma de una de aquellas esferas perfectas imaginadas por Blaise Pascal: con su diámetro en todas partes y su centro en ninguna. Todos hemos de volvernos latinos *agringados* y/o *gringos hispanizados*; jamás seremos dueños de una individualidad colectiva pura y cristalina, porque somos el producto de una fiesta de mestizaje que ha durado quinientos años... (*La condición* 11-12)

En las narrativas analizadas en este capítulo, es posible hallar la dislocación del centro que señala Stavans. Por lo tanto, para entender qué significa ser latino en Estados Unidos este capítulo busca explorar algunas manifestaciones literarias para averiguar cuáles son las complicaciones

que conlleva el asunto identitario en una época en que los discursos nacionalistas están en amenaza.

Las voces literarias latinoamericanas en Estados Unidos no son algo nuevo. Según Nicolás Kanellos en su libro *Herencia. The Anthology of Hispanic Literature of the United States* (2002), es posible rastrear los orígenes de la literatura hispana en Estados Unidos desde la época de las expediciones de colonizadores españoles en la zona norte del continente. De estos viajes, surgen los primeros textos que relatan la vida de lo que posteriormente sería el territorio estadounidense, con textos tan importantes como como *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca o *Descubrimiento de las siete ciudades*, escrito por el padre fray Marcos de Niza (*Herencia* 2). Además de los textos de exploración y colonización, Kanellos añade cuatro categorías más sobre textos de hispanos en Estados Unidos: la literatura nativa —los nacidos en el territorio estadounidense con orígenes de Latinoamérica y España—, la literatura de inmigración, la literatura de exilio y la literatura “sin frontera”. Los temas que prevalecen en estos textos tienen que ver con temas de identidad racial, étnica, manifestaciones culturales, pero sobre todo con denuncias políticas y sociales. Durante los años sesenta, las luchas por derechos civiles de las comunidades chicanas y nuyoricans jugarían un papel fundamental en la configuración de una identidad propia, que se diferencia no sólo del resto de estadounidenses, sino también de los mexicanos y puertorriqueños de sus territorios nativos (*Herencia* 6)³⁶.

El sesgo identitario que caracteriza las voces latinas en Estados Unidos ha tenido alcances en las cuestiones de género sexual. A diferencia de la tradición literaria hispanoamericana que ha favorecido al canon patriarcal, “the voice of women figures prominently in the new cartography of the Americas” (De la Campa, 2007: 167). Pero más allá de equilibrar la balanza en el binario masculino/femenino, la lucha por la igualdad de género se

ha manifestado recientemente con el uso del término “Latinx”, el cual ha sido acuñado para enfatizar la diversidad y la inclusión que pretenden las voces latinas. El término se define así:

Latinx is the gender-neutral alternative to Latino, Latina and even Latin@. Used by scholars, activists and an increasing number of journalists, Latinx is quickly gaining popularity among the general public. It’s part of a “linguistic revolution” that aims to move beyond gender binaries and is inclusive of the intersecting identities of Latin American descendants. In addition to men and women from all racial backgrounds, Latinx also makes room for people who are trans, queer, agender, non-binary, gender non-conforming or gender fluid. (Ramirez y Blay)

Si bien este término se origina en los Estados Unidos, habrá que ver qué influencia tiene en los ámbitos latinoamericanos que pretenden la inclusión y la diversidad de géneros, no sólo en la literatura sino en otras áreas de la cultura.

Las manifestaciones literarias de escritorxs latinxs se multiplicaron a lo largo del siglo XX. Gran parte de estas voces pertenecen a latinos de segunda generación o posteriores en Estados Unidos, quienes han optado por el uso del inglés como lengua de expresión. Sin embargo, como reconoce Lyn Di Iorio Sandín en *Killing Spanish* “they are all, in different ways, bound to Spanish, be it broken or pure, and bound to a memory or an awareness-sometimes more powerfully to a denial of the lands of origin” (1). No obstante, gracias a la difusión de editoriales que publican en inglés, la academia norteamericana y otros espacios de difusión cultural han integrado las producciones de estos autores dentro de las áreas de *U.S. Latino Studies* o *U.S. Literature*. En consecuencia, tradicionalmente los departamentos de inglés en la academia han absorbido las producciones de autores latinos en Estados Unidos.

En parte, debido a dicha elección de lenguaje, los estudiosos latinoamericanos se mantuvieron alejados de las producciones culturales de latinos en Estados Unidos. Con el tiempo, sin embargo, la brecha entre estas comunidades se ha acortado. Según Román de la Campa, el interés de los especialistas latinoamericanos en los *Latino Studies* surge desde los años sesenta con la creación de varias iniciativas gubernamentales para ofrecer oportunidades de estudio y de trabajo a comunidades latinoamericanas en Estados Unidos, pero alcanzaría un auge especial durante la década de los noventa (2007: 165). De la Campa reconoce que la preparación académica y el nivel económico que sustenta este grupo de inmigrantes, les confiere cierta posición privilegiada: “when Latin Americans met Latinos on the U.S. campuses during this period the two barely recognized each other as widely different national, racial, and linguistic ideologies stood in the way of their mutual intelligibility” (2007: 166). La separación que encuentra de la Campa entre estos dos grupos se ha hecho más estrecha con el tiempo, específicamente a través de la literatura que se está produciendo recientemente, como lo muestran las antologías analizadas en este capítulo, en las que es posible ver cada vez más la convivencia de autores U.S. Latinxs y Latinoamericanos.

Siguiendo las diferencias que reconoce de la Campa, es necesario establecer la diferencia que entiendo entre escritores U.S. Latinxs y escritores latinoamericanos en Estados Unidos, para motivos de este análisis. Si bien es cierto que es difícil diferenciarlos a los unos de los otros, debido a que muchas veces sus identidades se mezclan o fluyen entre un espacio y otro especialmente en la época presente en que es más fácil tener presencia en ámbitos distantes gracias a las redes físicas y virtuales, las diferencias más notables se encuentran tanto en el medio como en el espacio que se producen y difunden sus obras. Por un lado, las editoriales o premios que publican o apoyan a los autores latinoamericanos son diferentes a aquellas que

publican a los autores *U.S. Latinxs*, y por otro, la mayoría de los autores *U.S. Latinxs* prefieren escribir en inglés, o bien, en un registro propio e híbrido como el *Spanglish*, mientras que los autores latinoamericanos en Estados Unidos están eligiendo, sobre todo, el español como lengua unificadora de su identidad. Por ejemplo, mientras que autores como Julia Álvarez, Sandra Cisneros, Rolando Hinojosa o Junot Díaz encuentran espacios de publicación en casas editoriales como Vintage Books, Harper Collins, u otras editoriales sucursales de Penguin Books, además de haber ganado premios nacionales de literatura, como el Pulitzer; otros autores como Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán, Diego Fonseca o Santiago Vaquera Vásquez están siendo promovidos por editoriales como Sudaquia Editores, Suburbano Ediciones, o Alfaguara-Miami. Esta última, de hecho, es la editorial que publica las dos antologías centrales del presente capítulo. El incremento del mercado latinx como un consumidor de historias que reflejen sus realidades hace lógico que los espacios de difusión cultural también crezcan y, de la mano, estos espacios desempeñan un papel crucial en el reacomodo de la experiencia latinoamericana en Estados Unidos.

Dentro de las antologías exploradas en este capítulo, algunos autores como Junot Díaz o Santiago Vaquera Vásquez son identificados como miembros de la comunidad latinx en Estados Unidos. Sin embargo, la gran mayoría no cabe dentro de este grupo debido a que su contacto con Estados Unidos ha sido temporal (incluso nulo), o porque son migrantes de primera generación y su identidad se encuentra más posicionada en un territorio transnacional. Este contexto tan variado sirve como caldo de cultivo para reflexionar sobre cuáles son las posibles direcciones que está tomando la identidad latinoamericana. Aunque es verdad que muchos autores identificados como *U.S. Latinxs* parecen estar más interesados en formar su propia identidad “latina” en Estados Unidos (su país), los crecientes esfuerzos editoriales que están surgiendo

complejizan la etiqueta de lo “latino” en Estados Unidos y de lo latinoamericano en el continente. En la literatura actual, ya no sólo existen las experiencias de segundas o terceras generaciones que narran su formación (*coming-of-age*) como estadounidenses con raíces latinas, sino que ahora, en parte gracias a la fuga de cerebros en el sur y a las oportunidades laborales dentro de la academia norteamericana, se están multiplicando las voces latinoamericanas que añaden puntos de vista diversos. Cabe reconocer que estas voces no pretenden entrar en conflicto o desacreditar las voces de latinos en Estados Unidos, sino más bien convertir esa experiencia en algo más amplio y abarcador. No se trata de ver a unos como “más auténticos” o “más latino(americano)s” que otros, sino de entender que el siglo XXI, con sus desplazamientos, flujos de ideas y transferencia de capitales culturales, trae consigo una obligada reconfiguración no sólo de las obras artísticas latinoamericanas, sino también de la misma idea de lo que es esa identidad.

Por ello, es necesario prestar atención a los temas y experiencias que vierten los autores en sus cuentos y crónicas en ambas antologías, pero también enfocarse en las estructuras culturales que crean la oferta y demanda de estos productos culturales: los que por un lado facilitan la producción de dichos proyectos —la academia, los incentivos o premios, las subvenciones que ofrecen recursos para escribir sobre ello—, y las que por otro exigen hacer posible que exista un interés por parte del público —las editoriales o los medios que difunden a dichas voces—. Si se analiza el fenómeno de las antologías latinoamericanas en Estados Unidos a través de una contextualización más rigurosa, se llegará a entender mejor otra forma en que la construcción de identidades no es algo que aparece por la simple voluntad de los escritores o artistas, sino que son un producto de un sistema simbólico cultural más complejo que se encuentra muchas veces en relación directa con el mercado.

Construcción, difusión y consumo: la identidad de antología

Para comprender mejor el contenido de las antologías que trataré aquí y sus significados enunciativos, es preciso señalar cuáles fueron sus respectivos orígenes. Por un lado, *Se habla español*, es un claro producto de la diáspora intelectual por ser un proyecto que surge en la academia norteamericana. En 1997, el Programa de Estudios Latinoamericanos de Cornell University invitó al chileno Alberto Fuguet, hecho que lo lleva a reunirse con su viejo colega de *McOndo*, el boliviano Edmundo Paz Soldán, que trabaja en Cornell. El reencuentro producirá, tres años después, la antología que se analiza aquí (Macías de Yoon 456). Esta colección sale de las experiencias de Soldán y Fuguet, y tiene la intención de reunir las voces de algunos autores latinoamericanos que escriben sobre los Estados Unidos. En el prólogo de *Se habla español*, los editores dicen lo siguiente sobre el libro: “[es] una antología sobre los Estados Unidos, sí, pero en español. Articulada desde las entrañas mismas del monstruo —Martí dixit— pero en una USA contemporánea, vista por escritores latinoamericanos (¿qué significa ser latinoamericano?) de la nueva generación (¿qué implica nueva generación?), todo esto escrito, por cierto, en el nuevo idioma del gigante: Spanish” (14). El alto número de hispanohablantes en Estados Unidos posibilita o exige que los mercados se acomoden y den cabida a producciones que satisfagan la demanda de dicho grupo, en este caso, el mercado cultural.

Si bien la antología cumple una función mercantil, también es posible entrever su postura ideológica. En la cita del prólogo se vislumbra un gesto poscolonialista debido al reposicionamiento del lugar de enunciación que plantea. De acuerdo con Walter Mignolo: “la crítica y la teoría postcoloniales tienen, entre una tarea posible, ganar lo que fue negado por la occidentalización (entendida “expansión del lugar de enunciación”). Esto es, construir nuevos lugares legítimos de enunciación que hagan posible la re-locación de las construcciones

imaginarias (Oriente, extremo Occidente)...” (“Occidentalización” 39). Al seguir las palabras de Mignolo, se presenta la siguiente paradoja: si bien es cierto que, por un lado, el patrocinio indirecto de una institución “Ivy League” como Cornell demuestra la importancia que aún tiene la academia norteamericana y el discurso occidental en la confección de los discursos sobre lo latinoamericano, por otro, el hecho de presentar a autores del llamado tercer mundo a definir lo que entienden por Estados Unidos —y, al mismo tiempo, Latinoamérica—, pone de manifiesto que el *locus* de enunciación occidental representado por la academia está sufriendo o gozando de una alteración por las voces de escritores “subalternos” que paulatinamente lo pueblan.

Por su cuenta, el origen de *Sam no es mi tío* se debe al esfuerzo conjunto de una integrante de la academia norteamericana y de un escritor, ambos interesados en el género de la crónica: Aileen El-Kadi, profesora de estudios brasileños en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP) en el momento de la publicación del libro, y el argentino radicado en Estados Unidos, Diego Fonseca, quien además de escribir ficción se ha dedicado al periodismo narrativo. Publicada en el mismo año en que Barack Obama fue reelegido como presidente, la antología pretende presentar distintas historias y perspectivas de autores latinoamericanos en un año crucial tanto para la comunidad latina como para Estados Unidos. En entrevista, Diego Fonseca señala que la idea consistió en: “...que el libro fuera una plataforma para un diálogo: una mirada inteligente y madura sobre lo que un grupo de intelectuales relativamente jóvenes pensamos de esa dinámica latino-gringo. Un mensaje en una botella para la orilla sajona: esto vemos, así vemos algunas de las agendas, así creemos que nos ven” (“Entrevista”). Los escritores latinoamericanos incluidos en este volumen, se colocan como emisores del mensaje que define las cambiantes identidades del continente americano, así como sucede en *Se habla español*, por eso sus editores reconocen que “[y]a no hay identidades. Hay identificaciones” (14). Como

Idelber Avelar menciona en la introducción a *Sam no es mi tío*: “la mirada del otro es particularmente relevante en los momentos de decadencia de los imperios” (19). De esta manera, el volumen se vuelve relevante ya no únicamente para una configuración identitaria de los hispanoparlantes sino también para el norteamericano mismo que ya no puede estar separado del proceso de hibridez que infunde la comunidad latina en su territorio.

Se habla español, como todo intento de definir identidades, es propensa de caer en generalizaciones. Sin embargo, uno de sus propósitos es justamente disminuir las miradas simplistas, como lo dicen los editores en el prólogo: “[la intención es] buscar en tono de comedia o drama, de aventuras o de thrillers, al latinoamericano perdido/atrapado/seducido en las profundidades de los Estados Unidos —un lugar maravilloso, exótico, excéntrico, exuberante y, sobre todo, peligroso—. Y rogar que, al final del camino, haya más verdades que estereotipos” (17). Las historias compiladas utilizan al territorio norteamericano para examinarlo, deconstruirlo y practicarlo desde su posicionamiento y conciencia latinoamericana. Al hacerlo, sin embargo, los autores descubren que hablar de Estados Unidos como el espacio antagónico que conforma su identidad latinoamericana es algo cada vez más difícil; en cambio, se hace más evidente que Latinoamérica como identidad cultural exige una extensión y diseminación que trasciende hacia el norte de las fronteras del Río Bravo.

Si *Se habla español* buscaba definir identidades, los textos que integran *Sam no es mi tío* doce años después parecen tener el objetivo de cuestionar dicha identidad. Los editores de la segunda antología se preguntan: “¿Existen —hoy, ahora— *unos* Estados Unidos? ¿Hay *una* América Latina? Estos cronistas se han empeñado en remarcar ambas transiciones —los puentes y los límites—, pero, sobre todo, han expuesto —descaradamente— las contradicciones de nuestra América” (13), subrayando la cada vez más difícil tarea de delimitar cualquier

identidad nacional. Ante la complicada tarea de definir, se opta mejor por cronicar. Por medio de las crónicas se presenta la inmediatez del evento y se enfatiza la perspectiva subjetiva del focalizador de cada fragmento, para dejar que sea el lector quien una las voces que conforman el mapa latinoamericano³⁷.

Una de las constantes restricciones que aparecen al abordar lo latinoamericano es la de integrar las varias latinoaméricas que existen a causa de la gran variedad lingüística. Si estas antologías funcionan como artefactos que hacen repensar lo latinoamericano, el hecho de que se privilegie al español frente al resto de las lenguas habladas en la región, representa una de sus aparentes limitaciones. Pero al ser publicadas en Estados Unidos, el código castellano se convierte automáticamente en la lengua del subalterno, por su resistencia a la desculturación al estar frente al inglés. Paz Soldán y Fuguet, conscientes de ello, utilizan el título de su antología como el lema de la comunidad latina que afrenta al punto de vista angloparlante, otorgándole poder al español en la construcción del discurso latinoamericanista. Años después, cuando *Sam no es mi tío* aparece, el español ha alcanzado tal presencia e influencia en el territorio norteamericano que es innecesario redactar justificaciones de su elección en el prólogo; incluso, en la antología se incluyen textos de autores que no tienen al español como lengua materna, sino el portugués o el inglés, pero contribuyen con textos en castellano. El creciente poder enunciativo y de difusión del español conlleva la paradoja de, por un lado, achatar la identidad latinoamericana hacia dentro de la región, pero por otro, erguirse como un código en auge e influencia para dar voz a autores latinoamericanos que de otro modo no tendrían tan fácil presencia en el mundo editorial de Estados Unidos³⁸.

La creación de antologías conlleva el enorme reto de decidir a quién se deja fuera de la colección. Aunque el prólogo de *Se habla español* se menciona la insuficiencia inherente de las

antologías, vale la pena señalar algunos datos elementales de su estructura, así como de los autores que la conforman. La antología está estructurada en siete partes, que corresponden a las siete zonas en las que se llevan a cabo las historias: Miami, el Sur, el Suroeste, California, el Medio Oeste, La Costa del Noreste y Nueva York. De los treinta y seis autores, sólo cinco son mujeres, lo cual, aunque podría verse como un avance después de la ausencia de escritoras en antologías previas como *McOndo*, sigue siendo un dato preocupante en el intento de renovar el canon literario. De los treintaiséis, cinco nacen a finales de los cincuenta, veintisiete en los sesenta, y cuatro en los principios del setenta, de tal modo que la gran mayoría de los autores colindan los cuarenta años en el momento en que la antología se publica. Su origen varía, pero hay una obvia preponderancia de autores mexicanos —doce—, mientras que el resto se reparte entre cuatro peruanos, cuatro chilenos, tres puertorriqueños, dos argentinos, dos colombianos, dos bolivianos, y finalmente, con un representante están Nicaragua, República Dominicana, Uruguay, Cuba, Honduras, Ecuador, Guatemala y Estados Unidos. ¿En dónde quedan las experiencias salvadoreña, costarricense, panameña y paraguaya, por señalar el resto hispanoparlante de la región? Estos números, además de indicar la tarea difícil de representar la diversidad de todos los países que componen América Latina, reflejan que, al tener más espacios de publicación, y más fondos estatales o privados para invertir en la literatura, los autores de los países con más presencia en la antología tendrán más facilidad para ser leídos, aunque esto no precisamente signifique que sean los autores de mayor calidad.

Mientras que *Se habla español* está dividida por zonas geográficas que conforman un mapa practicado del latinoamericano en EEUU, *Sam no es mi tío* prescinde de tal división, quizás para hacer eco de la falta de fronteras a la que varios de sus cuentos aluden (el de Volpi y el de Stavans). La antología de 2012, como su subtítulo señala, consta de veinticuatro “crónicas”,

seis de ellas escritas por mexicanos, cuatro argentinos, tres chilenos, tres brasileños, dos peruanos, dos estadounidenses, dos colombianos, un guatemalteco y un boliviano. De ellas, otra vez solo en cinco hay presencia de mujeres. Sus nacionalidades, sin embargo, sólo sirven como rasgo para identificarlos, ya que precisamente sus historias ponen en cuestión la construcción de esta identidad nacional por medio de las fronteras geográficas.

Para comenzar a hablar de *Se habla español*, es necesario analizar los antecedentes de sus editores. Aunque ellos mismos renieguen de sus pertenencias a agrupaciones literarias, Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán formaron parte de la famosa antología *McOndo*, publicada en 1996, la cual que se convertiría en un manifiesto literario de una generación incipiente de escritores latinoamericanos. El título, como se ha señalado en el primer capítulo, conjunta irónicamente referencias a empresas transnacionales como McDonald's o Macintosh con el universo ficticio creado por Gabriel García Márquez, anunciando la irreverencia y el homenaje que rinden al mismo tiempo a la primera generación para obtener gran circulación internacional. Desde su prólogo se aclara una de las principales pretensiones de *McOndo*: sacudirse el estigma del realismo mágico con el que injustamente se suele encasillar al boom. En dicho preámbulo, los editores sostienen que “temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje” (15), es decir, que se identifican como una generación que abraza los rasgos que por muchos años encasillaron a la literatura en Latinoamérica, y también acepta las influencias de una sociedad globalizada, en la que la cultura popular es un componente sustancial. Asimismo, presumen el no sentirse representantes de alguna ideología o siquiera de sus propios países. Pasan del “quiénes somos” al “quién soy”, es decir, el proyecto se plantea como una literatura más individualista y personal. Por último, según los propios editores, el cometido final de *McOndo* era “armar una red, ver si teníamos pares y comprobar que no estábamos tan solos en esto. Lo otro era tratar de

ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados” (17). La intención de construir redes está frecuentemente supeditada al alcance editorial con que cuentan los escritores. En este caso, la antología estuvo auspiciada bajo el sello de la editorial Mondadori. Este acierto editorial será secundado años después por Alfaguara-Miami al reunir nuevamente a varios de los participantes de *McOndo* en la empresa editorial que significó *Se habla español*. Pero mientras que *McOndo* tuvo como principal tarea el forjar una identidad latinoamericana que trascendiera la herencia literaria del Boom, *Se habla español* pretende agrupar voces latinas en para crear un coro que cante lo que significa ser latinoamericano con relación a, o a pesar de Estados Unidos.

Fuguet y Paz Soldán se dan cuenta de que América Latina es insuficiente sin la experiencia o la influencia estadounidense, como lo han demostrado en sus obras y las de otros correligionarios. En el prólogo reconocen que, así como durante principios del siglo XX, París fue un centro cultural que influenció a varios artistas latinoamericanos, al inicio del XXI, varios puntos de Estados Unidos (Nueva York, Miami, la frontera sur) están convirtiéndose en espacios desde los que se elaboran nuevos discursos de lo que significa ser latinoamericano (17). Si bien los editores reconocen que el interés por Estados Unidos ya contaba con cierta tradición en las letras hispánicas (Benedetti, Skármeta, Soriano, Agustín, Valenzuela, Allende, Fuentes, Donoso y Puig, por mencionar algunos), el flujo globalizador y la desterritorialización adoptada por los integrantes de la antología explican cómo es cada vez más frecuente y común el tener en mente al país del norte en la configuración del tejido latinoamericano.

La experiencia migrante: llegar, ser, permanecer

De acuerdo con sus prólogos, cada antología tiene un objetivo central: *Se habla español* busca “narrar la diversidad de la experiencia latinoamericana en USA” (14), mientras que *Sam no es mi tío* desea “reafirmar [las] contradicciones... que conforman la diversidad de[l] imaginario [estadounidense]” (14) y crear una gran narrativa de la “microhistoria americana contemporánea” (15). A pesar de que diversidad y contradicción son las palabras que rigen las finalidades de sendas antologías, es posible determinar que la mayoría de las historias nacen de una experiencia migrante (o el intento de una). Las comodidades de dichas experiencias, sin embargo, son variadas y pueden agruparse, *grosso modo*, en las de los inmigrantes que atraviesan la frontera sin documentos, y los que pertenecen a la creciente diáspora intelectual que se ha mencionado anteriormente en el capítulo. Analizaré por separado las antologías, poniendo atención a la narrativa circular que siguen las experiencias migrantes, sean documentados o no: la travesía (llegar), la crisis de identidad provocada por el choque cultural (ser), y la decisión o posibilidad de retorno a sus países de origen (permanecer). La revisión de cuentos y crónicas que recurren a estas instancias de la experiencia migrante servirá para verificar cómo se está configurando la identidad latinoamericana en el nuevo milenio, en un momento en que convive tanto con comunidades latinas previas a la llegada de los autores, como con otros habitantes de Estados Unidos, pero que no se desentienden de la cuestión continental, sino más bien añaden a las tendencias recientes en que Latinoamérica toma al país del norte como integrante de su tejido cultural.

Travesía y comunidad: forjando patria latinoamericana en *Se habla español*

Uno de los temas que predominan en *Se habla español* es la experiencia migrante, centrada alrededor del viaje y la llegada. Como se sabe, muchos de estos migrantes ponen en riesgo su vida, puesto que el cruce implica peligro y amenaza, aunque también supone una esperanza en el futuro. Esto se hace evidente en “Las palmeras detrás”, del cubano Rolando Menéndez, cuento que presenta la historia de unos balseiros agonizantes que atraviesan el mar protegidos por el manto de deidades de distintas religiones: vírgenes católicas, como la de la Caridad o la del Cobre, son invocadas junto con deidades yorubas, como los orishas Oshún o Yemayá. El viacrucis marítimo es cubierto por el poder divino que guía a los balseiros, y es roto por una aparición de la Virgen del Cobre, similar a un elemento *Deus Ex Machina*. Este recurso más los parlamentos de cada uno de los personajes, dan cuenta del estilo teatral que se sigue para enfatizar el dolor que cubre el viaje que siguen muchos de los isleños al llegar a Miami. Con un final abierto, el trayecto de los tres viajeros sirve para poner de relieve la identidad flotante con la que cuentan varios inmigrantes.

Por otro lado, las dificultades también se hacen presentes en el cruce por tierra de la frontera entre México y Estados Unidos. En el cuento “El silbido” de la mexicana Rosina Conde, la supervivencia es una cualidad que debe imperar en el que decide cruzar del otro lado, incluso si esto significa traicionar a un amigo. El relato inicia con Sammy interrogando a Beto de por qué ha matado a un tercer compañero a quien en ese momento están enterrando en medio del desierto en su paso por la frontera. Cuando escucha los helicópteros cerca, y ante la inminente posibilidad de que la policía fronteriza los descubra, Beto sale del matorral donde se esconden dispuesto a dejar a su amigo atrás. Mientras intenta huir de la migra, se escucha el silbido de un balazo que lo hace caer muerto. En el desenlace del cuento, se descubre que el autor del disparo

ha sido el mismo Sammy. Para alcanzar “la Libertad” —nombre de la colonia que separa a los condados de Otay Mesa de San Ysidro, al norte de Tijuana—, Sammy aprende de Beto que es necesario liberarse de su “carnal”. Del mismo modo en que los personajes de este cuento se deshacen de sus amigos por convertirse en un lastre para su libertad, propongo que la cadena de traiciones que cometen los personajes simboliza la renuncia de la identidad nacional de muchos inmigrantes en su intento de forjarse una nueva identidad supranacional al atravesar la frontera.

Las travesías para alcanzar el país del norte implican una serie de pruebas que algunos pagan incluso con la vida. Otros, los que tuvieron la suerte de alcanzar su destino, no necesariamente consiguen el sueño que pretendían. En “Santa Fe”, Alejandra Costamagna presenta la historia de una familia de migrantes mexicanos que regresa a su país porque “después de ocho meses duros, no han hecho buena fortuna en los Estados Unidos, en realidad no han hecho buena fortuna en la vida...” (92). Esta experiencia migrante es vista desde la perspectiva de dos viajeras chilenas que recién llegan a Albuquerque con destino a Santa Fe, no a “la Libertad”, como en el cuento anterior, debido a que no están escapando de nada, sino buscando algo que les dé fe, quizá una nueva etapa en sus vidas. La entrada al país en este cuento difiere de los dos anteriores, pues aquí se realiza por aire. El medio de transporte es también significativo por la alegoría que se desarrolla a lo largo del mismo, en la que “la triste”, una de las viajeras, tiene la sensación de ser un ángel. Incluso, en algún momento el hombre de la familia fracasada la llama “ángel caído del cielo”, puesto que su presencia le permite a él correr con su hijo a la taberna de al lado y dejar a su mujer, “la ciega”, bajo su cuidado. A pesar de ser turistas, la tristeza y el cansancio (la otra viajera lleva el nombre de “la ojerosa”) del periplo, crean en el lector las mismas sensaciones que una narrativa típica del cruce de la frontera como las de los dos cuentos anteriores. Esto se debe especialmente a las primeras impresiones de la triste: “qué

feo le parece este lugar, qué desilusionada está del extranjero” (91), las cuales se complementan con el final de la historia cuando tiene que dejar a la ciega sola y desamparada. El abandono del esposo pudiera bien recordar a la traición entre los amigos del cuento anterior, sugiriendo nuevamente que la conformación del migrante implica una muestra de egoísmo por construir una identidad propia. Finalmente, otro logro del relato de Costamagna es presentar la estación de transporte como la zona de contacto en las que cada vez más confluyen sueños y esperanzas rotas de las múltiples experiencias migrantes. Sus personajes son solamente pasajeros en tránsito, cuya fluidez ablanda los márgenes que limitan las identidades del latinoamericano que habita en Estados Unidos.

Estas identidades no sólo son moldeadas por el constante movimiento de sus integrantes, sino también por las diferencias que ya existen entre sus naciones de origen. Las identidades latinoamericanas en Estados Unidos conllevan una paradoja significativa: mientras que por un lado buscan crear una identidad compartida por gente de diferentes sitios que se siente unida al ser etiquetada como una “minoría étnica” —como sucede entre el hombre y la triste en “Santa Fe”, al notar que ambos hablan español—, por otro, esa unión atenta contra la variedad de historias, costumbres y tradiciones que poseen los integrantes de la comunidad. Es decir, al fungir como minoría en Estados Unidos —en oposición a la mayoría blanca, se sobreentiende, pero a otras minorías también—, muchos de los miembros de esta comunidad se despojan de su máscara mexicana, guatemalteca, colombiana o chilena, para enmascararse como latinoamericanos.

Aunque esta tendencia parece ser cohesionadora, los discursos de unidad exhiben su fragilidad en la realidad. Algunas historias, como “El hombre en el hombro de la hembra” del hondureño Roberto Quesada, cuestionan no sólo la unión de la comunidad latinoamericana, sino

también la unión que supondría tener el mismo origen. En su relato, un tipo interfiere en la discusión que tiene una pareja de enamorados en la calle debido a los celos que siente el marido. Antes de que éste golpee a la mujer, el intermediario lo detiene para preguntarles si son hondureños, pues le pareció percibirlo en su acento. Blandir la bandera de su país sirve para salvar a la mujer del comportamiento machista del esposo. Pero conforme avanza la narración, el lector descubre que los hombres en realidad no tienen nada en común más que provenir del mismo país. El intercesor se aprovecha de ese rasgo y de algunas costumbres tradicionalmente “masculinas”, como invitarlo a tomar unas cervezas y hablar de fútbol, para debilitar la furia del marido celoso y tratar de hacerlo entrar en razón, aunque sin éxito. Mientras hablan, el intercesor recuerda haber visto a la esposa acusada con un dominicano en la calle, pero opta por no revelarlo a su marido porque lo considera un misógino quien merece tal infidelidad. Al final, se revela que el marido celoso fue lanzado desde el balcón de su casa, no se sabe si por el dominicano o por su misma mujer. El cuento muestra que a pesar de ser ambos hondureños, los hombres tienen poco en común y que las banderas no siempre implican la ciega identificación, ya que hay actitudes y comportamientos más profundos que dividen a los individuos más allá de su nacionalidad.

“Náufrago”, de Homero Carvalho, hace eco de una desconexión similar entre latinoamericanos. El breve relato se resume en la siguiente historia: un hombre espera su tren en una estación de Manhattan, cuando alguien le pregunta en español que de dónde es. El diálogo sigue así:

—De Bolivia —contesté inmediatamente.

—¡Ah! —dijo el hombre desinteresándose.

—¿Por qué? —repliqué yo, tratando de que no me eludiera tan fácilmente.

—Por nada —volvió a responder—, pensé que era de la tierra...

—Pero si yo...

—De Centroamérica pues —aclaró, y se deslizó por las puertas del vagón del tren segundos antes de que éstas se cerrasen. (317)

La contundencia del cuento se basa en la suposición del hombre que cree que interpela a un paisano, mientras que el protagonista se siente confundido al escuchar que pensó que “era de la tierra”. Aunque parece que el narrador quiere insistir en que efectivamente es de “la tierra” —Latinoamérica hispanoparlante, probablemente—, el desconocido lo interrumpe desilusionado diciéndole que esperaba fuera de Centroamérica, cortando con esto cualquier conexión entre ellos. Para algunos latinos, el idioma no es suficiente para sentirse conectados con personas de otras latitudes. Además, el “náufrago” confiesa tener la *green card*, enfatizando que incluso cuando ya se ha conseguido ese añorado permiso, los sentimientos que prevalecen en la experiencia migrante son de “tristeza y desesperación” (317), en este caso por estar sin trabajo y sin dinero.

El tono de pesar y negatividad que contienen las historias anteriores sugiere una crítica del sueño americano que hacen los autores latinoamericanos. Los personajes de estos relatos, ya sea a través del primer contacto con Estados Unidos o en el momento en que su nacionalidad es interpelada, reflexionan sobre lo que significa ser parte de una comunidad migrante cuya identidad está reconfigurándose. Parte de esa reconfiguración es el choque cultural, que es otro tema recurrente entre las historias de la antología. En “Micos en el polo” de Jorge Franco, Marlon, el protagonista, relata la manera en que llegó a Estados Unidos pero sobre todo la manera en que se perdió en el país. Como en los cuentos anteriores, el sueño americano y el cansancio que implica llegar al norte están sumamente presentes. Reina, su esposa, es quien

convence a Marlon de buscar una mejor vida en el norte: “[Reina] también habló de las oportunidades, de los dólares, de ganar bien, de vivir mejor, de salir de este pobre pantano” (293). Aunque nunca hay referencia directa del origen de los personajes, tanto el uso del voseo como la nacionalidad del autor podrían aludir a algún lugar de Colombia; sin embargo, el hecho que el narrador se refiera a su tierra como “este pobre pantano”, insinúa un tipo de macondización, es decir, el empleo de un discurso simplista que insiste en la tropicalización de América Latina; por lo tanto, el protagonista representaría a cualquier latinoamericano que sufre de un choque cultural al llegar a Estados Unidos.

A diferencia de los relatos previos, “Micos” incluye las consecuencias nocivas de la migración en las relaciones personales. Desde que surge el plan de migrar, Reina es la única que tiene una idea positiva de la nueva oportunidad, pero Marlon nunca está convencido de ello. Marlon tiene un mal presentimiento desde el momento en que describe una de las fotografías que les envía la prima para convencerlos a ir, la cual también da título al cuento. En la fotografía hay “un perro y en la nieve junto a un muñeco también de nieve con dos ramas por brazos, una zanahoria por nariz, y quién sabe qué cosas negras por ojos, y todos en la foto riendo, pero extraños, ajenos, como unos micos en el Polo Norte” (295). Ese sentimiento de extrañeza nunca desaparece de la impresión que tiene Marlon sobre Nueva York. Un día, después de una fuerte discusión con Reina, Marlon decide salirse de la casa a pesar de que su esposa le pide no hacerlo. En la calle, se acerca un policía y le pregunta algo que él no entiende. El encuentro le provoca pavor, y sin pensarlo mucho, opta por salir corriendo. Al final del cuento, el personaje se encuentra completamente extraviado buscando a su esposa, reconociendo su dificultad de adaptación al nuevo espacio, como un mico en el Polo Norte.

Otro cuento donde el personaje principal experimenta un choque cultural es “El pasado” del argentino Martín Rejtman. El protagonista, un escritor fracasado que vive en Buenos Aires, recibe un día una carta de su hermana con una pagaré por dos mil dólares que deberá ser cobrado en Chicago. Decide ir, cobrar el dinero y regresar en el siguiente vuelo, pero su plan cambia cuando se entera que su pasaje requiere un mínimo de quince días de estadía. “Como no tengo equipaje ni planes me dedico a hacer observaciones: el tipo de gente que camina por las avenidas, las construcciones, los lugares de comida, tan diferentes a los nuestros, las costumbres en la calle, el paso rápido... (155)”. Para ahorrar dinero, decide buscar un hotel barato en el barrio latino, pensando que “ahí por lo menos alguien me va a entender” (156). Costumbres y panoramas aparecen ajenos al protagonista que, en calidad de *flâneur*, se limita a observar y describir lo que le acontece: “El taxista me lleva a una parte devastada de la ciudad. Es como si de pronto todo el pasado hubiera vuelto: la guerra, el hambre, los bombardeos. Un barrio pobre de hispanos y drogadictos” (156). Aunque el sentimiento de no pertenecer al ambiente que lo rodea parece ser mayor en Chicago, en realidad es una condición que el protagonista ha venido experimentando desde Buenos Aires: en la primera sección del cuento, narra su mudanza a un barrio cuyos habitantes viven en un constante conflicto con inmigrantes coreanos. El ambiente globalizado es algo que no impacta únicamente a Chicago, sino a las grandes ciudades del mundo. Rejtman parece recordarnos que los choques culturales no son exclusivos para el que sale de su país, sino que gracias a los movimientos migratorios las identidades son cada vez más volubles, tanto en Estados Unidos como en otros países. La identidad cada vez se compone de más fragmentos distantes que se mezclan por los conductos de la migración.

Después de unos días de espiar a su hermana, el protagonista decide presentarse en su casa, sólo para confirmar la distancia tan grande que los separa, debido a su estatus social y a sus

ocupaciones cotidianas que se asemejan mucho a la de cualquier norteamericano de clase media-alta. La frialdad de su encuentro subraya que a veces la sangre tampoco es un lazo suficiente de identificación. Se despide de ella sabiendo que no la volverá a ver, y antes de regresar a su hotel, decide entrar a un cine a ver una película sobre “un cantante de tango retirado [quien] todavía sigue activo como agente secreto en una pequeña aldea de campesinos japoneses” (157), otro elemento que añade al sentimiento global del relato. El protagonista confiesa no recordar nada de la película ni de esa noche, sino hasta el siguiente día en que despierta en la cama junto a una desconocida. Confundido por su situación, decide escapar de la casa pero, como está desnudo, lo único que encuentra para cubrirse es una bandera norteamericana que se ata a la cintura para poder salir y comprar ropa en la *Army-Navy store* de la acera de enfrente. La amnesia del pasado y el acto de envolverse en la bandera funcionan como una perfecta alegoría de la experiencia de muchos inmigrantes, quienes muchas veces deben borrar los recuerdos de su pasado y cubrirse con la bandera del país que los acoge, asimilando su cultura, como lo hiciera antes la hermana del protagonista.

La búsqueda de un futuro compartido o incierto motiva las acciones de los cuentos anteriores, resaltando momentos de choque cultural que colocan a los protagonistas en un estado de extravío. Otros relatos de *Se habla español* presentan las consecuencias de lo que en algún momento fue búsqueda, es decir, historias de segundas o terceras generaciones que evocan el pasado y los orígenes de su llegada. Los protagonistas de estas historias ya se han asimilado a la vida de Estados Unidos, pero su identidad sufre de otro tipo de choque: el generacional. En textos como “American Dream” de Celso Santajuliana o “We’re Not in Kansas Anymore” de Julio Villanueva Chang, los personajes se enfrentan a las historias de sus padres y el proceso los lleva a reflexionar sobre cuál es su identidad tanto latina como estadounidense.

Aunque Santajuliana recurre al cliché para titular su cuento, “American Dream”³⁹, éste queda deshecho desde la primera frase cuando dice “...los sueños recurrentes son una enfermedad...” (203), con lo que el narrador parece reconocer la parte nociva que implican las esperanzas falsas del sueño americano para muchos inmigrantes. Posteriormente, se aclara la referencia del narrador cuando explica que su sueño recurrente es una pesadilla con su padre, quien se aparece en medio de una plantación de trigo para clavarle una bandera de Estados Unidos en el pecho y luego en la tierra. El odio hacia el padre es un motivo recurrente a lo largo del cuento, y está cargado de un resentimiento profundo por haberlo abandonado en momentos importantes de su vida. El narrador lo apoda “el enano”, y lo define así “...mi padre fue el patriarca miope de una grey austera que encontró en el estado de texas (*sic*)⁴⁰ su particular e incomprensible sinaí...” (203). Después de la muerte de su madre, su padre decide llevarlo a vivir con su abuela Dolores. El protagonista confiesa que lo extrañará, y reconoce que esa fue su conversación más larga pues el padre no hablaba inglés y le prohibía a él hablar en español. La falta de comunicación entre ellos no sólo se debe a la obligación de utilizar sólo el inglés, sino a la insistencia del padre por hacer que su hijo “pertenezca” a la cultura estadounidense en otros ámbitos. Por ejemplo, al avanzar la trama, cuando viven en Nueva York, el padre convence al hijo de que la clave para ser neoyorkino consiste en no mirar hacia arriba, porque los únicos que miran hacia arriba ahí son los turistas. Para muchos/as latinos/as, el dilema de la asimilación o la conservación de las raíces representa la principal disyuntiva en su construcción de identidad. Esta relación dialéctica, sin embargo, es necesaria para que la identidad se transforme.

Mientras vive con su abuela, el protagonista añade un conflicto generacional más, cuando relata cómo la madre del “enano”, “no entendía por qué su hijo se mediomataba buscando ese grandilocuente porvenir que durante los sesenta todos los jóvenes americanos se empeñaban en

hacer posible...” (206). En cambio, opina diferente sobre su nieto, a quien le augura un buen futuro simplemente por el hecho de haber nacido en Estados Unidos: “...tu padre no entiende nada tú sí vas a estar bien en américa porque eres de aquí y él no... él nació en columbus abuela... sí pero tu abuelo y yo cometimos el error de ir a enterrar su cordón umbilical del otro lado de la frontera y uno es de donde está enterrado su cordón umbilical...” (206). A pesar del pragmatismo con el que se describe a la abuela en otros momentos, sus creencias supersticiosas tienen tanta fuerza para definir la identidad, como el adoctrinamiento consciente que quiere imponer el padre en el hijo. Es decir, la comunidad que se imagina dentro del núcleo de esta familia se vale también de constructos y prácticas que rayan en lo absurdo pero que tienen tanta fuerza para definir el destino identitario de las personas como la voluntad de asimilación.

Después de que cumple su promesa de volver por él, padre e hijo viven unos años juntos en Nueva York, hasta que un día meten a la cárcel al “enano” por cometer un robo en una tienda. El protagonista tiene que irse a vivir a California con su tía Eugene, hermana de su difunta madre, donde crece y estudia. Sospecha, además, que su padre lo busca después de salir de la cárcel, pero después de ver que su hijo ha prosperado en la vida sin su ayuda, el padre no reaparecerá, acción que es vista con resentimiento por parte del protagonista. Con el nacimiento de su hija, la pesadilla vuelve a aparecer, aunque ahora es él quien amenaza con enterrar la bandera americana a la bebé. “...despierto horrorizado... / no sé qué hacer... quisiera partir en mil pedazos su cordón umbilical y enterrarlo en otros tantos países... o tal vez debiera licuarlo en su papilla para arraigarla sólo a sí misma...” (209). La superstición de la abuela es transmitida en la incertidumbre que siente el protagonista al saber que puede convertirse en la misma imagen horrorosa que fue su padre para él. El protagonista está consciente del peso que cualquier padre

carga en los hombros para influir en el destino de sus hijos, de ahí que al final del cuento sentencie que “...la herencia es una maldición recurrente...” (209).

Pero ¿qué ocurre cuando esa herencia proviene de tantos lugares que es difícil reconocer a quién culpar de tal maldición? Mandalit del Barco es una mujer que personifica esa posibilidad, y que, dicho sea de paso, representa una identidad que es más común encontrar en Estados Unidos. En “We’re Not in Kansas Anymore”, con un estilo de crónica biográfica, Julio Villanueva Chang narra la vida de Mandalit del Barco, cuyas diversas raíces se entremezclan. “Mandalit se jactaba de ser la única ciento por ciento americana de la fiesta. Sus antepasados venían de las tres Américas, la del norte de los Estados Unidos, la del centro de México y la del sur del Perú” (192-92). La semblanza de Mandalit guía la crónica en la que el narrador aprovecha para describir la vida de la protagonista y al mismo tiempo el trasfondo de su linaje y de las circunstancias históricas y políticas que acontecen tanto en el sur como en el norte. De este modo, la narración se remonta a la vida de sus abuelos paternos en Ayacucho, Perú, como de sus abuelos maternos mexicoamericanos viviendo en Kansas, pasando por la generación de sus padres quienes concibieron a Mandalit a principios de los sesenta. Por medio de constantes saltos temporales, la crónica teje el crecimiento de Mandalit como ciudadana norteamericana y latina, viviendo en varias ciudades de Estados Unidos hasta llegar a Lima, que es donde conoce al narrador. Un momento clave de la construcción de su identidad ocurre cuando vivía en California: “Mandalit se declaró chicana, izquierdista, *filled with latino pride*. Su madre la llevaba a Berkley para escuchar a César Chávez, el Martin Luther King de los chicanos. Pero también era una chiquilla como todas: cuando Muhammad Ali se decía el Kissinger negro y bailoteaba sobre el ring, ella tarareaba canciones de Sonny y Cher” (195). Si bien su personalidad contenía una fuerte carga ideológica progresista, Mandalit también es producto de

su época y la cultura popular conforma gran parte de su formación, por eso termina estudiando periodismo y escribiendo sobre el break-dance. Cuando alcanza la madurez y ejerce su profesión como periodista, Mandalit logra romper otro de los estereotipos con que muchos latinos cargan: “Mandalit del Barco había encontrado otro trabajo envidiable sin ser Jennifer López. Ella no quiere ser parte del coro de esa cultura llorona que los compadece sólo como pandilleros, *housekeepers*, jardineros o lavaplatos” (199). La protagonista desafía los conceptos preestablecidos añadiendo su experiencia para el cambio de narrativa sobre cómo son los latinos en Estados Unidos.

La historia de Mandalit sirve como ejemplo de la hibridez cultural que compone a las nuevas generaciones de latinos en Estados Unidos. Al mismo tiempo, la crónica de Villanueva Chang representa otro tipo de mezcla, una hibridez literaria en las letras latinoamericanas las cuales no pueden evadir la influencia de Estados Unidos en la producción del sur. Por ello, no es extraño que el narrador demuestre dominio tanto de las referencias políticas locales, como de las referencias históricas y de cultura literaria y popular del país del norte, como se vislumbra con la intertextualidad literaria de Truman Capote y James Ellroy, claras influencias en el estilo narrativo del autor.

Identidades caleidoscópicas en *Sam no es mi tío*

A diferencia de cierto tono dramático que acompaña la mayoría de las historias de la primera antología, en las reacciones de la más reciente colección abunda la indiferencia ante las complicaciones que implican alcanzar el sueño americano. Es decir, las experiencias migrantes en *Sam no es mi tío*, como sugiere el mismo título, demuestran cierto desdén ante el fracaso o éxito de vivir en Estados Unidos. Esto hace que la identidad de sus protagonistas se sienta menos

amenazada sobre el hecho de tener que asimilarse a la cultura norteamericana, sino que ahora se tiene más conciencia de que la hibridez también es una posibilidad.

Aileen El-Kadi, una de las editoras de la antología, abre la colección con “Travesías”, una crónica autobiográfica en la que narra su linaje variopinto, y que sirve para conjugar las acciones que analicé previamente como componentes de la experiencia migrante —llegar, ser, permanecer—, y que reaparecerán en las veinticuatro crónicas que componen la antología. A diferencia de Mandalit, Aileen llega a Estados Unidos a una edad adulta, sufriendo un choque cultural más fuerte y complicando su proceso de asimilación. Sin embargo, hay varios aspectos que comparten las dos protagonistas: en primer lugar, ambas son mujeres profesionistas que se definen por el hecho de sus intereses profesionales y no por los roles típicos de feminidad —ser madre o esposa—, en segundo lugar, ambas provienen de una familia de orígenes diversos y se distinguen de sus generaciones anteriores, y finalmente, las dos atraviesan por momentos en su vida en que reflexionan sobre su identidad como latinas o latinoamericanas en Estados Unidos.

En “Travesías”, la identidad de Aileen es producto de las decisiones azarosas de sus padres, un árabe y una alemana que, después de vivir en Estados Unidos, optan por formar una familia en Brasil sólo porque pueden, aunque no sin antes elegir a la Argentina como lugar de nacimiento para su hija. Después de crecer en Ilhéus, Brasil, sus padres deciden enviarla a Tucumán, Argentina, donde estudia su educación superior. Aunque Aileen siempre tiene en mente el pertenecer a una familia diferente a las demás, sufre una crisis profunda cuando le preguntan en la universidad qué hacía durante la dictadura militar. Interesada por pertenecer a su círculo de amigos argentinos, Aileen se siente culpable por no tener una historia trágica o interesante como las de ellos. En consecuencia, durante esa época atraviesa una crisis de identidades por el simple hecho de querer pertenecer: “el mecanismo que había desarrollado en

todos esos años para llevar a cabo estas identidades temporarias era bastante simple y eficaz: observar, seleccionar, practicar, reproducir” (25). No obstante, ese comportamiento la lleva al borde del pánico cuando comienza a cansarse de tener que cambiar de performance en cada situación. La protagonista resume su crisis así:

Ser parte de una familia multinacional tiene una gran ventaja: uno acaba siendo siempre un individuo interesante por diez minutos para toda clase de gente. Pero cuando terminas de narrar tus varios orígenes, genealogías exóticas, incomunicable multilingüismo, los diversos territorios por los que has pasado y escuchas el último ¡oh!, y *wow!* de tus interlocutores, la vida te devuelve a su opacidad cotidiana y uno regresa, involuntariamente, a la homogeneización existencial. En mi caso, eso significaba retornar a la constatación de una absoluta falta de identidad coherente, y lo que era peor a mi parecer, auténtica. (25-26)

Aileen se sabe interesante por su mezcla cultural, pero en cierto punto se siente no sólo homologada existencialmente, sino sola, sin una única identidad a la cual asirse. Sin embargo, tal y como muestra la antología, cada vez hay más personas que comparten su caso, lo cual abre la posibilidad de que las identidades caleidoscópicas conformen una nueva identidad a la que será más fácil pertenecer con el tiempo.

La segunda parte de la crónica consiste en relatar su llegada a Estados Unidos, después de haber intentado estudiar poesía erótica árabe del medioevo ibérico en España, y de un corto periodo por Argentina en el momento más álgido de la crisis económica. Al huir hacia el norte, su identidad vuelve a ser cuestionada en el momento en que tiene que llenar un formulario de recursos humanos en el que le exigen elegir su identificación racial: “concluí, entonces, que si quería seguir en territorio norteamericano debía acoplarme al molde *yankee* a cualquier precio y

borrar, lo más rápido posible, todas toooooodas mis marcas latinas y semíticas” (31), confiesa la narradora, ya que, según su entendimiento, estas dos identidades específicamente cargan con grandes prejuicios en la sociedad estadounidense. Parte del choque cultural que sufre el inmigrante, como se ha visto en otros cuentos, consiste en el proceso de asimilación. Aileen lo intenta sin mucho éxito, posiblemente porque tiene la opción de evitarlo pues ha llegado al país a una edad más adulta y se da cuenta de que hay más componentes de sus identidades previas que oponen resistencia. Además, después de un breve tiempo descubre que aunque Estados Unidos aparentaba ser un lugar lleno de orden y calma, en realidad la gente esconde una doble moral pues pregona aceptar la diferencia, aunque en el fondo exigen la necesidad de acoplarse a un orden más estricto. Hacia el final de la crónica, la protagonista saca sus propias conclusiones sobre la crisis de su identidad:

Mis travesías habían sido una serie de intentos de recrearme maneras de ser que yo concebía como fijas, inventarme una sola raíz, dibujarme con una sola línea, prolija y sin quiebres. ... Ni Brasil, ni Argentina, ni Egipto, ni Alemania, ni Italia me pertenecían ni me definían. Mi documento de extranjera tampoco era mi pasaporte con todas mis visas y sellos de entrada y salida. Mi documento era esa hojita que me entregaron en *Human Resources* y que no supe cómo marcar. / Era esa hoja que dejé en blanco”. (35)

Este cuento demuestra la insuficiencia que contiene un título legal como la nacionalidad cuando se conocen los múltiples componentes que configuran una identidad como ésta. La nacionalidad que sustenta un documento sirve sólo como una seña, pero no satisface a individuos como Aileen, quienes no logran conciliar la multiplicidad de raíces que conllevan sus seres.

Aileen El-Kadi o Mandalit del Barco son dos arquetipos del inmigrante que aumenta y puebla las historias contemporáneas de las Américas. Sus identidades plurales desafían varios estereotipos sobre el migrante: primero, que la travesía ya no concierne únicamente a Ulises sino que Penélope también puede “hartarse de prodigios”, Borges *dixit*, es decir, que la experiencia migrante se enriquece al añadir más voces de mujeres que rompen la norma patriarcal. En segundo lugar, que sus identidades plurales en vez de verse como un estigma de identidad disociativa, son vistas por algunos como una oportunidad para crear algo nuevo, un espacio en el que es posible performar la identidad, y no simplemente llenar espacios vacíos requeridos en un formulario como en la crónica de El-Kadi. Por último, se ve que cada vez son más comunes las historias de las comunidades de migración intelectual, cuya movilidad transnacional enriquece la forma de la identidad latinoamericana de principios del siglo XXI.

Otra característica que distingue a *Sam no es mi tío* de la antología anterior es el haber surgido después de 2008, año crucial para el país no sólo por la llegada de Barack Obama a la presidencia, sino sobre todo por haber vivido una de las crisis económicas más fuertes de las últimas décadas en el mundo. En consecuencia, varios textos muestran los efectos de la crisis económica. Un ejemplo de tales efectos es el aumento del flujo migratorio. “Venimos como una gran familia” de Guillermo Osorno reflexiona sobre la migración mexicana en Estados Unidos, a partir de un partido de fútbol entre las selecciones nacionales de México y Estados Unidos. En la crónica, además de contar la historia del partido y los pormenores de los aficionados asistentes, el narrador esboza un comentario explícito sobre el aumento de la migración laboral, causada por los efectos de la crisis de Estados Unidos en América Latina. “Debido principalmente a esta diferencia de ingresos México ha sido el principal proveedor de inmigrantes a los Estados Unidos en los últimos años [...] En 2008, el número de indocumentados mexicanos llegó a un

techo histórico de siete millones...” (146-47), señala el narrador en una acotación que corta el flujo de la crónica del partido de futbol. El tono periodístico de esta sección se enfatiza cuando se hace una crítica de las ideas de algunos historiadores de la academia norteamericana que ven en los mexicanos una amenaza, especialmente porque, al estar tan cerca de su país de origen, su asimilación a la nueva cultura se hace más complicada. Además de comentar algunas ideas en contra de los migrantes de Samuel Huntington o de Víctor D. Hanson, el narrador cita una frase de David Kennedy, de la universidad de Stanford, sobre los mexicoamericanos: “Tendrán suficiente coherencia y una masa crítica en ciertas regiones, así que, si así lo decide, podrían mantener su cultura de manera indefinida” (146). Es pertinente señalar que las voces de grupos que ven la migración como una amenaza se han multiplicado después de la crónica de Osorno. Ese tipo de ideas han contribuido a que un candidato como Donald Trump llegue a la presidencia en 2016. Así que resulta interesante notar la amplia diferencia entre el supranacionalismo que se practica en las antologías analizadas en este capítulo y el nacionalismo radical promovido por las ideas de Donald Trump. Mientras que el latinoamericanismo que se evidencia en las historias de estos autores acepta la diferencia y promueve la integración de varias identidades, Trump y sus seguidores predicán la restauración de un proyecto nacional que favorece una homogeneidad cultural y que exige la asimilación de grupos ajenos o simplemente les impide el ingreso. Esto se ha hecho evidente recientemente en sus políticas antimigratorias, como el veto en contra de países musulmanes, o el plan para hacer más grande el muro que separa a México de Estados Unidos.

Volviendo a la crónica, más que relatar el partido de futbol, se centra en el encuentro que ocurre en las gradas entre los distintos grupos de aficionados. A lo largo de la narración, la perspectiva se sitúa cerca de inmigrantes mexicanos que han viajado desde Nueva York hasta el

estadio de Foxboro, Massachusetts, para apoyar a su selección nacional. A este grupo se le caracteriza con un exacerbado sentimiento nacionalista causado por la pasión del deporte. Asistir a un partido de la selección nacional provoca la sensación de estar más cerca de la tierra natal, y para mostrar su pertenencia, el grupo de mexicanos lleva a cabo el performance que todo aficionado de deportes realiza: banderas, pintura en la cara, indumentaria y demás rituales que los convierten en fieles discípulos de una idea de la patria. La caracterización de la identidad de este grupo se logra también a través del contraste con otro tipo de aficionados: en primera instancia, con los ordenados y bien vestidos aficionados estadounidenses (144), pero también con otro grupo de mexicanos de clase alta que estudia en las universidades de la región de Boston. Se diferencian no sólo por la mejor calidad de sus banderas o del maquillaje tricolor que cubre sus rostros, sino también por la composición demográfica: mientras que en el grupo de Nueva York sólo hay una mujer (la esposa del organizador del viaje), en el grupo de universitarios hay varias. El contraste más evidente entre los dos grupos se señala de la siguiente manera:

Ellos son o serán miembros de las clases profesionales en las grandes metrópolis de Monterrey, Guadalajara y Ciudad de México. Nunca emigrarán. Algunos ya tienen trabajos esperando en casa. Los primos de Saúl, por otra parte, están aquí para quedarse. Son de Tulcingo, un pequeño pueblo al sur del estado de Puebla que desde los años cuarenta, cuando comenzó la revolución industrial en México, ha estado exportando campesinos, primero a la capital del país y luego a Estados Unidos. (151-2)

Unos llegan para quedarse —no porque quieran sino porque no pueden volver—, mientras que otros sólo están de paso para conseguir un requisito que les permitirá seguir sustentando el poder de sus familias. Esta yuxtaposición representa una paradoja clara: aunque el grupo de Nueva

York pareciera “más mexicano”, de acuerdo con los anticuados discursos nacionalistas de lo que debería ser su mexicanidad (raza mestiza, el amor por la patria, carácter pícaro pero acomplejado y resignado de su situación oprimida), en realidad su circunstancia los hace pertenecer cada vez más a la realidad de Estados Unidos, manteniendo una identidad mexicana congelada desde la distancia. Por ello, al hablar sobre Héctor, uno de esos mexicanos del primer grupo que ya ha iniciado una familia en Estados Unidos, el narrador dice: “sin querer, él y otros tulcingueños tenían probablemente más en común con los aficionados americanos que con los mexicanos de Harvard” (152). La identidad del mexicano —y por extensión, del latinoamericano— en Estados Unidos, fluye con mayor o menor rapidez dependiendo del estatus socioeconómico del grupo migrante, es decir, de la facilidad de entrada al país, pero sobre todo de su capacidad de volver a su tierra.

La crisis afectó no sólo en términos del aumento de migrantes, sino también la calidad de vida de aquellos que ya llevaban tiempo en el país. En “Y entonces Dios”, Diego Fonseca relata el declive económico de Alberto, un colombiano en Miami que representa al migrante que, gracias a su esfuerzo y dedicación, logra alcanzar el éxito prometido del sueño americano. Sin embargo, el protagonista también personifica el espíritu del capitalismo que condujo precisamente a la crisis financiera de 2008. Su historia, entonces, es la de aquel migrante que sube peldaño a peldaño hasta alcanzar un triunfo materializado en la adquisición de propiedades y el ascenso del estatus social, pero con el derrumbe de la economía y de la industria inmobiliaria específicamente, Alberto va perdiendo todo. Su tragedia consiste en negarse a aceptar su realidad. En consecuencia, la historia de Fonseca no sólo sirve para demostrar otra de las suertes que corren los migrantes latinoamericanos en Estados Unidos, sino también se puede leer como

una crítica al consumismo y a cierto estilo de vida promovido por una lógica capitalista con la que se asocia comúnmente al sueño americano.

Otro ejemplo de la desilusión del sueño americano se hace evidente en “Miami” de Claudia Piñeiro. La protagonista de este relato llega a Estados Unidos como turista. Probablemente debido a su estancia temporal, su proceso de asimilación no se lleva a cabo, limitando su experiencia a la incompreensión de las diferencias que encuentra. La trama narra la anécdota de una argentina que visita Miami e intenta, infructuosamente, visitar a unos amigos que viven en uno de los suburbios. Dando fe a su buena orientación, la protagonista decide no imprimir las direcciones de Google Maps como le ha sugerido su anfitriona. “No puede ser tan difícil llegar, si en esta ciudad todo el mundo habla español” (103), piensa, confiada. Sin embargo, al enfrentarse a las autopistas carentes de gente a quién preguntar, su itinerario nunca se ve completado. En su relato, Piñeiro comenta sobre la ola de argentinos que migró hacia los Estados Unidos, específicamente a Miami, como consecuencia de la crisis de 2001 en su país de origen. Así como en el relato anterior, se hace evidente que las crisis económicas de las últimas décadas han sido un factor fundamental para la reconfiguración de comunidades e identidades en América Latina. La narradora, sin embargo, se mantiene distanciada de lo que descubre en Estados Unidos. Al saberse una simple turista, sus comentarios se limitan a describir el fenómeno migratorio como una estrategia para mantener el estatus social o económico de muchos argentinos afectados por el debacle económico. El rechazo a la vida en Estados Unidos queda evidenciado tanto por el tono del relato, como por la distancia que emplea la narradora al describir la vida de sus compatriotas en el país del norte, a quienes parece compadecer.

Según la narrativa clásica del sueño americano, la llegada al país es vista como una oportunidad para mejorar las condiciones de vida. Las historias anteriores demuestran cómo las

recientes crisis económicas han impactado en dicha narrativa. La llegada a Estados Unidos ya no es sinónimo de triunfo automático. De hecho, un par de historias de la antología aún hablan sobre la imposibilidad de llegar a Estados Unidos. Por un lado, “Tierra de libertad” de Santiago Rocagliolo narra la complicada experiencia del trámite de la visa. Los protagonistas, una pareja de un peruano y una brasileña, asisten al consulado con la intención de conseguir una visa como visitantes para que ella pueda participar en un congreso de escritoras en la Universidad de Nueva York. El narrador relata los pasos que implican hacer el trámite, ofreciendo historias colaterales de otros migrantes que están solicitando el mismo documento, y aderezando la historia con los problemas de su relación amorosa. La crónica hace un énfasis en la frialdad con la que miran al solicitante y el desinterés por saber por qué necesitan ir a Estados Unidos. Mientras esperan a ser llamados por los cónsules, miran en unas pantallas de televisión las noticias, poniendo un contexto de la situación política en Estados Unidos durante esos años. Al final del relato, la petición de su visa es rechazada por no poder demostrar suficientes lazos con su país de residencia como para asegurar que su visita será temporal. El desenlace añade una sutil ironía ya que el único lugar donde pueden entrar a desayunar es un Starbucks que, además de caro, les prohíbe fumar. La crónica de Rocagliolo demuestra que las barreras para llegar a Estados Unidos están colocadas desde un plano burocrático. El tono y la conclusión, sin embargo, hacen evidente cierta indiferencia ante el rechazo recibido, y extienden el rechazo al plano cultural implicado en la incomodidad experimentada en el Starbucks de España.

La indiferencia por alcanzar la meca que representa Estados Unidos se repite en “El país de nunca jamás” del colombiano Camilo Jiménez. En esta crónica, el protagonista relata cómo era su niñez en un barrio de clase media en Medellín, y cómo nació su deseo por viajar a Estados Unidos luego de que su madre y su hermana viajaran a ese país como regalo de quince años para

la hermana. El padre del protagonista le promete que el siguiente año, ellos dos viajarían a Disneylandia y comerían en McDonald's: "en esos días mi comida preferida eran las hamburguesas, y los arcos dorados eran para mí una especie de santuario; estaba casi obsesionado con conocer y probar las más famosas del mundo. Pero mi papá y yo nunca viajaríamos a Estados Unidos" (227-28). La imposibilidad de la visita se debe a que la madre enferma de cáncer y muere el siguiente año, cuando planeaban viajar. El segundo intento para llegar al norte le aparece años después, cuando el padre de su entonces novia los anima a mudarse a Estados Unidos para trabajar. Hacen planes, arreglan los papeles y el protagonista incluso compra revistas que lo ayudan a imaginarse cómo sería su vida en Nueva York. Sin embargo, al mismo tiempo le surge la oportunidad de estudiar literatura en la Universidad de Antioquia, y opta por quedarse. Después de sus intentos frustrados por viajar a Estados Unidos, el protagonista acepta que su destino es permanecer en Colombia. No obstante, no deja de demostrar cierta relación con el país del norte. Hacia el final del relato, confiesa: "Las hamburguesas siguen siendo mi comida favorita. Las de McDonald's las acabé probando en Colombia, y son las que menos me gustan. Los autores americanos son los que más me conmueven. Seguí conservando cierta devoción por Nueva York como idea..." (233). El sueño de vivir en Estados Unidos se convierte en sólo eso, una ensoñación. Pero a pesar de la intangibilidad del sueño, la influencia de la cultura norteamericana conforma parte de su identidad como latinoamericano, y esto lo ha asimilado el personaje, así como muchos de su generación.

En *Se habla español*, las travesías y las llegadas a Estados Unidos que abrían la posibilidad de un nuevo comienzo, son narradas con amargura o pesar por las dificultades de vivir en un nuevo país. En *Sam no es mi tío*, ese tono cambia a uno de desinterés e indolencia. La

llegada a Estados Unidos está claramente afectada por las circunstancias económicas, y al saber que la crisis afecta también al país de llegada, la ilusión por conseguir el sueño americano se termina por desvanecer más rápidamente. De alguna forma, todas las historias contenidas en las antologías analizadas en este capítulo tienen que ver con tipos de crisis de identidad. Sin embargo, en algunas de las historias se hace más evidente el momento exacto en que se reflexiona o experimenta dicho quiebre. Por ejemplo, el relato “Dicho hacia el sur”, del guatemalteco Eduardo Halfon, inicia justamente con una frase que refleja esto: “el día después de cumplir diez años me partí en dos” (133). El protagonista narra su vida y su llegada a Estados Unidos después de tener que escapar de la situación violenta que atravesaba Guatemala a inicios de los ochenta. Miembro de una familia acomodada, él y su familia se instalan en la casa de verano que tienen cerca de Fort Lauderdale, pero siente que ese viaje tiene un aire distinto, más pesado. Al darse cuenta de que esa ocasión no se trataba de unas vacaciones, se encuentra, de pronto, perteneciendo “a dos mundos, a dos países, a dos culturas, pero sobre todo a dos idiomas” (135). Habla sobre sus antepasados para descubrir que todos han sido inmigrantes —de Polonia, Siria, Líbano y Egipto, todos judíos— en Guatemala. Sin embargo, nota que ninguno de ellos llegó a sentirse parte de ese país por completo: más bien vivían de una manera periférica, extranjera, flotante, y él se siente identificado pues siente que “nunca h[a] regresado ni regresar[á] a su tierra natal (137).

El protagonista se pregunta por qué sus abuelos habrán tenido la intención de mudarse justamente a Guatemala. La marea, responde uno de ellos, pero nadie más puede contestar con claridad. Él mismo se interroga sobre por qué él también ha tenido esa necesidad de mudarse tantas veces en Estados Unidos, pero sólo consigue una respuesta dubitativa: “quizás mi búsqueda o migración permanente surge de algo íntimo, de una insatisfacción personal. Quizás

es algo que aprendí de mis abuelos. Quizás desde niño, desde el día en que cumplí diez años, fui educado así. Quizás es parte de mi herencia, de mi genética, de mis defectos de fábrica” (139).

Pronto, sin embargo, reconoce que dentro de sí existen dos fuerzas: una que lo obliga a moverse y otro que le hace desear echar raíces. El resultado es que sienta su alma entre dos polos. El título del cuento está relacionado con el sentimiento de crisis de identidad pues se refiere al momento en que su madre pronuncia el nombre de su país a un hombre norteamericano desconocido, exagerando la pronunciación para que éste la entienda. Al escucharla pronunciar “Guatemala” de forma extraña, lo hace sentir raro. Oír el nombre de su país dicho hacia el sur, es decir, desde el norte, estableciendo cierto distanciamiento sobre todo al venir de la boca de su madre. Ese momento de distanciamiento, ese espacio, es donde el narrador se posiciona para poder reflexionar sobre su identidad dual o dividida. Es el momento justo en que se da cuenta de que es parte de algo que no está más ahí.

Este espacio intermedio es esencial para que ocurra la reflexión de identidad, y lo experimentan varios personajes de las historias analizadas en las antologías. Por ejemplo, en “Renuncio” de Hernán Iglesia Illa, ese momento de quiebre acontece cuando el protagonista mira la fotografía de su ceremonia de naturalización como ciudadano estadounidense. En vez de que el distanciamiento ocurra en el ritual mismo, Hernán se encuentra pensando en su identidad más profundamente al ver nuevamente la fotografía de aquel evento un año después de haber sucedido. Al mirarla, se percató de que su mueca contiene sentimientos contradictorios que reflejan fielmente su estado de ánimo: “Por un lado, no quería aparecer frente a mis amigos y contactos como alguien demasiado contento con la idea de haber obtenido una nueva nacionalidad. Pero tampoco quería ser percibido como frívolo o un cínico o un amargo” (166). El narrador confiesa que no quiere ser percibido como un vendepatrias, sin embargo, también

acepta la escasez de entusiasmo ante su nueva nacionalidad, una encrucijada a la que constantemente se enfrentan muchos migrantes latinoamericanos en Estados Unidos.

El caso de Hernán difiere del de otros migrantes de las antologías, en el sentido de que él no confiesa atravesar por situaciones difíciles para llegar o permanecer en Estados Unidos. La comodidad de su condición no pone en riesgo su anterior identidad argentina, y la nueva identidad estadounidense la acepta como un accesorio más. Su falta de sensibilidad lo lleva a preguntarse qué sentido tiene la identidad para él:

Antes, nuestra nacionalidad era una parte esencial de las personas que éramos, de cómo mirábamos el mundo y de quiénes reconocíamos como parte de nosotros.

Ahora, quiero creer, no tanto: ahora, quiero creer, agarramos los ladrillos de nuestras identidades heredadas —país, religión, clase social, equipo de fútbol— y tratamos de construir con ellos un refugio nuevo, un poco parecido y un poco distinto al de los demás. (167)

La crisis de Hernán reside en su indolencia ante no saber si debe sentirse contento con su nueva identidad, o avergonzado por ella. Para consolarse, halla que su argentinidad o *Americanism* no limitan su ser. Sabe que su identidad es más compleja que el pertenecer a un lugar u otro, por eso encuentra que hay otros componentes integrales de su persona.

El motivo de la “conversión” del protagonista es puramente pragmático y circunstancial, pues para conseguir la ciudadanía y poder trabajar en Estados Unidos sólo ha debido casarse y completar el trámite burocrático. Hernán está consciente de que, a diferencia de miles de historias migrantes, la suya es “menos épica. Había llegado a la meta sin transpirar ni salpicarme de la roña horrible y agotadora y exasperante de la mayoría de las historias de inmigración...” (174). De ahí que tenga más importancia que su espacio de reflexión sobre su crisis identitaria

sea causado por la fotografía del acto de naturalización que ve a través de Facebook: en primer lugar, porque al banalizarlo de ese modo, resta solemnidad e importancia al hecho mismo de adquirir otra nacionalidad, pero por otro, este gesto apunta hacia otro factor relevante en la construcción de identidades en años recientes, y es el hecho de que parte de esa configuración esté siendo moldeada a través de varios medios, en este caso de manera virtual. La mueca en su fotografía en Facebook, más los comentarios de sus contactos, conducen al protagonista a pensar con más profundidad sobre quién es y cómo es percibido por los demás. La crónica de Iglesias Illa cuestiona la identidad a través de la nacionalidad, pero apunta hacia otros medios que están impactando los performances de identidad en el siglo XXI, como lo es la construcción a través de espacios virtuales. Estamos en una época en que hay que prestar atención no sólo a los discursos tradicionales que conforman nuestras identidades —rituales nacionalistas heredados por el discurso oficial—, sino sobre todo, los nuevos espacios donde se construyen y difunden las identidades personales y colectivas, como las redes sociales.

Como fue señalado anteriormente, con el título de *Sam no es mi tío*, los autores que integran la antología parecerían desvincularse con su pertenencia norteamericana, o desmarcarse del cobijo que dicha nación pueda tener en ellos. En el caso de Daniel Alarcón, los Estados Unidos representan un espacio que puede ser ocupado y practicado para ser alguien. Su crónica “Aquí está bien”, cuenta la anécdota de cuando conoció en un bar a un triste joven inmigrante. Después de invitarle una cerveza, se enteró que llevaba pocas semanas en el país y provenía de algún pueblo cercano a Guadalajara, y que después de unos días, había encontrado un trabajo como albañil. Su tristeza se debía a que el día del pago, el jefe lo había corrido con las manos vacías y además lo había abandonado en la calle, sin saber dónde estaba. Después de llevarlo al

lugar donde sospecha vivir, Alarcón piensa en su propia experiencia como habitante de Estados Unidos.

En su digresión, Alarcón declara: “Como buen americano, nací en el extranjero. Me crié en el sur de Estados Unidos, pasé la adolescencia en el noreste, sobreviví dos inviernos en el centro-norte, me rompieron el corazón en el suroeste, me recuperé en el noroeste...” (40), y así continúa una larga travesía que ha significado su estancia en Estados Unidos, concluyendo con “...debo de haber visitado hasta ahora treinta de los cincuenta estados, y, excepto por mis primeros años en el Perú, un breve período en África y un año más o menos de regreso en Lima, he vivido en los Estados Unidos toda mi vida” (41). Su experiencia tan amplia y variada del país lo convertirían en el habitante ideal para poder sugerir algo al inmigrante perdido, sin embargo, confiesa su imposibilidad de conocer a ese “país de esteroides; [esa] nación multilingüe, multicultural narcotizada con dosis cuasi mortales de televisión y dinero” (41). El narrador concluye con un posible consuelo que le habría dado al migrante, y por extensión, a todos los inmigrantes: “donde quiera que vayas en Estados Unidos, no importa cuán lejos vayas, verás el resto del mundo. Donde quiera que vayas, si observas, encontrarás un lugar al cual pertenecer” (41). El tono positivo en el relato de Alarcón contrasta con los cuentos de la antología anterior, y con varios de la misma, por el hecho de proponer a Estados Unidos como un territorio de oportunidades. El final de la crónica propone una posibilidad de practicar la nación, de sincretizarla con las características de la cultura de llegada. Para eso, cuenta otra historia en la que una vez encontró un restaurante Thai localizado en donde antes hubiera un restaurante de barbacoa sureña. “Una pared adentro del local estaba decorada con una gran pintura del Gran Cañón, pero con una alteración. La familia Thai que dirigía el lugar le había agregado su propio toque personal: templos budistas y dramáticos dragones enroscados, en medio del inhóspito

paisaje desértico... Así es como el mundo reivindica su territorio, una vista, un panorama por vez” (42). La moraleja del texto de Alarcón apunta a una posibilidad de construir una identidad en la que quepan las diferencias, en donde el espacio está simplemente ahí para ocuparse y recrearse a conveniencia del que lo habita. La nueva identidad supranacional latinoamericana deberá valerse de tales actitudes para poder sobrevivir y mutar en algo perecedero.

El campus como espacio de creación y difusión cultural

Para concluir con este capítulo, las últimas historias que analizaré se llevan a cabo en un lugar que se ha convertido en un espacio de creación y difusión de la identidad latinoamericana: el campus universitario norteamericano. La recurrencia de estos ámbitos en varios relatos de ambas antologías obliga a prestar atención al papel que dicho espacio está desempeñando para que la idea de lo latinoamericano se concrete. El campus cobra relevancia, como se mencionó al inicio del capítulo, por ser el espacio donde ambas antologías nacen, en el sentido en que sus editores desempeñan o han desempeñado un puesto académico en los Estados Unidos. Pero la conexión con el campus no es únicamente del autor y su espacio laboral, sino que éste también sirve como escenario para un número creciente de narrativas latinoamericanas. El género literario del *campus novel* ha sido practicado típicamente por los autores anglosajones por la simple razón de que tales espacios pertenecen a los centros educativos superiores en Estados Unidos y el Reino Unido, principalmente. Con el creciente arribo de académicos y escritores latinoamericanos a estos centros de educación, el género, también conocido como *academic novel*, se ha enriquecido.

Según Lucille Kerr, en “Academic Relations and Latin American Fictions”, en las novelas de campus, la academia norteamericana, compuesta tanto por su profesorado como por

el cuerpo estudiantil y administrativo, ha sido tratada con frecuencia como objeto de escrutinio, o bien como el foco de sátiras o caricaturas, y algunas veces ha servido también como el telón de fondo para las intrigas de otros (26). Las novelas de campus escritas por autores latinoamericanos añaden un factor interesante a la fórmula, que es la mirada del extranjero, del otro, que sirve no sólo para mirar con distancia las prácticas comunes de la academia norteamericana, sino también para cuestionar las representaciones que se hacen sobre Latinoamérica desde Estados Unidos, y por extensión, para del discurso latinoamericanista que se produce en estos espacios⁴¹.

Los cuentos y crónicas que a continuación se analizarán siguen en la línea de dicho género literario. A pesar de su menor extensión, las narrativas reflexionan sobre la experiencia del intelectual diaspórico latinoamericano, poniendo en evidencia el choque cultural que viven al insertarse en el nuevo territorio, y criticando o cuestionando las representaciones estereotipadas que con frecuencia se hacen del latinoamericano en Estados Unidos.

Este es el caso de “La manera correcta de citar”, de Pablo Brescia, texto a caballo entre drama, cuento y ensayo e incluido en *Se habla español*. Dividido en ocho partes breves, la obra de Brescia presenta las charlas entre tres sujetos en un café cercano a un campus universitario en el que trabaja el protagonista. La mayoría de los fragmentos de la historia son encabezados por verbos en infinitivo como llegar, vivir, sentir, escribir y morir, los cuales marcan el tema de sus discusiones. Cada personaje representa una actitud diferente sobre las polémicas del latinoamericanismo y la identidad del latinoamericano en Estados Unidos. Los personajes son mejor definidos por el narrador:

...soy uno de esos autodenominados intelectuales latinoamericanos

(Latinoamérica, esa ficción). Estoy más o menos a salvo de la ignorancia

exasperante de la clase media gracias a las burbujas universitarias norteamericanas (Canadá, lo sabemos, no existe). Juan hace mucho que llegó aquí; es un espécimen pasado por agua, aculturado, asimilado, tamizado por el sistema yanqui. Tiene buen discurso y se cree posmoderno o poseverything, como dice él. Y Jason... Bueno, Jason es un tipo especial: un gringo que ama equivocadamente nuestros mitos culturales y que nos habla siempre con citas literarias. (143-44)

El protagonista representa al latinoamericano que reniega de su vida en Estados Unidos, sintiéndose culpable por haberse entregado al imperio; por otro lado, Juan representa al latinoamericano que valora la oportunidad de haber llegado a Estados Unidos y disfrutar de las comodidades que ofrece el país, a diferencia de las complicaciones que se presentan en los países del sur; por último, Jason al intervenir en las discusiones con citas literarias de autores latinoamericanos, representa la mirada del observador foráneo que construye la identidad desde un ángulo literal, muchas veces limitado, pero no por ello menos importante.

El conflicto principal en las tertulias de los tres amigos consiste en cómo entender la vida del migrante latinoamericano en Estados Unidos. Mientras que el narrador define a Juan como a alguien aculturado y ablandado por el modo de vida norteamericano, Juan le responde que él “habla como esos latinoamericanos que convierten la queja en el deporte nacional” (145). Para mediar en las discusiones, Jason interviene citando a Darío, a Borges, a Neruda, sin embargo, cada cita es tomada por sus colegas como un estereotipo, como una lectura incorrecta de cómo se han interpretado las letras de esos autores, es decir, de cómo se ha leído mal a Latinoamérica.

El cuento finaliza con un reencuentro, años después, de estos personajes. El narrador menciona que aquellas discusiones que solían tener a diario ahora forman parte del contenido del

curso que ofrece en la universidad, la identidad en Estados Unidos. El comentario metanarrativo sirve para caracterizar los estilos y los temas que constituyen este tipo de literatura, la cual es cada vez más practicada por los autores latinoamericanos viviendo en el norte.

Parte de esta “literatura académica” no se lleva a cabo necesariamente en un campus universitario, pero sí se relaciona con las actividades literarias y culturales de la comunidad intelectual. En “El continente de los elogios” —también de la primera antología—, Naief Yehya critica la a veces absurda práctica de las presentaciones de libros, pero sobre todo de la exotización de lo latinoamericano y de cómo la identidad se puede poner en venta. El cuento es un relato autorreferencial de un intelectual mexicano que vive en Nueva York y que es invitado a una presentación de un poemario que no le interesa. Al terminar la presentación, conoce a Hilario Méndez, un aspirante de escritor que mediante zalamerías lo convence de que lea una de sus novelas. El protagonista rechaza en un principio a Méndez, recomendándole que deje de escribir novelas con tintes de realismo mágico, y por joder, le recomienda que escriba una novela pornográfica. Una semana después, recibe la novela y le insiste que le dé *feedback*. El protagonista enfurece más al leerla y encontrar que es en realidad buena. Después de intentar rehuir de las llamadas insistentes de Méndez, le responde mintiéndole que es una novela mala. Méndez dice que es una lástima, que le hubiera gustado recibir ese *feedback* antes que su novela fuera aceptada para ser publicada por Anagrama, y que en realidad el motivo de la llamada era para invitarlo a presentar su otra novela, la de estilo realista mágico, la cual ya tiene éxito en las librerías. La moraleja de la historia consiste en ver cómo la literatura latinoamericana puede ser interesante para el lector foráneo, pero que muchas veces los estilos de esta literatura siguen estando dictados por exigencias mercantiles que suelen exotizar los temas y representaciones de Latinoamérica.

La segunda antología, al ser dedicada al género de la crónica, contiene más historias autorreferenciales en las que los autores reflexionan sobre sus propias experiencias de la incursión en la academia norteamericana. Como se mencionó anteriormente, la protagonista de “Travesías” elabora la reflexión de su identidad a partir de su llegada al programa de doctorado de la Universidad de Colorado, pero también por medio de la charla que tiene con sus compañeros del programa. Otro relato que cuenta la experiencia del migrante académico en *Sam no es mi tío* es “Buenos Aires, Alabama”, de Edmundo Paz Soldán, donde el narrador cuenta cómo fue que tuvo la oportunidad de llegar a estudiar a Estados Unidos gracias a una beca de fútbol. El relato de Paz Soldán retrata las primeras impresiones del choque y hace una crítica inicial de la vida estudiantil en los campus del norte. Desde la perspectiva del estudiante *undergraduate* extranjero, se inicia a construir la experiencia primigenia del migrante académico en el que años más tarde se convertiría Paz Soldán, quien ha recurrido a la temática del campus en obras posteriores como sus novelas *La materia del deseo* (2001), *Los vivos y los muertos*, (2009), y *Norte* (2011).

Por otro lado, la crónica de la chilena Andrea Jeftanovic, está estructurada en dos espacios: *on campus* y *off campus*. Su identidad en Estados Unidos se divide así: cuando está dentro del campus es una voz que describe la vida del estudiante hispanoamericano, además de los personajes y las actividades típicas que lo rodean. En contraste, su vida *off campus* consiste en buscar el camino recorrido por sus ídolos *beatniks*, y mediante las rutas que sigue tratando de reconstruir los escenarios de las novelas de dichos autores, la protagonista se encuentra con los residuos de esa vida *hippie* que experimentaron sus mentores literarios y culturales, como Janis Joplin, quien funge como su chamán pues es identificada con ella desde su llegada al país por su parecido físico. El relato muestra cómo la identidad latinoamericana de la protagonista está

compuesta por dos partes igualmente importantes: mientras que su vida *on campus* crónica el choque cultural que experimenta el estudiante de literatura en la universidad norteamericana, su vida fuera del campus se convierte en un homenaje a la cultura popular norteamericana que la ha formado como persona, pero también el choque cultural de la extranjera que presencia la vida del migrante viviendo en un país diferente a ella y sólo reconocido a través de referencias literarias o de letras de canciones o de Janis Joplin, su principal conexión con el país del norte.

Por último, el relato de Yuri Herrera “I Am Magical”, narra la anécdota que vivió en un restaurante hippie de Berkeley. La narración de Herrera realiza una crítica de ciertas comunidades progresistas de Estados Unidos y analiza la identidad de ciertas comunas estadounidenses que llaman la atención del visitante extranjero por su mezcla de aparente liberalidad mezclada con un sentido de interés mercantil. Esta narrativa, como las anteriores, se lleva a cabo a través de la perspectiva del intelectual latinoamericano que, en su papel de *outsider*, responde a un discurso “orientalista”, en términos de Said, que suele homogeneizar lo latinoamericano. En contraste, estas narrativas responden haciendo algo similar, describiendo y nombrando la vida del imperio desde un locus enunciativo de un sujeto marginal pero colocado en un lugar privilegiado como el campus universitario. Estos cuentos se insertan en los espacios donde surgen los discursos y las tendencias de la crítica cultural latinoamericana, y poco a poco, las afectan por medio de una autorrepresentación de lo que es una identidad híbrida y cambiante.

La supranación latinoamericana se ha venido elaborando desde hace siglos gracias a intereses políticos de Europa, y posteriormente por intereses propios de la región, sean políticos, económicos o culturales. Sin embargo, como fue demostrado en este capítulo, recientemente las elaboraciones de esta identidad se están escapando de los límites geográficos tradicionales. Las manifestaciones de productos latinoamericanos en Estados Unidos cumple obedece a una

exigencia cultural pero también mercadológica. Las experiencias de migrantes latinoamericanos en el país del norte no es algo nuevo y las generaciones producidas por ellos han enriquecido el acervo literario no sólo de identidades híbridas *latinxs*, sino también de la literatura anglosajona. El análisis de estas dos antologías presenta ejemplos de cómo las generaciones diaspóricas recientes también buscan expresar sus experiencias, y cada vez más cuentan con espacios en las que pueden difundirlas.

Desde *Se habla español* hasta *Sam no es mi tío*, ocurrieron muchas cosas en Estados Unidos. En esta sección se demostró cómo las diferentes aspiraciones de los migrantes latinoamericanos en Estados Unidos: mientras que en la primera antología todavía se nota un tono apesadumbrado y anhelante de la experiencia migratoria y de la búsqueda del sueño americano, en la más reciente sobresale una actitud desinteresada e irónica sobre lo que representa la vida al norte del Río Bravo. Es obvio que las voces que narran las dificultades del cruce ya no bastan. Cada vez más se buscan temáticas variadas de las comunidades latinoamericanas en Estados Unidos. La diáspora intelectual está contribuyendo a este enriquecimiento. En ese sentido, es necesario enfocar la atención hacia los espacios de difusión cultural que propaguen este tipo de voces, sean editoriales, revistas, películas, programas de televisión, música, *podcasts*, entre otras manifestaciones de este tipo. Al hacerlo, se verá que la identidad latinoamericana ya no puede estar completa sin la inclusión de Estados Unidos, sino que además este país no es lo mismo sin las producciones culturales que ofrecen las comunidades latinoamericanas.

Conclusiones

La dialéctica de la crisis

Uno de los desafíos más grandes al estudiar la identidad en la época contemporánea es la dificultad para establecer interpretaciones concluyentes, ya que el objeto de estudio y las condiciones en las que se produce se encuentran en un movimiento constante. Sin embargo, si se integra una perspectiva diacrónica que dé cuenta de las tendencias que han seguido las identidades nacionales a través del tiempo, las conclusiones pueden ser más certeras. El objetivo principal de esta investigación ha sido contextualizar radicalmente los espacios en los que surgen las manifestaciones culturales que reflexionan sobre la identidad, prestando atención al lugar desde el que se enuncian tales discursos y cómo subvierten o legitiman las estructuras de poder que han creado las identidades nacionales. Asimismo, este trabajo busca dialogar con estudios que desplieguen análisis similares sobre identidades de otras latitudes. Por otro lado, puede ser un útil acercamiento contrastivo con la crítica que aborde obras de los mismos géneros analizados aquí, como las novelas históricas metaficcionales, los filmes de formación, la cuentística y la crónica de sujetos en movimiento. Finalmente, en cuanto a la temática, las narrativas del último capítulo contribuyen a los estudios sobre la frontera, al presentar historias desarrolladas en los nuevos espacios liminales en los que fluyen las identidades del nuevo milenio.

Ante las volátiles situaciones sociopolíticas que atraviesa el mundo en las últimas décadas, se hace necesario prestar atención a las redes hegemónicas que dependen del concepto de identidad nacional para ejercer cierto poder. El ángulo del que dependió este estudio fue el movimiento, ya que es una característica propia de las sociedades contemporáneas. Es evidente que, como sugiere Bauman, las sociedades nómadas derivan en identidades más fluidas y

ensanchan o disuelven las fronteras que contienen a las identidades nacionales. Pero, ¿quién gana de esta dinámica? La respuesta a esta pregunta es una de las características que distingue la relevancia de lo nacional ante la presente generación y las anteriores. Como ha inferido Roger Bartra, antes, era el Estado el que procuraba crear nacionalismos estáticos pues así es más fácil dominar y conducir a las sociedades apelando a un excepcionalismo propio. Con el tiempo, las tendencias transnacionalistas, la dislocación del centro, los cuestionamientos de los caracteres nacionales y el aumento de voces marginales en el contexto nacional han debilitado al Estado-nación. No obstante, el discurso del excepcionalismo cultural sigue siendo relevante en la actualidad. Una de las conclusiones que pueden sacarse con el presente estudio es que, aunque el Estado sigue valiéndose de la manipulación de identidades nacionales, ahora es el mercado y la industria cultural quienes aprovechan las etiquetas de lo nacional y lo transnacional para difundir sus productos y expandir la variedad de sus mercados.

La fabricación de identidades nacionales y supranacionales es algo que puede constatararse con facilidad en el ámbito cultural. Anteriormente, las clasificaciones de literatura mexicana, cubana o latinoamericana atendían sobre todo a los lugares de origen que ostentaban los autores que las producían. En las décadas recientes es cada vez menos común que los autores permanezcan en el mismo país donde nacieron, lo cual deriva en que el autor cuente con una identidad múltiple o mutable. Esto puede ser aprovechado por la industria editorial, como puede verse en los siguientes ejemplos. Valeria Luiselli, quien es parte de la diáspora intelectual latinoamericana que actualmente reside en Estados Unidos que se discutió en el tercer capítulo, nació en la Ciudad de México. Debido a circunstancias personales, ha podido vivir en varios países a lo largo de su vida, lo cual no ha sido un impedimento para ser considerada por la crítica como una de las nuevas voces de la literatura mexicana. Su éxito la ha hecho obtener varios

premios internacionales, ganando la atención de la crítica y de la industria editorial. Aunque Luiselli escribe principalmente en español —casi toda su obra ha sido publicada por la editorial independiente Sexto Piso, de origen mexicano pero con distribución en España y Latinoamérica—, recientemente sus obras han sido traducidas al inglés por la editorial Coffee House Press. Gracias a la favorable recepción en el mercado angloparlante de estas traducciones, las cuales ella misma revisa junto a su traductora, ha recibido un reconocimiento por parte de la National Book Foundation en 2014 y fue finalista del National Book Critics Circle Award, en la categoría de ficción en 2015. Si bien la temática y estilo de Luiselli ha facilitado que su literatura pueda ser bien recibida en el mercado angloparlante, lo cierto es que no es la única autora latinoamericana que cuente con un estilo o temática “traducible”, sin embargo, no todos esos autores están recibiendo la misma atención. Sin intención de demeritar el trabajo de Luiselli, parte de su éxito en las industrias editoriales tanto en español como en inglés, se debe a la apropiación que han hecho ambos espacios de difusión de su identidad moldeable, como mexicana en el primer caso, y como latinoamericana que es publicada en inglés, en el otro. Un caso similar, es el de Daniel Alarcón, quien vive en Estados Unidos desde que tenía tres años, pero nació en Perú y ha sido considerado como uno de los 39 escritores latinoamericanos menores de 39 años más prometedores, según el Hay Festival, celebrado en Bogotá en 2007. Alarcón escribe originalmente en inglés, y ha sido considerado por Granta uno de los escritores americanos más interesantes de los últimos años, lo cual lo ha hecho merecedor de varios premios literarios norteamericanos; sin embargo, parte de la crítica lo ve como un representante de las letras peruanas y latinoamericanas cuando las editoriales que lo publican en español así lo quieren —como su contribución en la antología *Sam no es mi tío*—. Ambos casos demuestran que la identidad es algo cada vez más complejo de definir, y hacen eco de las historias de autores

como Aileen El-Kadi en la crónica “Travesías”, quien sentenciaba además en el prólogo que cada vez hay menos identidades y más identificaciones. Es decir, las experiencias nómadas de los autores se vuelven cada vez más comunes, convirtiendo su identidad en algo performático; aunque no por eso estarán exentos de las redes de la industria literaria que luchará por encasillarlos en categorías fijas. La disputa del autor contra la tradición ha sido parte de la crisis dialéctica que mantiene a las letras en movimiento, como lo comprueban las obras de varios autores latinoamericanos en los albores del siglo XXI.

En el cine ocurre algo similar, si no es que más grave, ya que los componentes que producen un filme provienen cada vez con más frecuencia de distintos lugares. Pero lejos de afectar la tradición de los cines nacionales, las corrientes transnacionales parecen estar beneficiando a la industria nacional. Como se pudo ver en los filmes analizados en el segundo capítulo, en casi todos ellos hay colaboraciones con productoras de otros países, especialmente España. Esto está permitiendo que el cine cubano y mexicano, por poner ejemplos, se desarrolle con más presteza y que no dependa tanto de las subvenciones del Estado. Según el Instituto Mexicano del Cine (IMCINE), en el año 2016 se produjeron 162 películas en México, de las cuales el 55% contó con el apoyo del Estado (*Anuario* 13), y se registraron 45 coproducciones con Estados Unidos, España, Alemania, Argentina, Colombia y Francia, entre los países con más participación (*Anuario* 49). En 2015 se habían producido 140 películas, y el apoyo del Estado era del 70%, y hubo 44 coproducciones, una menos que en 2016. Si se comparan estos números con el año anterior, es considerable el cambio y el buen estado en el que se encuentra la industria cinematográfica mexicana, y la paulatina independencia del Estado.

El aumento de las coproducciones también ha contribuido a la creación de obras que apelan a una comunidad latinoamericana en la que Estados Unidos está incluida. Para ejemplo de

ello, se puede tomar la serie *Narcos*, producida por Netflix, la cual representa la confección de un producto dirigido a un mercado que abarca todo el continente: basada en la historia del narcotraficante más grande de Colombia, la serie es narrada desde la perspectiva de agentes anti-drogas de Estados Unidos, pero protagonizada por el brasileño Wagner Moura, además de actores mexicanos, chilenos, entre otras nacionalidades latinoamericanas que componen el elenco. Es decir, la serie integra referentes con los que las audiencias de todos estos países se identifican, configurando un producto que presenta una identidad latinoamericana nueva. Esto hace muy posible que la fórmula que sigue *Narcos* se convertirá en la tendencia de los productos de consumo popular de los próximos años.

No obstante, hay que poner atención a las producciones que apelen a tales transnacionalismos, ya que muchas veces estas obras perpetúan prácticas neocolonialistas disfrazadas de intentos integracionistas. Como se vio en las antologías analizadas, en ambas hubo mayoría de autores provenientes de nacionalidades cuyas instituciones y corporaciones editoriales era más fuerte, en vez de realmente demostrar una pluralidad de perspectivas latinoamericanas. Del mismo modo puede pasar con las co-producciones internacionales fílmicas o visuales, en las que serán los países con más poder económico —es decir, las productoras más poderosas de ciertos países— los que se lleven la rebanada más grande del pastel. Este aspecto abre posibilidades a futuras investigaciones que inserten una perspectiva poscolonial, para desentrañar cuáles son las redes de poder que se activan en la creación de estas obras, pero al mismo tiempo, desentrañar los modos en que los países con menos poder logran colarse en los intersticios que se abren en estos encuentros.

Al realizar esta investigación tuve conciencia plena de estar abordando obras cuyos autores pueden ser considerados como centrales en la tradición literaria al estar respaldados por

editoriales de grandes alcances, o películas con una buena distribución y aceptable recepción dentro de los parámetros del cine latinoamericano. Por ejemplo, no es necesario cuestionar que autores como Juan Villoro o Leonardo Padura son representantes del *establishment* literario de sus respectivos países. Ambos son publicados por editoriales españolas (Anagrama y Tusquets) que tienen alcances de distribución en Latinoamérica y España. Ambos están conscientes de que sus lectores serán de países ajenos a los suyos, lo cual puede tener un efecto en los contenidos y estilos que manejen para satisfacer al público. Así como *Narcos* puede caer en esa complacencia del mercado, la literatura latinoamericana corre el mismo riesgo. Este aspecto podría ser limitador en el intento de representar identidades nacionales, sin embargo, es un inicio para que se extiendan investigaciones que puedan dialogar con mi trabajo en los que se integren otros tipos de identidades que estén reformulando el constructo nacional.

La perspectiva poscolonialista tendrá sin duda una repercusión en los estudios de lo nacional. Uno de los impedimentos que ha enfrentado la región latinoamericana para alcanzar una real integración es justamente la profunda diversidad que existe entre sus comunidades marginadas, sobre todo las comunidades indígenas. Estos grupos han permanecido históricamente apartados del discurso oficial, u ocupados únicamente para mantener al mestizaje como una narrativa fundacional. Para conformar una identidad nacional en el nuevo milenio, será necesario tomar en cuenta las perspectivas diversas y disidentes de esos constructos tradicionales del alma autóctona. Una consecuencia de esa necesidad es el ángulo posnacionalista que está siendo utilizado cada vez más por estudiosos de la nación, como los textos mencionados en la introducción de Roger Bartra, Heriberto Yépez, Jorge Volpi o Claudio Lomnitz. Parte de la pluralidad que deba abrirse no se limita al contexto indígena, sino también a los grupos de religiones, razas, sexualidades y orígenes diversos. Los testimonios de personajes como Reinaldo

Arenas, por citar un ejemplo clásico, nos han enseñado la persecución que vivió la comunidad homosexual durante los años más álgidos de la Revolución Cubana. Sin embargo en el presente, aunque aún no se liberan los prejuicios del todo, las voces de las comunidades LGBTQ+ se están incorporando más al proyecto de nación, muestra de ello es que Mariela Castro, hija de Raúl, sea una reconocida activista que lucha a favor de los derechos de estas comunidades.

Tradicionalmente, los discursos oficiales de nación han sido sustentados en sexualidades heteronormativas y, en varios puntos de Latinoamérica, fuertemente patriarcales. Por eso, los movimientos que desafían dicha normatividad provocan que los constructos de nación evolucionen al incluir identidades sexuales diversas. Este trabajo dialogará con los estudios que exploren la manera en que estas identidades son cada vez más representadas en las producciones culturales contemporáneas.

Al analizar las consecuencias del aumento en la diáspora intelectual latinoamericana en Estados Unidos, el tercer capítulo inicia una ruta con un amplio recorrido por delante. Los personajes que pertenecen a este grupo suelen tener un pie en su cultura de origen y el otro en la norteamericana. Su ubicación en Estados Unidos, como se constató en el capítulo, con frecuencia desvanece su origen nacional, apareciendo una identidad más amplia, la latinoamericana. Las experiencias de intelectuales en el campus norteamericano crece, y con ellas, surgen más testimonios de su circunstancia. Con la revisión de algunos relatos que acontecen en el campus, doy por iniciado un trabajo que pretende abordar las narrativas de campus, género tradicionalmente propio de las letras anglosajonas, pero que poco a poco gana terreno dentro de la literatura hispanoamericana producida en los Estados Unidos. Debido al espacio en el que se lleva a cabo, la narrativa de campus ilustra el papel determinante que desempeña la academia en la construcción de identidades, siendo la cuestión de lo latinoamericano una de ellas.

Además del cine y la literatura, hay otros espacios que están generando identidades latinoamericanas en Estados Unidos. El aumento de la población hispanohablante coloca a Estados Unidos como el segundo país con más hablantes de español. Al tener a este amplio sector de la población como un mercado posible, las manifestaciones culturales de consumo popular darán también oportunidades para analizar las identidades que se enuncien. Esto ha provocado que aparezcan canales y series de televisión, programas de radio, *podcasts*, revistas, periódicos y demás medios masivos que están destinados al consumo de la comunidad con ascendencia hispano y latinoamericana. Evaluar estos contenidos permitirá un entendimiento de los conflictos de asimilación o rechazo a la cultura estadounidense, pero también de lo opuesto, es decir, de cómo América Latina ya no puede entenderse sin tomar en cuenta la experiencia que surge desde el país del norte.

El tema identitario y las consecuencias de los movimientos migratorios han recobrado relevancia en el contexto presente en que el discurso oficial de la reciente administración de Estados Unidos propone una identidad estadounidense que segrega, repudia y fustiga a ciertas poblaciones migrantes. La identidad norteamericana parece tomar un nuevo rumbo en la era de Donald Trump. La retórica de Trump se ha basado en la estigmatización de los mexicanos y los musulmanes, principalmente, pero gran parte de la sociedad civil ha rechazado los pronunciamientos del mandatario. Una de sus iniciativas más características es la construcción —o extensión, porque el muro ya existe en varias zonas— de un muro fronterizo entre su país y México. El 25 de enero de 2017, a cinco días de asumir su cargo, Trump firmó dos órdenes ejecutivas que pretenden poner más control en las fronteras con el país vecino del sur: una, consistente en la construcción —o extensión— del muro fronterizo, y otra, en deportar a los inmigrantes indocumentados. En su anuncio a la sociedad estadounidense, Trump remarcó que

“a nation without borders is not a nation”, frase que la presente investigación pone en cuestión, ya que justamente los movimientos migratorios son los que moldean y dan forma a lo que es una nación. Las fronteras, tanto físicas como imaginarias, buscan petrificar las identidades nacionales, sin darse cuenta que mientras haya gente que imagine y practique estas identidades, la nación evolucionará sin importar que haya fronteras o no. Es cierto que las ideas y decisiones que se tomen en el plano legal afectarán de cierto modo la libertad para imaginar estas comunidades, pero es justamente a través del arte que la opresión puede ser desafiada.

Ya sea avalada por el Estado o por el mercado cultural, la identidad nacional sigue teniendo relevancia en el siglo XXI. La presente investigación propone que se atiendan las construcciones y las redefiniciones de identidades (supra)nacionales. Con este trabajo, se ha tomado a la narrativa y al cine como casos de estudio en los que se pueden abordar estas pretensiones. La singularidad de mi enfoque consistió, entre otras cosas, en comparar y contrastar acercamientos de dos países particulares para posteriormente verificar cómo se llevan a cabo las elaboraciones de identidades nacionales en una época en que la globalidad exige la fluidez y la diseminación de fronteras. En consecuencia, tomar a la identidad latinoamericana como modelo de comunidad imaginada del nuevo milenio ofrece otro nivel analítico, y pone de manifiesto que aunque las conexiones transnacionales sean una tendencia cada vez más común, la reflexión hacia una identidad común sigue existiendo, aunque ya no con el mismo peso dogmático o ideológico como el que se ejerció en América Latina desde hace más de dos siglos.

Notas

¹ Además de la obvia definición etimológica del término de lo supranacional, retomo el concepto de los trabajos de Marcela Croce (2011; 2013), quien entiende a Latinoamérica como una entidad que conjunta varias nacionalidades y conforma una “nación” mayor. En este trabajo, me refiero a la supranación para definir a la identidad regional latinoamericana producida desde Estados Unidos.

² Para más sobre este tema, ver, entre otras obras, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1992), de Mary Louise Pratt; *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino* (2008), de Sonia Mattalia, et al.; y *The Latin American Road Movie* (2016), de Verónica Garibotto y Jorge Pérez.

³ Las principales críticas que se le hacen a Anderson tienen que ver con el origen del nacionalismo. Algunos lo ubican antes de la Revolución Industrial y de la invención de la imprenta (entre ellos, Anthony Smith y Ernest Gellner). Por otro lado, el libro *Beyond Imagined Communities* (Castro-Klarén y Chasteen, 2003) reúne un conjunto de ensayos que surgen en el contexto latinoamericano del siglo XIX y que también cuestionan los preceptos de Anderson, sobre todo con respecto a su perspectiva eurocéntrica. Tanto las ideas de Anderson como sus reappropriaciones serán fundamentales en el curso de esta investigación.

⁴ Aunque nunca se ha anunciado oficialmente el final del Periodo Especial, algunos rastrean en el año 2005 su cierre no tan oficial, luego de un discurso en el que Castro señalara “el período especial durísimo, que vamos dejando atrás” (citado en Whitfield 159).

⁵ Para una revisión de las producciones culturales y literarias de esta época, véanse *Cuban Currency. The Dollar and Special Period Fiction* (2008) de Esther Whitfield, y *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s* (2009) de Ariana Hernandez-Reguant.

⁶ En *Anatomía del mexicano* (2002), Roger Bartra compila una serie de textos fundamentales de varios autores que reflexionan sobre el carácter del mexicano.

⁷ En una reseña de la película mexicana *Club Sandwich* (2013) de Fernando Eimbcke, Luis Tovar sostiene que el tema del universo de los adolescentes es central en las producciones filmicas mexicanas de los últimos años, y que “bien podría calificar como subgénero cinematográfico al menos en el espectro nacional contemporáneo” (*La Jornada*, 8 de dic. de 2013); para más sobre el cine protagonizado por niños y adolescentes en Latinoamérica, véase el libro de Rocha y Seminet (2012), y para el género de *coming-of-age* en el cine, la colección de ensayos editada por Hardcastle, et al. (2009).

⁸ Para más referencias de las características del boom y posboom, se sugiere la consulta de *A Companion to Modern Spanish American Fiction*, de Donald L. Shaw. (Tamesis, 2002).

⁹ Antonio J. Aiello Fernández hace hincapié en el hecho de que el género histórico no es del todo desconocido por Padura, ya que ha escrito “un numeroso conjunto de ensayos y reportajes de preocupación histórica” (223).

¹⁰ No sólo Gomes ha puesto en duda la supuesta desaparición de la nación como categoría epistemológica, esto también ha sido advertido por John Beverly en *Latinamericanism After 9/11*, cuyas ideas han servido para emprender este estudio, y otros autores señalados en la introducción de este trabajo.

¹¹ *Espejo de paciencia* es considerado, según la historia oficial, el primer texto literario escrito en Cuba (en 1608), y descubierto en el año 1836 por el grupo de intelectuales criollos que definían el proyecto de nación en Cuba. Debido a la misteriosa desaparición del texto, muchos otros estudiosos han puesto en duda la veracidad de la historia, viéndola más como una justificación

fundacional de la isla. Para más sobre el tema, se recomienda la edición crítica del texto realizada por Graciella Cruz-Taura (Vervuert, 2009).

¹² Además del ímpetu unificador de las voces literarias latinoamericanas, el grupo McOndo tenía el afán de identificarse como el producto de una cultura bastarda en donde conviven tanto “lo exótico y variopinto de la cultura de nuestros países” como “los McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos” (*McOndo* 14-15). En el último capítulo de este trabajo se desarrollarán más las ideas de estos grupos literarios.

¹³ El interés de Villoro por el Distrito Federal es visible en sus novelas *El disparo de argón* (1991) y *Materia dispuesta* (1997), pero sobre todo en esa insoslayable apología al D.F., el ensayo titulado “El eterno retorno a la mujer barbuda”.

¹⁴ Estas palabras son de Jorge Herralde (78), y en varios artículos incluidos en el libro *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, editado por José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (Candaya, 2011), es posible hallar la misma sentencia.

¹⁵ En referencia a los intelectuales de México, Deborah Cohn señala que “their projects and their freedom of expression were sometimes supported and sometimes restricted by the State” (114), en especial hasta el año de 1968. Otro libro fundamental en donde se puede constatar la cercanía entre la ciudad letrada y el Estado es *Intellectuals and the State in Twentieth Century Mexico*, de Roderic Ai Camp o *Mexican Public Intellectuals* (Palgrave, 2014), editado por Debra A. Castillo y Stuart A. Day.

¹⁶ En el libro *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio* (2015), las editoras señalan una lista de factores que han permitido dicho crecimiento, los cuales comprenden cambios a nivel político, acuerdos económicos y culturales, incremento de

participación en programas transnacionales de cine que apoyan la creación, coproducción y distribución, mayor participación de comunidades marginadas, y aumento de escuelas de cine (Copertari y Sitnisky 17).

¹⁷ Dicho congreso se llevó a cabo el 16 de abril de 2011, 50 años después de la declaración oficial del carácter socialista de la Revolución Cubana. Las reformas promovidas en él se pueden encontrar en el documento titulado *Lineamientos de la política económica del partido y la revolución*, alojado en el sitio web www.cubadebate.cu.

¹⁸ Para un estudio más atento sobre la cultura cubana durante el Periodo Especial, se recomienda los libros *Cuban Palimpsests* (2005) de José Quiroga, y *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s* (2009) de Ariana Hernández-Reguant, los cuales informan mi lectura del momento precedente al que se analiza en este capítulo.

¹⁹ Vale la pena recordar las estructuras del sentimiento de desilusión y desencanto que permeaban México a principios del milenio, como se analizó en la sección de *El testigo* en el capítulo anterior.

²⁰ Otros personajes importantes para que se concretara el derrocamiento de Fulgencio Batista fueron José Antonio Echveverría o Frank País, quienes sin embargo murieron antes de que triunfara la Revolución. Para más información, ver *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy* de Marifeli Pérez-Stable (1999).

²¹ El libro de Stock analiza a profundidad las dificultades que ha tenido que enfrentar el cine cubano a partir de la llegada del Periodo Especial y la disminución en las producciones auspiciadas únicamente por el ICAIC, lo que ha provocado una reconfiguración en la industria cinematográfica cubana.

²² Vale la pena señalar que hay una larga tradición previa de cine cubano en la que las mujeres tienen un papel protagónico o demuestran agencia y un discurso más igualitario — *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979), *Mujer transparente* (Mario Crespo y Ana Rodríguez, 1991, etc.—, mi argumento aquí cobra valor dado que, según la alegoría que planteo, los niños están representando el futuro de Cuba, por lo que la “mujer nueva” que representa Malú se deberá ver como un personaje más común.

²³ Aunque la madre también se encuentre en conflicto por lo que conlleva el compromiso con la causa de su marido a costo del descuido de su familia, por ello reprende al marido con un “mucho país, ¿y tu familia qué, chico?”.

²⁴ Ver *Capitalism, God, and a Good Cigar: Cuba Enters the Twenty-First Century* (2005) de Lydia Chávez, para más expresiones culturales que tratan de renovar la fachada cubana.

²⁵ Vale la pena mencionar la labor de “La Colmenita”, comunidad de teatro infantil cubano formada por Carlos Alberto Cremata Malberti (hermano de Juan Carlos) de donde han salido los actores que aparecen en varias de las películas que se mencionan en esta sección.

²⁶ Más producciones del mismo género surgidas durante el nuevo milenio son *La edad de la peseta* (Pavel Giroud, 2006), *José Martí. El ojo del canario* (Fernando Pérez, 2010), *Y sin embargo* (Rudy Mora, 2012), y *Pablo* (Yosamani Acosta, 2012), además de las analizadas en este capítulo (Martínez Molina).

²⁷ En el transcurso de este proyecto, apareció el filme *Todos se van* (Sergio Cabrera, 2015) que, a pesar de estar basado en la novela homónima de la escritora cubana Wendy Guerra (2007), fue una producción colombiana, probablemente por la fuerte crítica que contiene. Esta película bien podría añadirse a la lista de filmes con temáticas como los tres aquí analizados, y está protagonizado por una niña.

²⁸ El rechazo hacia el mundo adulto es enfatizado en la edición norteamericana de la película, poniéndole el slogan de “Adulthood is a moving target” en la portada. Este subtítulo hace referencia no sólo al conflicto que tienen los protagonistas con los adultos, sino también a la escena en la que los dos amigos disparan a varios objetos de la de la casa.

²⁹ La película obtuvo el premio *Un Certain Regard* del Festival de Cannes, el premio especial del jurado en el Chicago International Film Festival, y el premio Horizontes en el Festival Internacional de San Sebastián, entre otros premios internacionales. Además, fue candidata como filme que representaría a México en los Oscar y fue nominada al Goya (IMDB).

³⁰ Para más de este tema, ver el artículo “Violencia e inseguridad contextual percibida y roles en bullying en escolares mexicanos” de Carlos Hidalgo-Rasmussen y Alfredo Hidalgo-San Martín, en el que se analizan las relaciones que existen entre la violencia vinculada al narcotráfico y los eventos de *bullying* escolar.

³¹ El ensayo de Emily Hind “Provincia in Recent Mexican Cinema, 1989-2004” sirve como un buen contraste, sin embargo, incluso en su análisis, la provincia siempre es vista en oposición con la prominencia de la capital, recalcando el centralismo que ha imperado en la cultura nacional.

³² Más información sobre los movimientos integracionistas de la región, en *Latin American Unification: A History of Political and Economic Integration Efforts*, de Salvador Rivera (2014).

³³ A diferencia de otras regiones multinacionales en el planeta, como la Unión Europea, América Latina cuenta con algunos factores que facilitan su asimilación: el idioma predominante es el español —el portugués y el francés son lenguas romances cercanas, el inglés es cada vez más hablado como lengua franca mundial; las lenguas indígenas son muy diversas, aunque la

existencia de ellas crea una experiencia similar—, su historia de colonización, la religión católica, entre otras tradiciones culturales que se han expandido a lo largo del continente.

³⁴ De acuerdo con el Migration Policy Institute, la inmigración proveniente de México es la más numerosa, creciendo de 4 a 9 millones, entre 1990 a 2000, y manteniendo un aumento paulatino que superó los 11 millones en 2015, con excepción de los últimos cinco años en que se está experimentando una leve disminución; el aumento de la inmigración centroamericana inicia en los 80 con las guerras civiles de aquellos países, pasando de 354 mil en 1980 a 3 millones 385 mil en 2015. Finalmente, la migración sudamericana es menor comparada con las cifras de México y Centroamérica, pero se ha mantenido en aumento a un paso lento (Lesser y Batalova; Zong y Batalova).

³⁵ Un buen ejemplo de esto es el caso chileno: ver el libro de Tomás Moulian, *Chile actual: anatomía de un mito* (1997).

³⁶ El movimiento chicano de los años 60, es uno de los hitos de afirmación de una identidad hispana/latina en Estados Unidos, y ha tenido influencia en las generaciones subsiguientes no sólo de mexicano-americanos, sino de la otros movimientos que luchan por los derechos civiles. Ver *Rethinking the Chicano Movement* (Marc Simon Rodríguez, 2015).

³⁷ Es innegable que durante las últimas décadas, la crónica se ha convertido en uno de los géneros literarios más practicado en las letras latinoamericanas. Ejemplos del auge de la crónica lo evidencian diferentes esfuerzos editoriales como la revista electrónica *Textos híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*, que aparece en 2011, o el libro *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo (Alfaguara, 2012). *Se habla español* incluye un par de ellas —el texto analizado de Villanueva Chang es un ejemplo—,

y en *Sam no es mi tío* es precisamente tal género el que rige la antología, aunque debido a la flexibilidad de la crónica, algunos textos pueden leerse como cuentos.

³⁸ Este tema hace eco de la polémica entre quién enuncia y quién define Latinoamérica, la cual ha sido un tema constante en las últimas décadas, sobre todo con los llamados debates entre “neo-arielistas” vs. los académicos norteamericanos de estudios subalternos. Para más sobre el tema, se recomienda consultar los textos “Hacia un nuevo latinoamericanismo (after 9/11)” de John Beverley y “Latin-Americanism without Latin America” de Neil Larsen.

³⁹ En *Sam no es mi tío*, Jon Lee Anderson titula su contribución “El sueño americano”, lo cual resulta un interesante contraste. El texto de Anderson apunta al proceso de inclusión que viven un estadounidense como él en las comunidades latinas, como cuando tuvo que trabajar en una maquila o asistir a una conferencia en Oaxaca. A pesar de su profundo interés por América Latina, el cuento de Anderson reflexiona en la posición como *outsider* que aún implica el hecho de haber nacido en Estados Unidos.

⁴⁰ En este cuento, el autor prescinde de mayúsculas o signos de puntuación con frecuencia. El resto de las citas de este relato están tomadas literalmente.

⁴¹ *Ciudades desiertas* (1982) del mexicano José Agustín, y *Donde van a morir los elefantes* (1995), del chileno José Donoso, son dos de las primeras expresiones de este género. Ambas novelas son analizadas por Lucille Kerr en el ensayo citado, pero también forman parte de otro ineludible ensayo sobre el tema de Fernando Reati y Gilberto Gómez Ocampo, titulado “Académicos y *gringos malos*: La universidad norteamericana y la *barbarie cultural* en la novela latinoamericana reciente” (1998).

Obras citadas

- Ai Camp, Roderic. "An Image of Mexican Intellectuals, Some Preliminary Observations".
Mexican Studies/Estudios Mexicanos. Vol. 1, núm 1, invierno 1985, pp. 61-82.
www.jstor.org/stable/1051980
- Aiello Fernández, Antonio J. *Presencia de la episteme posmoderna en el discurso narrativo hispanoamericano de los umbrales del siglo XXI: Carlos Fuentes Macías, Mario Vargas Llosa y Leonardo Padura*. 2009. The University of Arizona, tesis de doctorado.
ProQuest, search.proquest.com/www2.lib.ku.edu/docview/305184585
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión, 1988.
- Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 1991 [1983].
- Andrews, Chris. "El testigo de Juan Villoro". *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, editores. Candaya, 2011, pp. 202-05.
- Armas Fonseca, Paquita. "Conducta: Un filme de Ernesto Daranas que hará época". *Cubadebate*. *Contra el terrorismo mediático*. 13 de enero de 2014.
www.cubadebate.cu/noticias/2014/01/13/conducta-un-filme-de-ernesto-daranas-que-hara-epoca/#.WQoTaNLyviU
- Arriaga, Alejandro. "Güeros, una road movie para buscar a un rockstar". *Linne*. 4 de mayo de 2015. linnemagazine.com/2015/05/04/gueros-una-road-movie-para-buscar-a-un-rockstar/
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Texas UP, 1981.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo, 1986.
- Bartra, Roger. *La sangre y la tinta: ensayos sobre la condición postmexicana*. Océano, 1999.

- Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*. Plaza y Janés, 2002.
- Baudrillard, Jean. *The illusion of the end*. Stanford UP, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Blackwell, 2000.
- Beauregard, Luis Pablo. “‘Güeros’ on the road”. *El país*. 16 de octubre de 2015, cultura.elpais.com/cultura/2015/03/19/actualidad/1426734416_741320.html
- Beiner, Ronald, editor. *Theorizing Nationalism*. State University of New York Press, 1999.
- Beverley, John, “Hacia un nuevo latinoamericanismo (after 9/11)”. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*. Vol. 2, núm. 1, 2004, pp. 21-32.
- Beverley, John. *Latinamericanism After 9/11*. Duke UP, 2011.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. Routledge, 1990.
- Birkenmaier, Anke y Esther Katheryn Whitfield, editoras. *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*. Duke UP, 2011.
- Blejer Eder, Daniella Bettina. “En el no-lugar de la voz: (im)posibilidad de la memoria en *El testigo*, de Juan Villoro”. *AlterTexto*. Vol. 5, núm. 10, julio de 2007, pp. 17-28.
- Bringas, Cristina. “Acoso y soledad. Después de Lucía”. *El espectador imaginario*. Núm. 39, febrero de 2013. www.elspectadorimaginario.com/despues-de-lucia/
- Castillo, Luciano, “*Habanastation*. Una suite en tiempo de conga”. *La Jiribilla*. Núm. 534, julio-agosto, 2011, www.lajiribilla.co.cu/2011/n534_07/534_23.html
- Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.
- Castro-Klarén, Sara y John Charles Chasteen, editores. *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. The Johns Hopkins UP, 2003.

- Celli, Carlo. *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Chambless, Krista. “*Después de Lucía* (review)”. *Hispania*. Vol. 98, Núm. 3, Septiembre de 2015, pp. 630-631. DOI: doi.org/10.1353/hpn.2015.0093
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. U of Minnesota P, 2004.
- Cohn, Deborah. “The Mexican Intelligentsia, 1950–1968: Cosmopolitanism, National Identity, and the State”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*. Vol. 21, núm. 1, febrero de 2005, pp. 141-182.
- Conducta*. Dirigida por Ernesto Daranas Serrano. RTV Comercial, ICAIC, Ministerio de Cultura, 2014.
- Copertari, Gabriela y Carolina Sitnisky, editoras. *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Cosentino, Olivia. “Configuring Desire and Social Order in the Contemporary Mexican Youth Road Film”. *The Latin American Road Movie*. Verónica Garibotto y Jorge Pérez, editores. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 195-214.
- Cresswell, Tim. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. Routledge, 2006.
- Croce, Marcela, editora. *Latinoamericanismo. Una utopía intelectual*. Ediciones Simurg, 2011.
- Croce, Marcela, compiladora. *Latinoamericanismo: canon, crítica y géneros discursivos*. Corregidor, 2013.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer I*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- De Ferrari, Guillermina. *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. Routledge, 2014.
- De la Campa, Román. *Latin Americanism*. U. of Minnesota P., 1999.

- De la Campa, Román. “Latin Americans and Latinos: Terms of Engagement”. *Contemporary U.S. Latino/a Literary Criticism*. Lyn Di Iorio Sandín y Richard Perez, editores. Palgrave Macmillan, 2007, pp. 165-182.
- De la Rosa, Katia. “Fernando Eimbcke: el cine como juego”. *Revista de la Universidad de México*. Núm. 18, 2005, pp. 110-12.
- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. Fondo de Cultura Económica: Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Después de Lucía*. Dirigida por Michel Franco. Videocine, 2012.
- Dettman, Jonathan C. *Writing After History: Essays on Post-Soviet Cuban Literature*. 2012. University of California, Davis, tesis de doctorado, *ProQuest*, search.proquest.com/www2.lib.ku.edu/docview/1101878868/
- Dieckhoff, Alain y Christophe Jaffrelot, editores. *Revisiting Nationalism. Theories and Processes*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Domínguez Michael, Christopher. “La vitalidad histórica de los muertos mexicanos: *El testigo de Juan Villoro*”. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, editores. Candaya, 2011, pp. 190-96.
- Edgar, Andrew y Peter Sedgwick. *Key Concepts in Cultural Theory*. Routledge, 1999.
- El-Kadi Aileen y Diego Fonseca, editores. *Sam no es mi tío: Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*. Alfaguara, 2012.
- “Entrevista a Aileen El-Kadi y Diego Fonseca. Editores de *Sam no es mi tío*”. *KienyKe*. Julio de 2012, www.kienyke.com/kien-bloguea/entrevista-a-aileen-el-kadi-y-diego-fonseca-editores-de-sam-no-es-mi-tio
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Tomo I. Sudamericana, 1964, pp. 374-75.

“FFF: Hispanic Heritage Month 2016”. *United States Census Bureau*. 12 de octubre de 2016,

www.census.gov/newsroom/facts-for-features/2016/cb16-ff16.html

Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. U of Texas P, 2002.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, editores. *McOndo*. Mondadori, 1996.

Fuguet, Alberto y Edmundo Paz Soldán, editores. *Se habla español. Voces latinas en USA*.

Alfaguara, 2000.

Gant, Charles. “Review: ‘After Lucia’” *Variety*. 22 de mayo de 2012,

variety.com/2012/film/markets-festivals/after-lucia-1117947611/

García Borrero, Juan Antonio. “‘ARRECIFES’ (1974), de Miguel Fleitas”. *Cine cubano, la pupila insomne*. Wordpress. 2 de agosto de 2009.

cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/08/02/%E2%80%9Carrecifes%E2%80%9D-1974-de-miguel-fleitas/

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

Grijalbo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Paidós, 2002.

Garibotto, Verónica y Jorge Pérez, editores. *The Latin American Road Movie*. Palgrave

Macmillan, 2016.

Gastaldi, Viola. “Conducta”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*. Vol. 10, 2014, pp. 199-200.

Gilbert, Dennis L. *The American Class Structure in an Age of Growing Inequality*.

Wadsworth/Thomson Learning, 2003.

- Glick Schiller, Nina, Linda Basch y Cristina Szanton Blanc. "From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration". *Anthropological Quarterly*. Vol 68, núm. 1, enero de 1995, pp. 48-63, www.jstor.org/stable/3317464
- Gomes, Miguel. "La persistencia de la nación: el país como signo en la nueva narrativa venezolana". *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. XLVI, Núm. 1, marzo de 2012, pp. 115-33.
- González Acosta, Alejandro. "Heredia, iniciador de caminos". *Revista Encuentro*. Vols. 26/27, otoño/invierno 2002-2003, pp. 283-94.
- Güeros*. Dirigida por Alonso Ruizpalacios. Kino Lorber, 2014.
- Guevara, Ernesto. *Obra revolucionaria*. Pról. y selec. Roberto Fernández Retamar, Ediciones ERA, 1967.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Pathfinder P, 1992.
- Habanastation*. Dirigida por Ian Padrón. MINCULT – ICRT – ICAIC, 2011.
- Habermas, Jürgen. *The Postnational Constellation. Political Essays*. MIT Press, 2001.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *Identity. Community, Culture, Difference*. Jonathan Rutherford, editor. Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-37.
- Hardcastle, Anne, Roberta Morosini y Kendall B. Tarte, *Coming of Age on Film: Stories of Transformations in World Cinema*. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Hernandez-Reguant, Ariana. *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Herrera Beltrán, Claudia. "El gobierno se declara en guerra contra el hampa; inicia acciones en Michoacán", *La Jornada*. 12 de diciembre de 2006, www.jornada.unam.mx/2006/12/12/index.php?section=politica&article=014n1pol

- Hidalgo-Rasmussen, Carlos y Alfredo Hidalgo-San Martín. “Violencia e inseguridad contextual percibida y roles en bullying en escolares mexicanos”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Vol. 13, núm. 2, 2015, pp. 767-779.
- Hind, Emily. “‘Provincia’ in Recent Mexican Cinema, 1989-2004”. *Discourse*. Vol. 26, núm. 1, 2004, pp. 26-45.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History”. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Patrick O'Donnell y Robert Con Davis, editores. Johns Hopkins UP, 1989, pp. 3-32.
- Hutcheon, Linda. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. Routledge, 1995.
- Humes, Karen R., Nicholas A. Jones, y Roberto R. Ramirez. “Overview of Race and Hispanic Origin: 2010” *U.S. Census Bureau. 2010 Census Briefs*, marzo de 2011, [web.archive.org/web/20110429214029/http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-02.pdf](http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-02.pdf)
- Jaffrelot, Christophe, “For a Theory of Nationalism”. *Revisiting Nationalism. Theories and Processes*. Palgrave Macmillan, 2005, pp. 10-61.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Jaramillo Agudelo, Darío, compilador. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Alfaguara, 2012.
- Kanellos, Nicolás. *The Anthology of Hispanic Literature of the United States*. Oxford UP, 2002.
- Kerr, Lucille. “Academic Relations and Latin American Fictions”. *The Journal of Narrative Technique*. Vol. 27, núm. 1, invierno de 1997, pp.25-54.

- Larsen, Neil. "Latin-Americanism without Latin America: 'Theory' as Surrogate Periphery in the Metropolitan University". *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*. Vol. 3, núm. 3, 2006, pp. 37-46.
- Lazzara, Michael J. y Vicky Unruh, editores. *Telling Ruins in Latin America*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Leal, Luis. "La Ciudad de México y el fin de la utopía". *Literatura mexicana. Revista semestral del centro de estudios literarios*. Vol.7, núm. 1, 1996, pp. 9-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.7.1.1996.212>
- Lesser, Gabriel y Jeanne Batalova. "Central American Immigrants in the United States". *Migration Information Source*. 5 de abril de 2017, www.migrationpolicy.org/article/central-american-immigrants-united-states
- Lomnitz, Claudio. *La nación desdibujada. México en trece ensayos*. Malpaso, 2016.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. U of Minnesota P, 1984.
- Magaña, Arturo. "Güeros de Alfonso Ruizpalacios: la road movie de la ciudad de México". *Premiere*. 4 de marzo de 2014. www.cinepremiere.com.mx/35718-gueros-de-alonso-ruizpalacios-la-road-movie-de-la-ciudad-de-mexico.html
- Mann, Michael. *The Rise and Decline of the Nation State*. Blackwell Pub, 1990.
- Martínez Assad, Carlos. "La ciudad de México en el cine". *Chasqui*. Vol. 33, núm. 2, 2004, pp. 27-40.
- Martínez Molina, Julio. "Conducta es tan solo una buena película (no una obra excepcional)" *La viña de los Lumière*. Blogspot. 18 de febrero de 2014. lavinadeloslumiere.blogspot.com/2014/02/conducta-es-tan-solo-una-buena-pelicula.html

- Mattalía, Sonia, Pilar Celma y Pilar Alonso, editoras. *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Vervuert, 2008.
- Mignolo, Walter D., “Occidentalización, Imperialismo, Globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 61, núms. 170-71, 1995, pp. 27-40.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke UP, 2001.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. LOM Ediciones, 1997.
- Murov, Maureen Spillane. “Rewriting the Revolution: Intellectual Identity in *La novela de mi vida*”. *Caribe: revista de cultura y literatura*. Vol. 12, núm. 2, 2009-2010, pp. 17-34.
- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. Routledge, 2005.
- Norman, Wayne. “Theorizing Nationalism (Normatively): The First Steps”. *Theorizing Nationalism*. State University of New York Press, 1999, pp. 51-65.
- Olvera, Alberto. “La crisis política, los movimientos sociales y el futuro de la democracia en México”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México. Nueva Época, Año LXI, núm. 226, enero-abril de 2016, pp. 279-296.
- Ortiz, Fernando. “Los factores humanos de la cubanidad”. *Fernando Ortiz y la cubanidad*, selección, Norma Suárez. Ediciones Unión, 1996.
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Tusquets. 2002.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 3ª ed. Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Pérez, Janet. “Leonardo Padura Fuentes and the Contemporary Cuban Detective Novel: Modern, Postmodern, or a Combination Thereof?” *Hispanófila*. Vol. 160, núm. 1, 2010, pp. 61-76.

- Pérez, Jorge. *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road*. Bucknell UP; Rowman & Littlefield, 2011.
- Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy*. Oxford UP, 1999.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Quintana, Jaime Ibáñez. “La novela de mi vida”. *Caribe*. Vol. 7, núm. 2, invierno de 2005, pp. 124-28.
- Quiroga, Jose. *Cuban Palimpsests*. U of Minnesota P, 2005.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1984.
- Ramirez, Tanisha Love y Zeba Blay. “Why People Are Using The Term ‘Latinx’”. *HuffPost. Latino Voices*. 7 de abril de 2017, www.huffingtonpost.com/entry/why-people-are-using-the-term-latinx_us_57753328e4b0cc0fa136a159
- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967- 1983*. U of Texas P, 1992.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. 2ª ed. Espasa-Calpe, 1952.
- Reati, Fernando y Gilberto Gómez Ocampo. “Académicos y *gringos malos*: La universidad norteamericana y la barbarie cultural en la novela latinoamericana reciente”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 64, núms. 184-85, 1998, pp. 587-609.
- Rivera, Salvador. *Latin American Unification: A History of Political and Economic Integration Efforts*. McFarland, 2014.
- Robles de la Rosa, Leticia. “En el sexenio de Calderón hubo 121 mil muertes”. *Excelsior*. 12 de marzo de 2014. www.excelsior.com.mx/nacional/2014/03/12/948239
- Rocha, Carolina y Georgia Seminet, editoras. *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America*. Palgrave Macmillan, 2012.

- Rodriguez, Marc S. *Rethinking the Chicano Movement*. Routledge, 2015.
- Rooney, David. "After Lucia: Cannes Review" *The Hollywood Reporter*. 21 de mayo de 2012, www.hollywoodreporter.com/review/after-lucia-cannes-review-327355
- Rowe, John Carlos. *Post-Nationalist American Studies*. U of California P, 2000.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. "Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro". *Literatura Mexicana*. Vol. 19, núm.2, 2008, 143-55.
- Ruisánchez Serra, José Ramón y Oswaldo Zavala, editores. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Candaya, 2011.
- Sadowski-Smith, Claudia. Juan Manuel Portillo, traductor. "Posnacionalismo". *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, editores. Siglo XXI, 2009, pp. 234-239.
- Said, Edward. "Reflections on Exile". *Reflections on exile and other essays*. Granta, 2013, pp. 225-39.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Vanderbilt UP, 2014.
- Sandín, Lyn Di Iorio. *Killing Spanish: Literary Essays on Ambivalent U.S. Latino/a Identity*. Palgrave Macmillan, 2004.
- Santoyo Castillo, Dzoara y Sonia M. Frías. "Acoso escolar en México: actores involucrados y sus características". *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*. Vol. 44, núm. 4, 2014, pp. 13-41.
- Schmidt-Welle, Friedhelm y Christian Wehr, editores. *Nationbuilding en el cine mexicano: Desde la Época de Oro hasta el presente*. Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Shaw, Donald Leslie. *A Companion to Modern Spanish American Fiction*. Tamesis, 2002.

- Smith, Anthony D. *National Identity*. Penguin Books, 1991.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. U of California P, 1991.
- Spencer, Philip y Howard Wollman. *Nationalism: A Critical Introduction*. Sage, 2002.
- Stavans, Ilan. *La condición hispánica: vistas al futuro de un pueblo*. Rayo, 2001.
- Stepler, Renee y Anna Brown. “Statistical Portrait of Hispanics in the United States”. *Pew Research Center Hispanic Trends*. 19 abril de 2016, www.pewhispanic.org/2016/04/19/statistical-portrait-of-hispanics-in-the-united-states-key-charts/#growth-sources.
- Stock, Ann Marie. *On Location in Cuba: Street Filmmaking [Sic] During Times of Transition*. U of North Carolina P, 2009.
- Swanson, Philip. *Latin American Fiction: A Short Introduction*. Blackwell P, 2005.
- Temporada de patos*. Dirigida por Fernando Eimbcke. Warner Independent Pictures, 2004.
- Textos híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*. University of California, 2011–2015, www.textoshibridos.com/index.php/th/index
- Torres San Martín, Patricia. *Cine, género y jóvenes: El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía*. Universidad de Guadalajara, 2011.
- Tovar, Luis. “Des/encuentros”. *La Jornada Semanal*. 8 de diciembre de 2013, núm. 979, <http://www.jornada.unam.mx/2013/12/08/sem-tovar.html>
- Townsend Ezcurra, Andrés. “La nación de repúblicas: proyecto latinoamericano de Bolívar”. *Integración latinoamericana*. Parlamento e integración en América Latina, núms. 146-47, 1989, pp. 52-67.

- Trelles Paz, Diego, editor. *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Nueva cadencia, 2009.
- Tünnermann Bernheim, Carlos. “América Latina: identidad y diversidad cultural. El aporte de las universidades al proceso integracionista”. *Polis*, núm. 18, 2007, pp. 1-18.
polis.revues.org/4122
- Unruh, Vicky. “The Power of Running on Empty: On the Road in Post-Soviet Cuba”. *The Latin American Road Movie*, V. Garibotto, J. Pérez, editores, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 73-94.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Aguilar, 1976.
- Véliz Gutiérrez, Jennifer, Ayren Velazco Díaz y Salvador Salazar Navarro. “Las historias cubanas de este siglo. Análisis discursivo de una muestra intencional de filmes de ficción de la última década”. *Revista Latina de Comunicación Social*. Vol. 69, 2004, pp. 533-47.
- Villoro, Juan. *El testigo*. Anagrama, 2004.
- Viva Cuba*. Dir. Juan Carlos Cremata Malberti. Film Movement, 2005.
- Vizcarra, Héctor Fernando. “Un enigma de texto ausente: *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura”. *Las sombras del novelista*, Antonio J. Gil González, editor. Orbis Tertius, 2011, pp. 371-80.
- Volpi Escalante, Jorge. *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Debate, 2009.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency. The Dollar and Special Period Fiction*. U of Minnesota P, 2008.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford UP, 1977.
- Yépez, Heriberto. *La increíble hazaña de ser mexicano*. Planeta, 2010.

Zielina, María. “El filme cubano ‘Conducta’: ¿Es posible mirarse en el espejo?”. *Revista del CESLA*. Núm. 17, 2014, pp. 383-89. www.redalyc.org/articulo.oa?id=243333483016

Zong, Jie y Jeanne Batalova. “South American Immigrants in the United States”. *Migration Information Source*, 1 de marzo de 2016, www.migrationpolicy.org/article/south-american-immigrants-united-states

Zong, Jie y Jeanne Batalova. “Mexican Immigrants in the United States”. *Migration Information Source*, 17 de marzo de 2016, www.migrationpolicy.org/article/mexican-immigrants-united-states