

FAMILIAS DESMEMBRADAS Y ORFANIDADES: REPRESENTACIONES DE UNA
ACTITUD POSMODERNA HACIA LA NACIÓN MEXICANA

BY

C2009

Adriana Tolentino-Solano

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

Jill S. Kuhheim

Stuart Day

Danny J. Anderson

Jorge Pérez

Tamara Falicov

Date Defended _____

The Dissertation Committee for Adriana Tolentino-Solano certifies that
this is the approved version of the following dissertation:

FAMILIAS DESMEMBRADAS Y ORFANDADES: REPRESENTACIONES DE UNA
ACTITUD POSMODERNA HACIA LA NACIÓN MEXICANA

Committee:

Jill S. Kuhheim

Stuart Day

Danny J. Anderson

Jorge Pérez

Tamara Falicov

Date approved:_____

Acknowledgements

This project would have not materialized had it not been for the invaluable support of professors, classmates, family, and friends. First, I want to thank the members of my dissertation committee, Jill Kuhheim, Stuart Day, Danny Anderson, Jorge Pérez, and Tamara Falicov, as well as Lee Skinner, for their invaluable intellectual support and willingness to work with me long distance. I would particularly like to express my deepest appreciation to Professor Jill Kuhnheim, my advisor and committee director, who has patiently embraced my ideas and helped me give them shape since my earliest semesters at the University of Kansas. My gratitude also goes to my blood family for being there for me; to the Richards and Iman Khalil for “adopting” me and providing me with love and moral support; to my kind and supportive husband for coping with an “unemployed/eternal student” wife; to Patry, Antonio, Lise, Ana María, Vero, Sandra and to all those friends who at some point during this long voyage have either understandingly avoided or subtly asked the dreadful question: “So, how is the dissertation going?,” and instead have sparked the motivation, optimism and intellectual incentive I needed in order to finish this venture; last but not least, to my angel...wherever she is.

The image of the traditional patriarchal family as the perfect allegory for the nation has been widely used in Latin American literature since the 19th century. Within the frame of postmodernism, this study challenges and updates such perfection by centering its discussion on the marginalized perspective of orphanhood. Mexican artists from the turn of the 20th century (1989-2005) use the figure of the orphan to capture a sentiment of disenchantment and isolation resulted from the failure of promoted family/nation ideals. Writers Carmen Boullosa, Jesús González Dávila, Víctor Hugo Rascón Banda, and Mario Bellatín, and filmmakers Marisa Sistach, Gustavo Loza and María Novaro, with their different means of representation, evidence a search in which the orphan diversifies its ties beyond bloodlines. As a result, the orphan (and metaphorically, Mexicans) faces the opportunity to re-define himself outside an ideal of family/nation that no longer represents the reality of present day Mexico.

Índice

Introducción:	Orfandad: Marginalidad, afiliaciones y la dinámica del posmodernismo (6)
Capítulo 1:	Orfandades individuales: Identidades más allá de la familia-nación (36)
Capítulo 2:	Orfandades colectivas: Huérfanos olvidados e indiferencia social bajo la lente del género sexual (82)
Capítulo 3:	Orfandades transnacionales: Migración y “Los que se quedan” en la nación (133)
Capítulo 4:	Orfandad y transformaciones: Familias y afiliaciones alternativas basadas en la solidaridad genérica (182)
Epílogo:	¿Hacia dónde con la orfandad? (221)
Notas:	(226)
Obras citadas:	(235)

Orfandad: Marginalidad, afiliaciones y la dinámica del posmodernismo

El concepto de la nación (en base a las nociones de pensadores como Homi Bhabha, Ernest Renan y Benedict Anderson) como una comunidad que coexiste en un espacio físico o imaginario, con una historia compartida, una memoria negociada, un consenso previo y con la voluntad de un futuro en común ha evolucionado y se ha reconfigurado en la conciencia colectiva y en las representaciones artísticas. En las naciones latinoamericanas, las narrativas de la época de fundación republicana facilitaron la asociación entre nación y familia. Doris Sommer apuntó en su influyente obra Foundational Fictions: The National Romances of Latin America (1991) la importancia de identificar las novelas decimonónicas, enmarcadas en contextos familiares, como discursos fundadores de la nación, y despertó con ello un amplio debate crítico. En esta investigación, tomamos como punto de partida la aportación de Sommer de utilizar la representación narrativa de la familia como alegoría para la nación y la revertimos, ya que estudiamos la fragmentación familiar desde la perspectiva marginal de la orfandad. También la extendemos para insertarnos en un diálogo crítico que contenga otros géneros literarios y artísticos como el teatro y el cine, y cuestionamos la validez de su aplicación y sus implicaciones en las últimas décadas del siglo XX y el inicio del XXI en la producción mexicana. Proponemos que las representaciones familiares mexicanas más recientes siguen formulando comentarios que podrían sugerir una lectura de la familia como una alegoría para la nación. No obstante, observamos que estas obras distan considerablemente de aquellas narrativas en la que los romances encarnaban los ideales de unidad nacional con roles genéricos bien definidos y en las que se perpetuaban discursos tradicionalistas. En vez de ello, nos ofrecen reformulaciones tanto del romance nacional como de la familia nacional del siglo XIX. En sí, las obras estudiadas, con sus propios estilos y lenguajes narrativos, dramáticos y fílmicos, lejos de buscar afiliaciones

romántico-eróticas para consolidar el círculo familiar, lo manipulan, redefiniéndolo, retratándolo y/o reorganizándolo desde perspectivas marginales. Incluso, se concentran en focos específicos de disfuncionalidad familiar y sugieren ya una restauración organizativa divergente de la familia tradicional nuclear o bien, un total desmoronamiento de ésta, lo cual sugiere un impulso posmoderno en el sentido que desmitifica el carácter cohesivo y predominantemente patriarcal del concepto familia-nación. Estas obras son: Antes (1989) y Cielos de la Tierra (1997) de Carmen Boullosa; Perfume de violeta; nadie te oye (2000) de Marisa Sistach; De la Calle (1987) de Jesús González Dávila; Al otro lado (2005) de Gustavo Loza; Los niños de Morelia (2005) de Víctor Hugo Rascón-Banda; Salón de belleza (1999) de Mario Bellatín y Sin dejar huella (2000) de María Novaro.

La figura del huérfano, que en estas obras cobra un papel protagónico, se vuelve el vehículo que encarna precisamente esa visión alternativa y marginal. Los personajes huérfanos, ya sea literal (por la pérdida física de los padres) o metafóricamente (por factores sociales, económicos o culturales que los colocan en situaciones de aislamiento, soledad y/o marginalidad), replantean el imaginario familiar y ofrecen nuevas posibilidades o modelos más flexibles para concebir a la familia y, por extensión, la nación mexicana. En algunos casos, no obstante, no llegan a materializar su objetivo y se quedan a la mitad del camino sin plantear una alternativa concreta y expresando únicamente un deseo nostálgico, ya sea de cambio o de una vuelta a esquemas tradicionales. Cabe mencionar que aunque la figura del huérfano ya ha aparecido antes en la literatura mexicana y en otros contextos, todavía no se ha analizado en relación a un concepto posmoderno de la nación ni como una figura que propone una alternativa al modelo de alegoría nacional-familiar.

Por lo general, algunos estudios sociológicos que abordan la orfandad la han relacionado principalmente a la infancia, una etapa que ha adquirido atención durante el curso de los siglos XIX y XX, particularmente por su papel en la formación del individuo (Dávila Gonçalves, Green, Lagos). En el contexto latinoamericano, la orfandad aparece como sub-tema de investigación antropológica en estudios realizados más intensamente durante las dos últimas décadas por organizaciones dedicadas al bienestar integral de los niños (por ejemplo, UNICEF). Además, distintas ramas de estudio de la infancia, y de la orfandad indirectamente, han sido abordadas por diversas investigaciones sociológicas de la vida familiar, particularmente las enfocadas en fenómenos como el de los niños trabajadores, los niños de la calle, los niños criminales en las bandas delincuentes, los niños desplazados de las guerras, los huérfanos y portadores del VIH, y en asuntos como el de los derechos de la niñez y el estado de la educación y la salud infantil, principalmente.¹

En la representación literaria latinoamericana y en menor medida en las expresiones más visuales como el cine y el teatro, la figura del huérfano, aunque utilizada, no ha sido en sí explorada por la crítica. De hecho, los principales estudios se concentran en el tema de la infancia como una etapa formativa en la que la orfandad puede volverse un factor determinante en el desarrollo de la identidad del protagonista. Así, normalmente aparece dentro del marco de una narrativa al estilo del bildungsroman o la picaresca (Compton, Kushigian, Lindstrom, Pfeiffer). También se ha observado que la figura del huérfano resurgió, en especial durante la segunda mitad del siglo XX, al manifestarse un florecimiento de novelas de infancia (Pfeiffer 133), algunas con protagonistas huérfanos y, a menudo, femeninos.² Por tanto, vemos que muy a menudo la orfandad cuenta con antecedentes indirectos en la picaresca o el bildungsroman

europeo del siglo XIX, géneros que han definido varias de las peculiaridades bajo las cuales analizamos en este proyecto al huérfano de finales de siglo XX e inicios del XXI.

Entre dichas particularidades está la caracterización del protagonista como un menor de edad que se embarca en un viaje en el que busca formarse una identidad y adherirse a la estructura social predominante (Compton, Kushigian). En su deambular, predomina el sentimiento de soledad o aislamiento, el cual puede contribuir a su despertar de conciencia (Auerbach, Compton). A pesar de que, por lo general, la soledad posiciona al huérfano en un estadio de fragilidad o vulnerabilidad, ésta también le permite deslizarse por la sociedad con cierto anonimato, una más de sus herramientas de supervivencia. Así, el/ la protagonista manipula hábilmente el entorno para lograr sus fines y cuenta con la oportunidad de observar y comentar la sociedad desde un ángulo distinto. En su afán por auto-construirse a partir de una familia inexistente, la infancia provee al huérfano una herramienta para su búsqueda de identidad y en esa exploración, puede llegar a descubrir la imposibilidad de reconstruir el pasado y de vivir sin conexión con él (Folks 69).³ Además, podríamos agregar que la orfandad constituye un motivo que simbólicamente proyecta la incertidumbre de pertenecer o no a una familia desmembrada y de estar atrapado entre el pasado perdido y un futuro incierto. Sugerimos que dicha incertidumbre provoca un inevitable cuestionamiento de la identidad que parece tener estrecha relación con la “necesidad de búsqueda de identidad, cada vez más problemática, del sujeto moderno y posmoderno” (Pfeiffer 133).

Por tanto, examinamos en la figura del huérfano las constantes descritas anteriormente, es decir, en relación con la familia y, en cierta medida, con la caracterización del pícaro, sobre todo en el recurrente aspecto de la soledad, un rasgo que evoca las raíces de la identidad mexicana como señalaba Octavio Paz, en su aclamada obra El laberinto de la soledad (1955).

Necesitamos aclarar que en la mayoría de las obras consideradas aquí aparece si no la figura de un huérfano, por lo menos personajes o situaciones en las que se identifican rasgos de orfandad. Así, los huérfanos de nuestro estudio, pueden ser literales o metafóricos, lo cual se explicará con más detalle en el análisis de cada obra. La mayoría de nuestras selecciones se basa en un concepto familiar que registra de distintas maneras el grado de disfuncionalidad de éste y cómo el huérfano debe encontrar su supervivencia fuera de él. En el plano de la familia como nación, el movimiento del huérfano en búsqueda de lazos afiliativos indica la necesidad del individuo por hallar un escudo ante los desajustes sociales y económicos traídos a colación, por ejemplo, por la cambiante relación de la nación en pos de una globalización que vuelve cada vez más indefinidos los límites nacionales.

Relacionar literariamente familia y nación no es un descubrimiento innovador o revolucionario. Como mencionábamos en un principio, la representación del círculo familiar se ha utilizado ampliamente en la narrativa latinoamericana desde el siglo XIX. Ésta permitía concretar una propuesta para el proyecto de nación particular a cada espacio del continente. A partir del siglo XIX, con el surgimiento de naciones independientes de la corona española, la familia, el círculo social inmediato de mayor unidad en Latinoamérica, se convirtió para el imaginario intelectual en el marco referencial idóneo para representar los conflictos sociales, históricos y económicos de la nación, así como para proponer soluciones o visiones unificadoras. Debido a que a menudo los actores intelectuales de Latinoamérica desempeñaban cargos políticos centrales, la estrategia de recurrir a la analogía entre familia y nación correspondía a intereses de clase y a una visión para el país, particularmente orientada a la preservación y consolidación del poder de las élites dominantes. Asimismo, el espacio familiar en el siglo XIX permitía afirmar cierta autoridad paternalista para dictar los esquemas e ideales que debían

conducir a la formación y consolidación de cada nación emergente. De esta manera, el nacionalismo encontraba en el concepto de la familia individual una forma de representación inmediata a la realidad, un signo que remitía al ideal de una colectividad nacional.

Innegablemente, imaginar la colectividad condensándola en la nación trae resonancias a los planteamientos de Benedict Anderson en Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism; sin embargo, por nuestro alcance cronológico y geográfico, es necesario limitarnos a los debates literarios de la América Latina, tales como el traído a colación por Fredric Jameson, en los cuales la colectividad sigue marcando pautas de discusión. En su ensayo “World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986), Jameson refuta cómo la lectura de obras provenientes del tercer mundo se ha tratado de adaptar a la lógica y patrones literarios occidentales. Para Jameson, la literatura europea y la estadounidense han erradicado el tema del nacionalismo totalmente y se han preocupado por la individualidad, situación que difiere notablemente de los textos del tercer mundo, en los cuales el tópico es todavía fundamental (82). Por tal razón, Jameson propone abordar todos los textos tercermundistas como alegorías nacionales:

Third world texts -even those which are seemingly private and invested with a libidinal dynamic- necessarily project a political dimension in the form of national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third world culture and society. (énfasis original 86)

A pesar de que Jameson apoya una revalorización de la literatura tercermundista, su manera de exponerla corresponde exactamente a su visión occidental, con la cual perpetua una actitud prescriptiva y ambiciosamente totalizadora. No obstante, ésta abre un panel de discusión en el

que se problematiza, como veremos a continuación, la pertinencia de la alegoría nacional y sus implicaciones para el análisis de la producción literaria latinoamericana.

Probablemente respondiendo al ensayo de Jameson, Jean Franco, en “Nation as Imagined Community” (1989), asevera que la alegoría nacional no puede considerarse útil para el análisis literario latinoamericano, en tanto que es ésta “either a contested term or... a mere reminder of a vanished body” (205). Asimismo, Franco indica que en Latinoamérica los sistemas de poder se han valido de la violencia y la represión en pos de una supuesta modernidad, autonomía y desarrollo nacional. Por ello, afirma Franco, existe en las novelas del siglo XX, en especial a partir de la década de los cuarenta, una actitud escéptica que hizo visible “the absence of any signified that could correspond to the nation. Individual and collective identity, social and family life were like shells from which life has disappeared” (205). La resistencia y escepticismo de Franco a las conjeturas de Jameson descartan rotundamente la aplicación práctica de la alegoría nacional para representar el aspecto colectivo en la cotidianeidad latinoamericana. A diferencia de Jameson, Franco subraya más concretamente que las circunstancias experimentadas por las diferentes naciones latinoamericanas - transiciones violentas, regímenes autoritarios, terror, desigualdad social, descontento público, etc.- invalidan la posibilidad de pensar la nación en términos unitarios. Aun con esto, la alegoría nacional ha cobrado tal importancia que existe una tensión que ha mantenido la vigencia del tema, en un vaivén constante.

Al otro lado de la controversia sobre la alegoría familia-nación, existen opiniones que concuerdan con lo planteado por Jameson, pero que intentan limitar, en vez de generalizar, la aplicación del tema dentro de un marco cronológico. Doris Sommer con su obra Foundational Fictions (1991), por ejemplo, se aboca al estudio de los romances republicanos del siglo XIX y de principios del XX. Sommer establece que en Latinoamérica estas novelas formaron parte de

un proyecto burgués que pretendía homogeneizar una determinada cultura en gestación. Según Sommer, los romances nacionales constituían una estrategia abarcadora por resolver “the racial, regional, economic, and gender conflicts that threatened the development of new Latin American nations” (29). Al encuadrar su enfoque principalmente en la novela decimonónica, la propuesta de Sommer hasta este punto, coincide cabalmente con lo expresado por Jameson en cuanto a la pertinencia de leer la narrativa latinoamericana como alegoría nacional y, al mismo tiempo, no interfiere con el escepticismo que Franco percibe.

No obstante su aparente afinidad con Franco, Sommer inserta una complicación adicional. La teórica añade que los escritores latinoamericanos del siglo XX siguen respondiendo al esquema nacional-familiar y con ello intenta crear su modelo de estudio de la narrativa. La acogida de la obra de Sommer se explica al considerársele una suerte de parteaguas que impulsa aún más reacciones a la cuestión alegórica nacional. Independientemente de las amonestaciones a Foundational Fictions, principalmente por la selección exclusiva de obras que encajan en su modelo alegórico, John Sinnigen sugiere que su aportación principal radica en permitir que a partir de la alegoría nacional y la relación entre “erotics and politics” (118) se identifique en novelas de finales de siglo XX un impulso similar al de las decimonónicas. Contrario a lo planteado por Franco, las manifestaciones literarias contemporáneas parecen todavía ofrecer la posibilidad de tratar asuntos de identidad nacional por medio de la narración de relaciones familiares.

La tensión entre el escepticismo y desencanto por la idea de la nación declarado por Franco y la insistencia en la utilidad de la alegoría nacional se concilian en la manera en que Margarita Saona aborda la tempestuosa relación entre familia y nación.⁴ Saona formula la siguiente interrogante en uno de sus artículos: “Do We Still Need the Family to Imagine the

Nation?” Esta crítica sostiene que las novelas contemporáneas latinoamericanas continúan usando el recurso de la alegoría familiar; mas no tratando de constituir la nación. Según Saona, la nación se encuentra ya consolidada, por lo tanto estas narrativas buscan enfrentar “problems like the position of the subject in those narrations, the evident failure of some national projects, and the utopia of a non-hierarchical social order” (208). La validez de la alegoría familiar, según Saona, no ha perdido vigencia en tanto que todavía constituye el eje para cuestionar el presente, el pasado, además de las posibilidades de un futuro incierto (208). Por tanto, vemos que lo que hace falta es un enfoque que se concentre en la validez de la alegoría nacional reconociendo la preocupación del individuo por encontrar su sitio en ella, la cual puede desembocar en el cuestionamiento de la identidad dentro del marco familiar-nacional, en el evidente desencanto con los proyectos de nación y sobre todo en el deseo de encauzar esa nación reformulando o derogando principios retrógrados.

El debate de la alegoría nacional y las distintas posiciones sobre su relevancia iluminan una preocupación que no pierde vigencia y que se reduce a la incesante indagación de la identidad a través de la familia-nación. El uso, interés, crítica y estudio del círculo familiar tanto en los romances decimonónicos como en la expresión artística finiseculares subrayan que la formulación de la identidad individual y colectiva nace o se forja en gran medida a partir de la interacción familiar. Proponemos que la complicación que surge de adoptar esta posición, sin embargo, reside en la futilidad de continuar afirmando un modelo que no engloba y redefine lo que constituían las familias tradicionales y que no expone cómo los cambios ocurridos con el transcurso del tiempo han modificado la manera en que el individuo se asume dentro del entorno familiar. Como es obvio que la configuración de la familia ha mutado notablemente desde el siglo XIX, resulta problemático aplicar los patrones y formas de organización familiar

decimonónicos a los de finales de la centuria siguiente. Por ello, planteamos que la constante disputa acerca de alegoría nacional-familiar cuenta con un futuro de revisión que necesita adecuarse a su propia época y circunstancias.

En el caso de México de las últimas décadas y en general del resto de la América Latina, discutir lo que constituye una familia tradicional y cómo afecta a sus miembros depende en gran medida de los conflictos que aún aquejan a las familias en pequeña escala y a la nación en su totalidad: la todavía limitada participación de las mujeres en el mundo masculinizado de las instituciones, la situación marginada de los indígenas, la desigualdad económica, “la pérdida de poder adquisitivo ..., el desempleo ..., la recesión, etc. (Labra Manjarrez 25). Bajo el punto de vista de la sociología, es evidente que la estructura de la familia tradicional, mexicana y latinoamericana, evolucionó a un paso acelerado durante el siglo XX; sin embargo, a pesar de los cambios que han afectado la configuración misma de las familias latinoamericanas como las interrelaciones que dentro de ella se desarrollan, ésta sigue considerándose la unidad básica de organización social. Dentro de las principales transformaciones que las familias mexicanas han atravesado podemos contar la considerable reducción familiar, es decir, el número promedio de sus integrantes, el cual de la década de los cincuenta a los noventa descendió hasta casi un cincuenta por ciento (Green 11). Dicha disminución se explica principalmente en la mayor disponibilidad de métodos anticonceptivos, las crecientes oportunidades de educación para las mujeres y la incesante urbanización. Con esos antecedentes, la dinámica de las relaciones intrafamiliares se ha modificado notablemente, es decir, los roles de género difieren de los de las familias decimonónicas o de las tempranas décadas del siglo XX, o incluso de mediados de siglo. La mayoría de estas modificaciones ha sido propiciada por la economía principalmente durante la década de los ochenta, en la cual Latinoamérica atravesó por una etapa de ajuste estructural

que se tradujo en un énfasis exagerado en el mercado (Green 12). De esta manera, el papel de la mujer en la economía familiar de las últimas décadas, por ejemplo, ha favorecido el incremento en el número de familias sustentadas por mujeres y de madres solteras por decisión propia. Como resultado, ha surgido la inevitable modificación del rol tradicional de los hombres, quienes han respondido en muchos casos evitando responsabilidades, violentando el entorno familiar o aislándose de él voluntariamente o forzados a migrar en busca de trabajo (Green 12, 139; Salles 117-20), circunstancias que en la mayoría de los casos han provocado la desintegración de las familias tradicionales.

El contexto cultural mexicano responde a la cambiante conformación de la nación y la familia mexicana de una manera acelerada a partir de la década de los ochenta, una época en la que la sensibilidad artística asume una actitud crítica más sólida sobre las políticas gubernamentales, propiciada en gran medida por el ambiente de malestar a partir de las represiones, particularmente la matanza de estudiantes en Tlatelolco, de los años sesenta. Desde entonces, las representaciones artísticas frecuentemente adoptan una estética de desencanto. En la narrativa y en el teatro, ésta se asume mediante un cuestionamiento subversivo y deconstructivo, que además se niega a continuar afirmando el discurso oficial promovido desde el inicio del proceso revolucionario por la hegemonía priísta. En resumidas cuentas, la década de los ochenta fue testigo de una ruptura de credibilidad en la solidez, eficiencia y validez de una nación cuyo gobierno abiertamente aniquilaba la libertad de expresión, lo cual irónicamente se tradujo en una proliferación de voces marginadas en la producción cultural (Osorio 247). En el ámbito literario y fílmico, alrededor de los ochenta surgen señales que alertan sobre cambios venideros, visibles en el auge y reconocimiento incluso internacional de obras escritas o dirigidas por mujeres (López González 95).⁵ La creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

(Conaculta, el organismo oficial que promueve, apoya y patrocina eventos que propicien el arte y la cultura) en 1988, cuenta con un papel destacado en este proceso debido a que uno de los motivos que propiciaron su fundación era la necesidad de “alentar las expresiones de distintas regiones y grupos sociales del país para así promover, preservar y enriquecer los bienes artísticos, culturales y patrimonios históricos con los que cuenta la Nación”(Conaculta). No obstante, con la creciente adopción de políticas neoliberales del régimen salinista y la continua reducción del presupuesto para el desarrollo cultural, México se vio forzado a participar en una comunidad global caracterizada por el traspasar de fronteras. Algunos creadores, particularmente de la industria cinematográfica han tenido que depender del apoyo internacional o del capital privado, hacer cine independiente y financiar en numerosos casos sus propios proyectos. Por ello, han dejado de depender del subsidio estatal y preferido mudarse de país o asociarse con empresas de capital privado y extranjero para lograr también mayor distribución local y global (Mora 255). Como resultado, algunos nombres como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Salma Hayek y Gael García Bernal, entre otros, resultan ya familiares en el mundo (Lenti 4-6; Mora 255; Mitchell E1; Smith 74; Svich 38). En el teatro, a pesar de que generalmente cuentan con fondos estatales, ciertos dramaturgos también operan financiando sus montajes, buscando fondos de la iniciativa privada o extranjera para montar o dirigir las obras e incluso hasta promocionándolas (Svich 40). Esta apertura ha propiciado un efecto trampolín que ha permitido que México se haya expuesto más ampliamente a nivel internacional, aunque no necesariamente a nivel local.

Ya hacia las décadas de umbrales del siglo XX, una época donde los esquemas tradicionales no sólo sociales sino también económicos se alejan de los lazos de la familia y nacionales, es obvio que éstos ya no resultan con la misma intensidad y poder de evocación de

los romances de la narrativa del siglo XIX. Por el contrario, sugerimos que es más factible buscar formas alternativas de integrar círculos comunitarios más amplios, lo cual constituiría una opción alterna a la familia tradicional y a su constitución convencional. Asimismo, dicha búsqueda tendría que correr a cargo de aquellos a quienes los modelos anteriores han marginalizado y con ello, orillado a una falta de integración o pertenencia. La utilidad de esta perspectiva radica en conceder validez a una propuesta que surge desde una posición marginalizada, en este caso, la de los huérfanos, figuras que paradójicamente se definen en términos de la familia, aunque sea precisamente por su ausencia. La perspectiva marginal posibilita rescatar voces que señalan su propia existencia y demandan ser escuchadas. Ante el deterioro de la gran familia, o la nación, la orfandad permite desafiar el proceder de hegemonías, anteriormente incuestionables, que han probado su ineffectividad o su carácter excluyente: el Estado, lo masculino, lo blanco, lo occidental, etc. A partir de figuras al margen, las manifestaciones de desafío, elaboran una alternativa para reconstruir y extender el constructo familia-nación y ganar así terreno para una identidad colectiva más incluyente. A menudo, dichas alternativas se basan en la búsqueda de relaciones fuera del círculo familiar.

En este proyecto nos abocamos a las implicaciones de cuando en lugar de la consolidación de lazos familiares, las representaciones artísticas se concentran en los intentos, afortunados o fallidos, de un huérfano en pos de establecer relaciones afiliativas, es decir no necesariamente obedeciendo al llamado de la sangre. Usamos el término “relaciones afiliativas” de acuerdo con los conceptos de “filiación” y “afiliación” propuestos por Edward Said. De acuerdo a Said, una relación filial está unida por vínculos y formas de autoridad naturales, incluyendo la obediencia, el miedo, el amor, el respeto y el conflicto instintivo; mientras que las relaciones afiliativas cambian dichos vínculos por formas transpersonales, como la conciencia

gremial, el consenso, el respeto profesional, etc. Para Said, la “filiación” pertenece a lo biológicamente natural y la “afiliación”, exclusivamente a lo cultural y lo social (20). Said reconoce que la reproducción biológica no es la única manera de crear lazos y que los individuos también pueden buscar otras formas de interacción, “afiliándose” a un partido, institución, cultura, creencias o visión del mundo que les ofrezca un orden compensatorio para relacionarse con otros individuos (19). En este proyecto, nos concentramos precisamente en ese deseo de compensación, ya que por una parte connota la ineficacia, tensión y vacío en el orden imperante y por la otra, una insatisfacción que provoca la necesidad de un cambio de paradigmas. A pesar de que los planteamientos de Said hacen referencia a una inquietud “moderna”, sugerimos que los patrones de la “afiliación”, principalmente, también se pueden prestar para enfrentar situaciones que podemos identificar como posmodernas.⁶ Para finales del siglo XX y principios del XXI en México, tales situaciones en parte se traducen en las evidentes crisis y desintegraciones familiares arrojadas por diversos factores tanto socioeconómicos como políticos. La versión moderna busca por su mayor parte repetir los sistemas de organización filiales, mientras que en una adaptación posmoderna se examina la “afiliación” como una forma de asumir una identidad disímil de la biológica. En hacer esto, las representaciones posmodernas asumen una actitud desmitificadora, incluso irreverente y desilusionada, y exteriorizan cierta incredulidad hacia la perfección de las grandes narrativas, una de las cuales sería aquella supuesta unidad tanto familiar como nacional a la que nos remitía Sommer. En otras palabras, la voz del huérfano cuando señala y cuestiona la familia-nación desestructurada o erosionada y busca afiliarse a otras comunidades alternas resalta la formación de un sujeto posmoderno, desencantado con la utopía de la nación. Por tanto, nos servimos de un marco referencial dentro de los confines del posmodernismo para explicar cómo la idea de la erosión familiar corresponde

al impulso de señalar el desmembramiento de la nación y su carácter no-monolítico. Con un acercamiento sociocultural a México y una lectura minuciosa de las obras seleccionadas, observamos el derrumbe familiar personificado por el huérfano y el sentimiento de orfandad, literal o figurativa, como una estrategia para asimilar una identidad posmoderna.

Una de las tensiones predominantes de las obras que analizamos consiste en que por una parte utilizan la orfandad como un estado de aislamiento (y en cierta medida, de libertad) que desmitifica la utópica imagen familiar y nacional, y propicia representaciones de la familia y la nación menos paternalistas y sobre todo más diversificadas (Stevens 1), mientras que por otra parte, al mostrar las caracterizaciones del huérfano y su posición marginalizada, recurren inevitablemente al referente familiar o su ausencia. Para ayudarnos a comprender dicha contradicción al analizar las obras empleamos algunos conceptos característicos de la posmodernidad, propuestos por Linda Hutcheon, los cuales exponen la dinámica entre centro y margen.⁷ Para esta teórica, lo posmoderno es una actitud y fenómeno contradictorio, “one that uses and abuses, installs and subverts the very concept it challenges” (Poetics of Posmodernism 3). Según esta definición, la orfandad, una posición marginal o ex-céntrica, funcionaría también como una estrategia para asumir una subjetividad posmoderna, que necesita de un centro, la estructura familiar, para auto-construirse y al cual resistir simultáneamente. Así, el orden del centro, o la familia, podría resultar atractivo para que los márgenes, o los huérfanos en este caso, puedan definirse, pero más allá de ello, para proveerles la oportunidad de reinventarse en la diferencia.

Hutcheon señala que las tensiones entre el centro y los márgenes se han vuelto más evidentes a partir de los años sesenta. En ese período, asevera la teórica, se vio la inscripción histórica de “previously ‘silent’ groups defined by differences of race, gender, sexual preference,

ethnicity, native status, class” (Poetics 61), los cuales consiguieron durante las dos décadas siguientes su rápida y completa inscripción en discursos teóricos y prácticas artísticas. El reconocimiento de nuevas perspectivas, por tanto, logró problematizar y cuestionar, en términos de Barthes, “‘the given’ or what goes without saying in... culture” (citado en Hutcheon, Poetics xiii). La paradoja que irremediablemente surge consiste en que el poder de estas nuevas expresiones siempre se deriva de los conceptos, cuya política y supremacía se desafían (Hutcheon, Poetics 59; Politics of Postmodernism 38). No obstante, aun cuando es cierto que los márgenes sostienen una relación simbiótica con el centro, su mirada crítica propicia un espacio para la pluralidad de perspectivas.

En la misma vena que Hutcheon, Norbert Lechner reconoce la resistencia de los márgenes como uno de los méritos principales de la deconstrucción posmoderna. Lechner señala que la actitud posmoderna se funda en el rechazo de un metadiscurso social, el cual, en el caso del cuestionamiento familia-nación, equivale al poder que valida el concepto de familia. Aunque tal rechazo, indica Lechner, se basa en la suposición de la coexistencia de racionalidades diversas, el posmodernismo sólo enfatiza aspectos de la complejidad social como un fenómeno central, mas no provee necesariamente los medios para moldear o resolver dicha complicación (128). Esta objeción, la más recurrente para el discurso posmoderno, es también compartida por Hutcheon para quien la cultura posmoderna tiene el mérito de ser una fuerza problematizante que solamente “raises questions about (or renders problematic) the common sensical and the ‘natural’” (Poetics xi), mas no ofrece respuestas concretas sino provisionales.

A pesar de que tanto Hutcheon como Lechner coinciden en apuntar que la lógica posmodernista no resuelve nada, esa aseveración en sí merece rebatirse. Aunque las respuestas que surgen son provisionales, una parte de la solución consiste en llamar la atención a la

arbitrariedad de un discurso hegemónico. De esta forma, se gana así terreno para la inclusión de voces alternativas, se asegura la pluralidad y se propone un diálogo negociado y un consenso previamente inexistente. Asimismo, tanto Hutcheon como Lechner observan que en la fragmentación o en el cuestionamiento del centro existe el impulso no de derrocar las estructuras de poder, sino principalmente de apelar al centro como “an attractive fiction of order and unity” (Hutcheon, *Poetics* 60; Lechner 134), en el que, al contrario de lo que sostienen Hutcheon y Lechner, existe quizá un origen para una posible reestructuración posibilitada por el posmodernismo.

Es cierto que hablar de una condición posmoderna en Latinoamérica puede resultar tanto controversial como descontextualizada debido a que el debate posmoderno surgió considerando el contexto europeo o estadounidense, principalmente. Por lo tanto, el desajuste de condiciones históricas, económicas, sociales y culturales entre nuestro continente y Europa y Estados Unidos desarticularía la validez de una conversación de la posmodernidad latinoamericana. Sin embargo, el fenómeno posmoderno es diverso y sus manifestaciones no tienen que corresponder exclusivamente a la situación de aquellas latitudes. A propósito de la aplicación de un discurso posmoderno en Latinoamérica, Santiago Colás arguye que la arbitrariedad de la discusión posmoderna predominante reside en que el modelo europeo-norteamericano no se ajusta a las condiciones sociales y políticas latinoamericanas, sino que las excluyen o las simplifican y las reducen para que encajen en los requisitos de una explicación de las situaciones políticas de la Europa y los Estados Unidos posteriores a la Segunda Guerra Mundial’ (ix). Además, enfocándose en la teoría de Hutcheon, Colás identifica como problema principal, la mala interpretación de textos latinoamericanos provocada por ignorar las condiciones políticas,

sociales y culturales específicas de las que emergieron tales textos (3), es decir su descontextualización.

De manera semejante a Colás, Nelly Richard explica que la reticencia que el uso y aplicación del discurso posmoderno encuentra en Latinoamérica obedece a dos razones principales. La primera de ellas corresponde a la incompatibilidad de la “regularidad del ... desarrollo histórico de la modernidad europea” contra la “discontinuidad y fragmentariedad” sobresaltada del latinoamericano (“Alteridad y descentramiento culturales” 209). La segunda se relaciona con la imposibilidad de comparar la posmodernidad latinoamericana en base a rasgos surgidos a partir del “hiperdesarrollo capitalístico del Norte postindustrial..., [el cual] choca con las economías subdesarrolladas del Sur estigmatizado por carencias vitales” (“Alteridad” 209). Tanto Colás como Richard coinciden en un desajuste de condiciones históricas, económicas, sociales y culturales que dificultan mirar bajo la misma lente la discusión posmoderna de Europa y Estados Unidos contra la de Latinoamérica. No obstante, ambos proponen algo más que ignorar las diferencias de contextos y “universalizar” la teoría posmoderna.

Colás sugiere considerar las diversas heterogeneidades presentes en los textos y sus contextos, diferenciados por condiciones y tradiciones específicas. Reconocer la heterogeneidad de las formas únicas en que se desarrollan ciertos eventos y situaciones sociales e históricas requiere también una interpretación en la cual se abarque una dimensión más allá de lo local (Colás 17). Richard por su parte, reconoce que el desajuste de los contextos no es “razón suficiente para invalidar la pertinencia de un debate posmoderno en Latinoamérica” (“Alteridad” 210), ya que esto empobrecería a ambos. Richard sugiere una aproximación a lo posmoderno, tomándolo no como una etapa sucesiva de la historia, sino como un “registro” de las “problemáticas de lectura y relectura de los vocabularios (en crisis) de la razón universal”

(“Alteridad” 210). En ese sentido, Latinoamérica, asevera Richard, se ve beneficiada del discurso posmoderno, en tanto que éste cuestiona las jerarquías formuladas por el pensamiento universal dominante. El discurso posmoderno, por tanto, abre el camino para el replanteamiento de categorías consideradas definitivas. Esto conforma en sí una poderosa razón para afirmar la validez del discurso posmoderno en América Latina.

En total, las conclusiones a las que arriban ambos teóricos no censuran totalmente el debate posmoderno latinoamericano. Colás y Richards proponen implementar en esa discusión un entendimiento que vea las posmodernidades locales como “related, but not therefore homogeneous or identical” (Colás 17). De esta forma se asegura que se consideren las diversas localidades que existen en Latinoamérica, pero también que se reconozcan las fuerzas que entran en acción por su contacto global, con Estados Unidos o con Europa. Asimismo, el acto mismo de escudriñar la pertinencia del discurso posmoderno en Latinoamérica lejos de invalidarlo, instiga a cuestionar cómo el discurso posmoderno replantea la manera en que Latinoamérica se ha imaginado a sí misma (Richard, “Latinoamérica y la posmodernidad” 211). Discurrir acerca de la posmodernidad latinoamericana, entonces, es posible si se consideran la situación económica, política y social propia de Latinoamérica, las diversas localidades existentes en ella misma y también las fuerzas en acción por su contacto global, con Estados Unidos o con Europa.

En las últimas décadas del milenio, en el caso mexicano, dichas condiciones se ven ligadas a su interacción directa con el norte, particularmente, Estados Unidos. Por una parte, la integración de México al TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte) en 1994, la cual devendría en un mayor flujo económico para el país y su entrada triunfal al mundo desarrollado, en realidad desató el agravamiento de la separación de las clases sociales, la desigual distribución económica y el aumento de la migración transnacional hacia Estados

Unidos. Por otro lado, dicho tratado comercial marcó simbólicamente el inicio oficial de la insurrección zapatista en Chiapas. Si por una parte, México vivía atento de su relación con el norte, el movimiento indígena en el sur del país le recordaba las deudas internas pendientes, un reclamo ante una nación en negación y olvidada de sus marginados. Dentro de este marco, las circunstancias que ligan a México con el “vecino del norte” y su cercanía con él ofrecen la posibilidad de tomar prestado el vocabulario posmoderno, ya que éste permite el replanteamiento y crítica de categorías antes “naturalizadas” y facilita “rearticular tensiones reflexivas entre la modernidad dominante y los *otros* marginados de su abstracción racionalista (por ejemplo, ‘la infancia, la cultura de las mujeres, la experiencia de los vencidos y la de los límites’” (énfasis original; Richard, “Alteridad” 210). Además, podemos agregar a la lista, la experiencia de los indígenas y la de los individuos poco favorecidos con las políticas económicas. Esto conforma en sí una manera de afirmar la validez del discurso posmoderno en América Latina y de sopesar cómo el huérfano a la vez que personifica la voz del desencanto por la familia y la nación, también da vida a una metáfora para aquellos a quienes el proyecto de unidad familiar tradicional no ha contemplado o ha desamparado, arrojándolos de alguna manera fuera del entorno familiar o del ideal nacional.

En el presente proyecto tratamos la orfandad de diversos grupos y utilizamos una clasificación que nos permite comparar y contrastar la experiencia de esta condición. De tal manera, la división de capítulos se basa principalmente en una distinción de diversos tipos de orfandad, tales como la individual, la colectiva y la transnacional; y en el capítulo final proponemos una lectura que destaca primordialmente posibilidades positivas para la orfandad. El primer capítulo de nuestro proyecto, está dedicado al análisis de dos novelas de Carmen Boullosa. Veremos cómo las voces narradoras de los huérfanos de Antes (1995) y Cielos de la

Tierra (1997), evidencian un estado de aislamiento del cual buscan liberarse. Para hacerlo, adquieren caracterizaciones casi picarescas con las que pretenden llegar a su meta: hacerse escuchar. La narradora de Antes denuncia su propia muerte al dejar de ser niña, poniendo así al descubierto el poder aniquilador del patriarcado sobre la mujer. Asimismo, indica la necesidad de abrir espacios de enunciación para cuestionarlo y para enfrentar una identidad huérfana dentro de la familia. Al hacerlo, Antes no busca reconstruir el romance nacional como fórmula de consolidación familiar, aunque sí se enfoca en el desarrollo de la identidad de su protagonista en relación al círculo familiar. Cielos, por su parte, presenta a tres entidades narrativas con distintos grados de marginalidad. Cada uno, intenta exteriorizar su voz y denunciar a su sistema opresor directo. Su auto-construcción o denominación como huérfanos les sirve de estrategia para minimizar el impacto de su denuncia. La orfandad funciona aquí como un arma ambivalente que, por una parte, presenta a una voz desamparada, y por la otra, la aparente inocuidad del huérfano le confiere poder desplazarse con mayor soltura e insertar su comentario subversivo.

Antes y Cielos usan la orfandad de sus protagonistas también para destacar cómo el desmembramiento familiar expone al individuo a la soledad. Por su aislamiento, los huérfanos de estas novelas ventilan su condición refugiándose en la escritura para reflexionar sobre su identidad. La escritura les permite indagar sobre su origen, la conformación de la familia perdida y las formas de alianza para afiliarse a una comunidad alternativa. En esta labor, sin embargo, en vez de rechazar la familia, los huérfanos recurren a ella como marco referencial para definirse, lo cual los encuadra en un papel conflictivo que cuestiona al centro familiar y a la vez gira en torno suyo. Mediante la formación de nuevas alianzas, estas novelas de Boullosa dejan abierta la posibilidad de una unidad alternativa mas no la materializan en su totalidad. Jeanne Vaughn asevera que ésta es una forma en que la obra de Boullosa se inserta en la actitud posmoderna, ya

que propone la formación de “un sujeto-en-proceso, todavía por realizarse, que rompa de modo radical con moldes tradicionales” (628). Para nosotros, el huérfano es ese sujeto que busca ser escuchado en la nación mexicana. En las novelas de Boullosa, hacerlo no significa derogar e invalidar la idea de unidad familiar o nacional. En vez de ello, indica fundar alianzas incluyentes que abran caminos para integrar a los marginados o sin voz, como los narradores de Antes y Cielos.

Debido a que la proyección del círculo familiar no se ha limitado exclusivamente a la literaria, en el segundo y tercer capítulos particularmente intentamos dibujar, mediante el análisis de ejemplos del cine y el teatro mexicano de la última década, un paralelo de la representación familiar y del huérfano en las artes más visuales. Por esta razón, en estos capítulos analizamos también obras de teatro y cine. A semejanza de la narrativa, estos géneros han desempeñado un papel destacado en la formación de la familia mexicana imaginada, aunque empleando técnicas diferentes para comunicarlo. Dentro de éstas, podemos considerar, en el caso del teatro, la cambiante localización de las escenas para mostrar una trayectoria del huérfano por distintos lugares buscando relaciones afiliativas y la fugacidad de ellas; en el caso del cine, las largas tomas centradas en el huérfano deambulando solitario enfatizan su soledad o abandono.

En las obras que analizamos, los temas alrededor de la familia no tratan de aleccionar para consolidar modelos de perfección familiar, ni de solamente mostrar los conflictos familiares, tales como las tensiones conyugales, las luchas generacionales o la disparidad de géneros como había sido el caso en el pasado. Por ejemplo, Enrique Krauze en La familia en la pantalla muestra cómo durante las primeras décadas del siglo XX, el cine mexicano, patrocinado por el Estado, transmitía, ayudado por el melodrama, los valores nacionales de manera masiva y popular. Como las narrativas fundadoras decimonónicas, la familia en la pantalla alegorizaba una nación moral y

armoniosamente dominada por el poder patriarcal. Paulatinamente, con los grandes cambios económicos y sociales, las representaciones familiares fueron cuestionando la perfección familiar y la pantalla grande comenzó a proyectar tensiones (a veces por causas económicas), tales como el divorcio, el adulterio, las luchas generacionales, la falsa moral, etc., las cuales constituían pistas sintomáticas de las dificultades de la familia extendida: la nación. En el teatro, la familia también ha representado la cambiante sociedad mexicana. En las primeras cuatro décadas del siglo XX, desde el período del “nacionalismo”, el teatro mostraba conflictos de familia que ejemplificaban o respondían a las secuelas del porfiriato, a la tumultuosa revolución y al período post-revolucionario con su exacerbado afán por afianzar las raíces mexicanas y los trances de una pujante sociedad clase mediera. Asimismo salieron a la luz trabajos de dramaturgas que también buscaban en la representación familiar comentar acerca de la situación oprimida de las mujeres y de los conflictos en la pareja (Peña).⁸

El enfoque en las obras que analizamos ha virado ligeramente para incluir asuntos más pertinentes al fin de siglo o que necesitan una reevaluación. Dentro de éstos podemos considerar la inseguridad social, la corrupción, la arbitrariedad de la representación histórica, la lucha por los derechos de la mujer y la diversidad étnica y sexual, así como la misma desintegración familiar debido a la violencia familiar, el divorcio, la crisis económica, la muerte o la migración. Por tanto, en los capítulos posteriores analizamos cómo las obras utilizadas extienden el diálogo acerca de la orfandad en relación a algunos de estos temas. Inicialmente, considerábamos que el cine y el teatro elaboraban representaciones más realistas y emotivas, aunque como veremos no es siempre el caso.

En el segundo capítulo, analizamos la orfandad, representada ya no desde la perspectiva personal y aislada de un narrador en primera persona como en las obras de Boullosa. Ahora

estudiamos cómo las figuras huérfanas son utilizadas por medios de expresión predominantemente visuales para explorar el efecto emotivo de esta representación en la audiencia. Notaremos cómo la orfandad en estos casos aparece ubicada en un contexto explícitamente urbano, el cual contrasta la multiplicidad de las relaciones de los huérfanos con cómo este ambiente propicia también su marginalidad debido a la indiferencia colectiva. Dentro del marco urbano de la Ciudad de México, abordamos Perfume de violetas; nadie te oye (2001), un filme de Marisa Sistach, y De la calle (1987), una pieza dramática de Jesús González Dávila y su adaptación fílmica (2003), en función de su reminiscencia a la afamada cinta Los olvidados (1950) de Luis Buñuel. Las afinidades temáticas y contextuales, aunque obviamente no cronológicas, con su precursora, nos resultan útiles en este capítulo para analizar la evolución del tratamiento de la orfandad en la representación artística finisecular. Por una parte, se revalúan figuras estereotípicas, especialmente el padre, y por otra parte, se implementan técnicas cinematográficas y teatrales, tales como el uso de la violencia exacerbada, a veces incluso invisible, y los finales cuya resolución corresponde al público formular y que le producen un impacto incómodo.

Además de criticar y denunciar problemas sociales agravados, como en su época lo hiciera la emblemática cinta de Buñuel, Los olvidados, Perfume y De la calle actualizan su agenda enfocándose en la orfandad desde la óptica del género sexual. En Perfume, la orfandad destaca la vulnerabilidad de la protagonista (la cual conduce al abuso sexual) en una sociedad permeada por valores patriarcales y por la complicidad de todos en preservarlos. En el caso de González Dávila, la realidad de los niños huérfanos de la calle se vuelve el trasfondo para explorar la identidad genérica ambivalente del padre y señalar la responsabilidad del machismo en la desesperanza del huérfano. En total, surge una apremiante necesidad de hurgar en el papel

de la familia como promotora de los papeles genéricos y cómo su constante metamorfosis agrava la experiencia de la orfandad. Aunque el montaje de las obras alevosamente crea expectativas optimistas en el espectador, los lazos familiares de Perfume y De la calle no corresponden a la idealización de la familia perfecta y armoniosa, sino a espacios afectivos vacíos que los huérfanos intentan compensar y escapar al adherirse a otras formas de afiliación, aunque a menudo fracasadamente. Debido a que tanto Perfume como De la calle concluyen con la muerte del huérfano, ambas señalan el desmembramiento familiar como la causa del hundimiento del individuo, y a la vez exponen una situación desesperante y pesimista de la vida urbana y de sus olvidados. En un nivel más amplio, el intento del huérfano por restablecer los vínculos familiares y, que podríamos leer como nacionales, refuerza la idea de un sujeto posmoderno, “nómada”,⁹ en busca de reconciliar las rupturas del pasado y de reconstruirse a partir del círculo familiar. Sin embargo, la desaparición del huérfano aniquila el intento y advierte el estado de deterioro de una supuesta “gran familia”. A grandes rasgos, observamos que los huérfanos en estas obras no están listos o no cuentan con las condiciones apropiadas para consolidar nuevas alternativas a la familia, quedando más sumergidos en una orfandad sin salida, una metáfora que encapsula la condición de un sujeto posmoderno y que nos insta a despertar del letargo del mito de la familia lograda y enfrentar la realidad cruel de una sociedad y una nación alienante de la que todos participamos directa o indirectamente.

Para el tercer capítulo incluimos en el tema de la orfandad un agente considerable en la cambiante conformación de la nación y la familia mexicana finisecular, el factor migratorio. Con sus distintos medios de representación, Al otro lado (2005), filme de Gustavo Loza y Los niños de Morelia (2005), drama de Víctor Hugo Rascón Banda, abordan la desintegración familiar y la orfandad por causas migratorias. En ambas obras vemos cómo las familias se separan o se

reconfiguran como resultado del desplazamiento transnacional de sus integrantes. Nuestro cometido para este capítulo consiste en sondear indirectamente los efectos de la migración en la conformación de la familia mexicana contemporánea y las nuevas maneras de imaginarla y, como énfasis principal, nos concentramos en la experiencia de los huérfanos, es decir, quienes literal o metafóricamente pierden a uno o ambos padres. En Al otro lado,¹⁰ Loza inserta a México en un contexto amplio donde ya no se trata exclusivamente de los problemas que aquejan a la “gran familia mexicana”, sino también de conceptualizar la nacionalidad como producto de la economía global. La trama entreteje tres historias en tres puntos geográficos distintos, México, Cuba y Marruecos. La migración del padre, a Estados Unidos y a España, es motivada por el sueño de una vida mejor para sus familias. Las historias se desarrollan enfocándose en el efecto del desmembramiento familiar en los niños, quienes experimentan un estado de abandono que los caracteriza como huérfanos. A pesar de que se quedan imaginando ese “otro lado”, anhelando el reencuentro con el padre ausente y tratando de entablar otras relaciones afiliativas, el filme de Loza señala este deseo sólo como una nostalgia por la unidad familiar y una añoranza fantástica por reconstruirla.

Por otro lado, contemporánea a Al otro lado, Los niños de Morelia (2005), una pieza de Víctor Hugo Rascón Banda, complementa el interés por la orfandad en las artes visuales.¹¹ Debido a su conformación en una serie de escenas cortas y en la pluralidad de sus espacios escénicos, Los niños simula la estructura dramática de De la calle y comparte la temática de Al otro lado por extender el contexto mexicano fuera de sus fronteras geográficas (aunque lo hace refiriéndose a otro momento histórico). Los niños dramatiza a manera de un “documental teatral” el exilio de 440 niños españoles en México durante la guerra civil española. En ese sentido, la obra se reinscribe en la tradición del teatro documental, dentro de cuyos principales exponentes

mexicanos Vicor Hugo Rascon Banda cuenta con un desempeño destacado. Los juegos temporales, espaciales y el recuento de la memoria de los personajes ayudan en la recreación de la experiencia de abandono y soledad, y como resultado, los niños padecen una orfandad de identidad y un estado de no-pertenencia. Al nivel de la metáfora de la familia como nación, Los niños destaca el olvido histórico de algunos episodios nacionales que necesitan salir del discurso oficial y la existencia de miembros o comunidades no reconocidas dentro de “familia mexicana extendida”. Asimismo, esta pieza exhorta a considerar cómo el exilio, no sólo del español en México, o el latinoamericano, sino el que se vive en el mundo actual por cuestiones migratorias forzadas o voluntarias, deja al individuo en una orfandad de identidad o pertenencia similar a la de la pérdida de la familia. En ambas obras, la separación transnacional provoca que los niños desarrollen una independencia o desarraigo de la familia o que aprendan a vivir condenados a la nostalgia del recuerdo. La representación del mundo y la perspectiva infantil en ambas obras sugiere la búsqueda de un enfoque y una estrategia fresca para conmover a la audiencia y crear una empatía cohesiva entre personajes y espectador. El final de las obras de Loza y Rascón Banda, a diferencia de De la calle, Perfume, Antes y Cielos de la Tierra, nos ofrece un rumbo que no conduce al exterminio de los huérfanos, sino a una nueva manera, optimista y esperanzada, aunque no por ello cómoda, de imaginar la familia, de desarrollar una identidad más allá de ella y de inventar oportunidades de crear lazos alternativos.

A lo largo de los capítulos hasta ahora mencionados, exploramos las diversas caras de la condición de orfandad, y aunque en ocasiones ésta abre espacios para el diálogo o la agencia del individuo, la mayoría de las obras estudiadas no arrojan una conclusión optimista. Algunas veces, sin embargo, sutilmente nos plantean una posibilidad remota de afiliaciones alternativas para los huérfanos una vez que se ha perdido a la familia. Por esta vacilación y falta de

definición de alternativas redentoras, en el último capítulo, con Salón de belleza (1999), novela de Mario Bellatín y Sin dejar huella (2000), filme de María Novaro nos concentramos en analizar cómo la orfandad, caracterizada principalmente por la soledad, el aislamiento, la vulnerabilidad, la nostalgia y la desesperanza, implica cierto progreso, agencia y una manifestación de resistencia del individuo ante el deterioro de la familia. Una de las diferencias más notables entre las obras de este capítulo y las de los anteriores consiste en la caracterización de sus huérfanos. Aquí se trata de personajes adultos, lo cual podría dificultar su identificación como huérfanos; sin embargo, todos viven la soledad y el distanciamiento de las asociaciones familiares tradicionales y lo asimilan por medio de afiliaciones alternativas concretas en las que ellos alcanzan un nivel de agencia que normalmente no se les concede a estas figuras principalmente por la soledad, el aislamiento y la desesperanza de sus posiciones.

En Salón de belleza, este avance surge a la par de un proceso de constante transformación, el cual le permite al huérfano un espacio para proponer una forma de vida y de asociación alternativa, basada en la homosexualidad, y una narración controlada completamente por sí mismo, muy contraria a lo que puede hacer fuera de ella. Sin duda, una diferencia abismal con aquella voz titubeante y temerosa de Antes. En total, Salón de belleza propone desde su título mismo, transformaciones tanto estéticas como morales y sociales, abogando por un espacio en el que la homosexualidad masculina cuente con un espacio propio dentro de la sociedad. Sin dejar huella, por su parte, propone una alianza fundamentalmente femenina, alejada del control patriarcal, la cual redefine una nueva manera de expresar la identidad, la nacionalidad y el arraigo. En este filme, Novaro desafía, desde el género fílmico mismo que emplea, el cine carretero y en cierta medida el “de compadres”, la masculinidad y el machismo, y prepara como antídoto una afiliación alternativa, una basada en la solidaridad femenina. En ambas obras se

subraya el potencial de familias alternativas “unigénerica”. Como mencionábamos, a diferencia de las obras analizadas en capítulos anteriores, las orfandades en Salón de belleza y Sin dejar huella presentan posibilidades que no desaparecen si la reestructuración de la familia tradicional patriarcal resulta imposible, es decir los huérfanos abren una ventana, no hacia la muerte o el suicidio, sino hacia una autodefinición positiva fuera de los límites familiares y sociales hegemónicos.

Para resumir, este proyecto indaga en las constantes en las representaciones de la orfandad. Hemos notado que las diferencias entre géneros de representación iluminan la manera en que ésta puede ser interpretada, experimentada y utilizada para hacer un comentario sobre la nación desde la perspectiva de la marginalidad. Tanto Antes como Cielos de la Tierra, Perfume, De la calle, Al otro lado, Sin dejar huella y Salón de belleza construyen a partir de la figura del huérfano una nueva realidad posmoderna, fuera del mito de la familia-nación perfecta. Algunas de dichas obras (Perfume, De la calle, Los niños de Morelia y) parecen observar en las familia un estado de descomposición con consecuencias fatales para el huérfano. Por otro lado, otras de las obras abordadas (Antes, Cielos de la Tierra, Al otro lado y Sin dejar huella y Salón de belleza), revelan más abiertamente un deseo nostálgico por la unidad familiar-nacional tradicional o la esperanza de alguna alternativa, mediante relaciones afiliativas, como las define Said, una actitud que podemos calificar de posmoderna. Todas estas obras son sintomáticas de un cambio de sensibilidad que se empeña en señalar, mediante la fragmentación de la familia, las incongruencias implícitas en la definición de nación cuando ésta ya no corresponde a los ideales románticos de antaño. La realidad del momento, hacia en los años alrededor del cambio del siglo XX al XXI exige de la nación aceptar la posición más crítica, desafiante y participativa de sus constituyentes en la manera en que el concepto de nación se construye. Como no existen las

condiciones propicias para lograr tal objetivo, estas obras preparan el terreno para la emergencia de una identidad reformulada a partir de la falta de familia, del escepticismo por el ideal de nación, un concepto cada vez más vacío mientras no se reconozcan la pluralidad de subjetividades y voces dentro de ella.

Capítulo 1

Orfandades individuales: Identidades más allá de la familia-nación

No puedo permanecer ya con mi comunidad...Me uniré a Estela y Hernando hasta el fin de los tiempos... Los tres perteneceremos a tres distintos tiempos, nuestras memorias serán de tres distintas épocas, pero yo conoceré la de Hernando, y Hernando conocerá la mía, y ganaremos un espacio común en el que nos miraremos a los ojos y formaremos una nueva comunidad... La nuestra se llamará *Los cielos de la Tierra* (énfasis original 369).

Pronunciada por Lear, una habitante de L'Atlàntide (la civilización sobreviviente tras la destrucción del mundo), esta cita permite vislumbrar un llamado a la formación de nuevas comunidades. En estos términos, Lear, una de las protagonistas de Cielos de la Tierra (1997) de Carmen Boullosa expresa su aturdimiento por la degradación y próxima desaparición de la utopía perfecta, la civilización establecida por los sobrevivientes de la catástrofe mundial. Mediante su conexión con Hernando (un indígena del siglo XVI) y a Estela (una antropóloga en la década de 1990) a través de un manuscrito y una traducción de éste, Lear intenta crear un lazo de pertenencia y una manera de explicar sus orígenes. Su relación con esas dos figuras del pasado funciona como la búsqueda de una nueva red familiar, la cual destaca el evidente deterioro de la familia existente y un sentimiento de orfandad y alienación imperante en el entorno. Si analizamos cómo Lear imagina esa nueva comunidad, nos vienen resonancias del concepto de comunidad imaginada planteado por Benedict Anderson,¹² las cuales aluden particularmente a los vínculos de la nación. Por tanto, esto posibilita establecer un paralelismo entre nación y familia, por medio del cual podemos identificar cómo ambas atraviesan un trance

de desgaste o destrucción inminente que crea sentimientos de orfandad en los individuos que las conforman.

Basándonos en dicha erosión familiar, en este capítulo exploramos la idea de que la orfandad que experimentan los individuos estimula la necesidad de buscar asociaciones ajenas a la familia tradicional unitaria y cómo estas voces alienadas cobran agencia en imaginar una nueva alternativa a la familia y alegóricamente a la nación. Para dichos fines, utilizaremos dos novelas de Carmen Boullosa, Antes (1989) y Cielos de la Tierra (1997), en las cuales los narradores-protagonistas, huérfanos metafórica y/o literalmente, exponen la crisis familiares mexicanas desde su perspectiva meramente individual, destacan el sentimiento de fragmentación y alienación dentro de las familias y la falacia de imaginar el círculo familiar como un todo unitario e incluyente. No obstante, al hacerlo, veremos que los huérfanos no dejan de definirse bajo los términos de las familias, es decir, no logran o no desean aún desprenderse radicalmente de su influencia, en lo cual se devela una tensión de actitud que podríamos calificar de posmoderna, no sólo debido a “la alarmante alienación del individuo [y] el alto grado de auto-examinación [sino al...] cuestionamiento de las grandes verdades modernas” (Braidotti 19), como sería los conceptos de familia y nación mismos. En Antes (1989), Boullosa utiliza una protagonista huérfana que asume una actitud subversiva ante las instituciones predominantes en su sociedad patriarcal. La huérfana reconoce en su condición el origen de una nueva configuración identitaria, en la que buscar afianzar lazos fuera de los sanguíneos, afiliándose a comunidades creadas por el relato. En Cielos de la Tierra (1997), Boullosa extiende el recurso de las figuras huérfanas que buscan reconstituir filiaciones familiares. Esta indagación genera la creación literaria e historiográfica, la cual permite establecer afiliaciones alternativas entre voces huérfanas o marginales.

Como veremos, ambas novelas, a pesar de pertenecer a dos décadas diferentes, señalan la desintegración de la familia y la consiguiente soledad del huérfano como eventualidades que abren un espacio para la creatividad. Esto plantea la necesidad de reformular, aunque no necesariamente de destruir completamente, la importancia de los vínculos familiares en la configuración de la identidad. En términos amplios, podríamos indicar que la incidencia de Boulosa en la figura de los huérfanos posiblemente sugiere un impulso por enfatizar una condición posmoderna. Como premisa central, proponemos que tanto Antes como Cielos de la Tierra continúan recurriendo al imaginario familiar, pero desde un enfoque distinto, es decir, desde el desmembramiento de la familia-nación. Con este recurso, ambas novelas señalan en un primer plano lo que Saona considera la problematización del sujeto narrador ante la pérdida del origen (208), y a la vez ponen de relieve el fracaso de proyectos nacionales y proponen un orden diferente o participación en el quehacer cultural, social o histórico de México, desde la perspectiva de la marginalidad, en este caso, representada por los huérfanos.

Mediante el análisis de Antes y Cielos de la Tierra veremos cómo la autora participa en una tarea crítica y desmitificadora al posicionar al huérfano en un posición vertebral en el relato, concediéndole el poder de narrar el desmoronamiento de círculos familiares anteriormente y en apariencia bien definidos. La relevancia de este hecho puede residir en su semejanza con el desplome de la imagen oficial de un México unificado y sólido y con la vertiginosa exposición de la situación de inestabilidad, cambio latente y profundos y graves trastornos tanto políticos, como económicos y sociales en el país, en especial en los años anteriores y posteriores a la década de los noventa. Entre los eventos más destacados, podemos considerar la llegada a la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), con un porcentaje mínimamente superior al cincuenta por ciento de la votación total y considerada un gran fraude electoral debido a un

fallo del sistema informático de conteo de votos. Los sucesos de dichas elecciones marcan un punto de partida clave para atestiguar la decadencia socioeconómica y de credibilidad política que el país atravesaría. Para este entonces, el deterioro de la idea de una nación unificada vive un proceso de erosión, mismo que el gobierno en turno trata desesperadamente de atajar, tal como el mismo lema, “solidaridad,” de la campaña y del gobierno salinista lo sugieren. Asimismo, la falta de fe en el régimen salinista funcionó como un catalizador que contribuiría a la forzada desarticulación del partido en el poder, el cual se vio obligado a reconocer victorias de la oposición en elecciones menores, como las de las gubernaturas de Baja California y Guanajuato. Las medidas económicas neoliberales implementadas durante este régimen provocaron inevitablemente desintegración social, colapso económico y desencanto político, cuyos síntomas más evidentes pueden resumirse en el levantamiento armado indígena en Chiapas y la grave devaluación de la moneda mexicana. Ya para la presidencia de Ernesto Zedillo (1994-2000), el clima de inestabilidad nacional era más evidente: la crisis de Chiapas sin resolución, la mala reputación del país ante la comunidad internacional debido a la corrupción, el narcotráfico y la violación de derechos humanos, la cada vez más deteriorada economía, entre otros (Hamnett 284-90; Hind 82-83), aspectos que sumirían a la población en lo que podríamos llamar una orfandad social.

Asimismo, en el ámbito cultural, específicamente literario, las autoras cuentan apenas con limitado reconocimiento, aunque, como acertadamente señala Aralia López González, es precisamente alrededor de los ochenta cuando surgen señales que alertan sobre los inminentes cambios y el auge de escritoras. La aparición de Ausencia de María Luisa Mendoza (1974), Pánico o Peligro de María Luisa Puga (1983) y Arráncame la vida de Ángeles Mastretta (1985), presagian los cambios positivos venideros y se consolidan como textos que “no sólo son

aportaciones individuales, sino que plantean ya un reto crítico, así como una nueva etapa en la narrativa de las escritoras mexicanas” (95). Dichos textos no sólo abogan por nuevas subjetividades sino que arrojan

cambios y acontecimientos literarios determinantes: el texto se transforma en un espacio de autorrealización imaginaria, en el cual es posible descubrir un discurso subversivo y deconstructivo. Estallan los mitos tradicionales y se crean otros; emergen utopías; la realidad admite el estatuto del deseo y expresa la ilusión, lo fantástico o lo maravilloso [...] en general estamos ante una etapa de experimentación y de pasaje hacia otras formas de subjetividad y emancipación, las mismas que dejan atrás la ética tradicional de sacrificio y la estética canónica, para descubrir una racionalidad más permisiva y autónoma. (103)

En términos amplios podríamos afirmar que las preocupaciones de dichas narrativas se reflejan en personajes individuales que encuentran en la escritura un vehículo para conocerse, un medio de introspección que a la vez cuestiona el entorno, dígase familiar, cultural o social, y se distancia de patrones de conducta y acción hegemónicos.

El contexto mexicano económico, social y cultura de la época, invita entonces a considerar la relevancia de la figura del huérfano en Antes (así como también en Cielos de la Tierra) como una manera efectiva de abogar por una voz, espacios y posiciones negados a dichos huérfanos sociales dentro de la sociedad, es decir dentro la familia extendida, la nación. Para llevarlo a cabo, Boullosa presenta a la protagonista huérfana de Antes dentro de una estructura familiar, mas no tratando de construir un romance como fórmula de reestructuración o consolidación familiar, como era el caso por ejemplo, en las novelas decimonónicas. Se trata de abordar el distanciamiento de la huérfana de dicha estructura organizativa desde su propia

perspectiva. De esta forma, la novela se enfoca en el desarrollo de la protagonista dentro de su círculo familiar, destaca su aislamiento y acentúa cómo ésta necesita asimilar una identidad asumiendo su condición de huérfana y creando alianzas extra sanguíneas. Aunque al final no existe una solución concreta a su orfandad, el relato, le permite a la huérfana explorar su identidad mediante la creación literaria, utilizando irónicamente el recurso de la oralidad. Con ello, asume una posición indefensa como huérfana, pero logra establecer una conversación que le da una voz literaria y cierta agencia nunca experimentada mientras pertenecía a un círculo familiar tradicional.

Narrada en primera persona, Antes relata los recuerdos infantiles de una mujer mexicana capitalina, nacida en 1954 bajo el seno de una familia acaudalada. La voz narradora rememora episodios desde el inicio de su vida hasta lo que reconoce como su muerte, la primera menstruación. No obstante, presta especial énfasis a las vivencias de la infancia y, a veces, asume una caracterización que por su ludismo podríamos caracterizar como semi-infantil. Cabe mencionar que narrar desde de la experiencia de la infancia, como sucede en Antes, se ha utilizado en la literatura como herramienta para abordar una necesidad de búsqueda. Según los críticos, indagar en la infancia revela una “necesidad de búsqueda de identidad, cada vez más problemática, del sujeto moderno y posmoderno” (Pfeiffer 133). Ya que la infancia funciona como el recinto donde yacen los orígenes de la identidad propia y familiar, remontarse a ella significa diseccionar el proceso de consolidación identitaria y supone hacerlo bajo un ojo crítico que no asume como dado lo que en dicha etapa sólo se asimila sin cuestionar. Hablar de las vivencias de infancia y muchas veces usar la voz infantil, por tanto, equivale a asumir una posición indagadora, crítica y hasta subversiva. Hacerlo como huérfano, además, provee un

espacio adicional para hacerlo distanciándose del círculo familiar sin repercusiones que pongan en riesgo las relaciones familiares, y desde una posición aparentemente indefensa.

La relación entre infancia y orfandad ha sido trazada principalmente por la apremiante importancia que aquella ha cobrado durante el curso de los siglos XIX y XX, especialmente con el ascenso de los valores de la burguesía occidental, para los cuales los niños dejaron de ser vistos como un valor económico (Green 162). Dentro del cuadro de la América Latina, la orfandad ha aparecido como sub-tema de estudio en organizaciones dedicadas al bienestar integral de los niños, tales como UNICEF. Además de esto, distintos estudios sociológicos de investigación sobre la infancia, y de la orfandad indirectamente, han abordado el tema en relación a las condiciones de vida familiar, lo cual ha derivado en el análisis de otros fenómenos como el de los niños trabajadores, los niños de la calle, los niños en bandas delincuentes, el impacto de los niños bajo la guerra, los derechos del niño y el estado de la educación y la salud infantil, principalmente.¹³

Dentro de la representación literaria, la figura del huérfano, aunque utilizada, tampoco ha sido en sí ampliamente explorada por la crítica. De hecho, los principales estudios que tocan el tema se enfocan en el tema de la infancia como una etapa formativa en la que la orfandad se vuelve un factor determinante en el desarrollo de la identidad del protagonista. En ese sentido, dichos estudios conceden importancia primaria al papel de los padres y a los efectos de su ausencia en el desarrollo del personaje principal, en una narrativa orientada hacia el estilo del bildungsroman o de la picaresca. Estos géneros, según algunos críticos cuentan, con su primera manifestación en México en El periquillo Sarniento (1816)¹⁴ de Fernández de Lizardi (Pfeiffer 133; Lindstrom 82), aunque con marcadas diferencias de su contraparte europea.¹⁵ A pesar de esta representación temprana del siglo XIX, no es hasta el siglo XX, en especial durante la

segunda mitad, cuando se manifiesta un florecimiento de novelas de infancia (Pfeiffer 133), algunas de las cuales tienen como protagonistas a personajes huérfanos y, a menudo, femeninos¹⁶.

Con Antes, Boulosa extiende la tendencia de narrar desde la infancia, aunque desde una perspectiva un tanto desconectada del realismo, ya que sus recuerdos comienzan desde el momento mismo de su alumbramiento y hacia el final revela que narra desde un momento posterior a su muerte. En vez de seguir con las convenciones realistas, la narración toma un rumbo que se impone más allá de lo aceptado e invita a entrar en la historia dejándose guiar por un estilo más fluido, un tanto fantasmagórico. Para abrir el relato, sin embargo, en un estilo narrativo coincidentemente evocativo de la picaresca o el bildungsroman europeo, la protagonista se remonta a sus recuerdos para explicar su procedencia exacta desde el nacimiento. Según Timothy Compton, en dichos géneros, quizá los antecedentes más remotos del tema de la orfandad dentro de la narrativa latinoamericana, el protagonista, al igual que la de Antes, un menor de edad, a menudo se representa en primera persona como un personaje huérfano, literal o metafóricamente, que se ve en la necesidad de crearse una identidad y adherirse a la estructura social predominante (11). En la novela de Boulosa, la niñez recordada y añorada por la narradora contiene desde vivencias divertidas hasta las más amargas, en ese sentido la infancia se muestra misteriosa y dolorosa no como “el lugar nostálgico y acogedor que de seguido aparece en las narrativas de recuerdos (Vague 227). La vuelta a la infancia y a la experiencia de la orfandad, aunque sólo materna ya que el padre es principalmente una ausencia viva, indica una táctica para explicar los pesares de la edad adulta y para redefinir la identidad e identificar alianzas alternativas, incluso por medio del relato.

Julia Kushigian, refiriéndose específicamente al protagonista del bildungsroman latinoamericano, coincide con Compton al señalar que generalmente el protagonista se embarca en un viaje que busca alcanzar el desarrollo de la identidad, pero además agrega que éste lo hace desde el interior de la estructura social (146). Para la protagonista de Antes, redefinirse implica una regresión a la infancia y trazar un bosquejo detallado de la familia, la estructura social inmediata. Aunque la voz narradora comienza posicionándose desde un espacio aislado o marginal: “Pero no hay nadie aquí conmigo. Nadie aparte del miedo, del temor, del terror...” (149), ésta necesita construir un esquema de su familia para explicarse a sí misma y construir el relato. Así, va elaborando un esbozo de éste, en el que destaca una grave fragmentación e indiferencia. Es así que, contrariamente al regocijo que la llegada de un bebé supone traer en una familia burguesa como la de la protagonista, ésta percibe una fría actitud desde el momento mismo de su arribo al mundo. La abuela materna, por ejemplo, “se quedó dormida de inmediato [y después] me miró con desilusión porque yo no era varón como ella hubiera querido” (150). La ausencia del padre también es notoria: “¿Dónde andaría? Diré que trabajando para no ofenderlo.... Él no me miró ni ese día ni los siguientes, hasta que perdí la cuenta” (150). La indiferencia de la familia de la narradora pone de relieve los infortunios no sólo de nacer mujer en México en la década de los cincuenta, sino también de la responsabilidad de la madre de afrontar la maternidad por su cuenta, aun dentro de los confines de una clase pudiente.

Es en este ambiente si no de hostilidad más bien de semi-indiferencia donde se desarrolla la vida de la protagonista, quien recibe afecto en sus primeros momentos únicamente de la madre, Esther. A diferencia del padre y la abuela, la madre “me miró con una mirada que me recorrió el cuerpo poniéndome en todas las partes que lo componían su nombre respectivo, volteándome huesos y piel con un sentimiento similar a la ternura, como no me volvió a ver

nunca nadie” (150). A pesar de la casi ternura manifestada hacia ella por parte de Esther, la protagonista recién nacida percibe un ambiente segmentado. Quizá como reacción a este círculo familiar fragmentado, la narradora vuelca sus sentimientos de distanciamiento directamente sobre la madre. La protagonista subvierte el concepto de unión familiar inscrito en la figura materna y en vez de ello, asume lo que podría denominarse una orfandad voluntaria. La presencia de Esther, entonces, lejos de conformarse como la figura principal en el desarrollo y educación de la protagonista niña, se ve aminorado por el distanciamiento de la niña del seno materno: “Aunque la vi desde siempre con tanta precisión, la quise mucho, como si fuera mi madre” (150). Esto además de evidenciar una barrera entre ellas, evoca un reflejo de la actitud de semi-ternura con que Esther recibe a la niña en su nacimiento.¹⁷ Con el alejamiento implícito que asume la protagonista niña al no llamar madre a Esther, se desasocia de la convención que liga estrechamente a la hija de la madre, lo cual acentúa su aislamiento.

De manera similar a lo que sucede en la trayectoria del huérfano pícaro y del protagonista del bildungsroman por la sociedad, la soledad o aislamiento se vuelve uno de los aspectos más recurrentes y determinantes en su caracterización. Como Nina Auerbach, en su estudio de figuras huérfanas en la novela inglesa, sugiere, precisamente ese aislamiento contribuye en gran medida al despertar de la conciencia del protagonista (395), de ahí que la narradora de Antes con cada distanciamiento analice la dinámica familiar y los procesos que en ella se desarrollan. En su relación, con el padre, por ejemplo, después de la ya mencionada ausencia y frialdad inicial, éste trata de establecer vínculos con ella, convirtiéndose en un “estupendo compañero de juegos” (150). No obstante, el desligamiento con el padre, a quien la narradora sólo se refiere como “mi papá”, le permite cuestionar las acciones de éste, incluso en los juegos mismos:

que él creía inofensivo[s], pero que para mí era un juego de asalto y de dolor. *Yo no soy su papá... yo soy un señor que se las va a robar, un robachicos... un ladrón... me las voy a llevar para pedir dinero a cambio de ustedes... si no me pagan las haré chicharrón...* ahí les ganaba la risa, a él y a mis hermanas. Se reían a chorros, a carcajadas y con gusto, mientras yo pensaba: ¿chicharrón? ¿Dinero? ¿De qué demonios-pensaba-, de qué demonios estaremos hechas? (énfasis original 151)

La distancia con la que la protagonista niña analiza el “inofensivo” juego le permite explorar el discurso de la figura paterna y estar consciente de preocupaciones inusuales para su corta edad, como la del valor de la mujer en dinero o como producto de intercambio. Así, el acto de desvincularse del padre posibilita que la protagonista como niña se forme una actitud crítica y subversiva hacia la figura paterna.

Asimismo, el distanciamiento con sus hermanas mayores, Male y Jose, agrava la experiencia de orfandad de la narradora durante su infancia. Con ellas, la niña había gozado de una de camaradería protectora y maternal que compensaba o aminoraba los efectos de la ausencia de la madre y del padre por sus ocupaciones y viajes:

Male, la mayor... me quitaba el uniforme, me decía palabras cariñosas, me vestía con el traje elegante rosa crema de lana inglesa,... zapatos de charol... ¡me puso hasta los calcetines ... cuánto se lo agradecí, todas las mañanas buscaba quien me ayudara a hacerlo porque lo detestaba... Me mimó como una mamá pequeña, me peinó, me acicaló, me puso un moño en el pelo, me cepilló los aretes para que me brillaran... (160)

Sin embargo, este trato cálido y acogedor sufre un cambio profundo con la llegada de la adolescencia y el desarrollo de las hermanas, lo cual convierte a la niña en blanco de alienación. Así, cuando la protagonista descubre que las chicas celebran su primer sostén, se acerca al

“blanco enemigo” y éstas le advierten: ““No lo toques, no es para niñas, es para señoritas”” (210). Con recordar amargamente ese episodio, la voz narradora reconoce las repercusiones de ese acontecimiento. La desaparición de las hermanas contribuye a mostrar cómo la protagonista se aleja de un círculo familiar indiferente, que la coloca en una situación crítica y de resistencia: “no me pasará nunca lo que a ellas, yo no me voy a dejar” (212). Así, la niña protagonista observa el cambio de sus hermanas como una molestia y comenta haber sentido compasión por ellas y por Esther, por la vergüenza “[de] no tener ya el cuerpo de niña” (212). Como resultado del abandono de las hermanas y del período de desdicha posterior, la niña solitaria encuentra una explicación reconfortante que le permite considerarse afortunada en su posición de aislamiento.

La serie de fragmentaciones afectivas que la narradora experimenta con sus relaciones familiares traza una comparación obvia con la forma de la narración, la cual no sigue una cronología lineal ni completamente coherente. Como algunos críticos observan, la fragmentación es parte fundamental de la narrativa de *Boullosa* (Burke 16; Reid 182) y en esta novela, como la propia autora explica: “era un mundo en el que la organización totalitaria era imposible, no podía ser, no podía caber en un mundo así porque está destrozado todo. Está destrozado su mundo afectivo, su mundo real. Fondo y forma son lo mismo, digamos, lo que ocurre en los poemas” (Ibsen 59). Como la autora sugiere, tal como en un poema, lo que ocurre en la novela no puede desligarse de cómo se cuenta. De ahí que la narradora de *Antes* recurra a frecuentes y repentinos saltos de tiempo, cambios anímicos bruscos y selección caprichosa de recuerdos, es decir sin una secuencia evidente. Dichos recursos, además de recrear el impredecible funcionamiento de la memoria, llaman la atención a las diversas rupturas emocionales que la narradora enfrenta en la infancia y en el momento mismo de narrar. Con la fragmentación, la enajenación o soledad de la protagonista se vuelve cada vez más evidente.

Como hemos visto, desprenderse voluntaria e involuntariamente de los lazos familiares le brinda a la narradora una oportunidad de observar y comentar desde un ángulo distinto y ejercer cierto nivel de agencia donde de otra manera no tiene voz alguna ni control sobre los cambios en el entorno familiar. En términos de Auerbach y Compton, a menudo la soledad del huérfano, por no contar con lazos familiares, constituye un rasgo que le imprime fragilidad e inestabilidad, lo cual, no obstante lo potencializa como visionario, artista y conspirador silencioso, y además alimenta su poder de supervivencia (11; 395). En ese sentido, la situación de soledad de la protagonista le permite ir moldeando una identidad independiente y propia. Como expresa el relato, las ocupaciones intelectuales y artísticas de Esther –es una pintora reconocida- relegan a un segundo plano sus ocupaciones tradicionales como madre. Esta situación lejos de tornarse en una dificultad para la niña, es aprovechada para desarrollar su imaginación y creatividad libremente, lejos del ojo vigilante que tradicionalmente impone la autoridad de los padres. Por ejemplo, cuando nadie la ve, se relaciona con objetos inanimados, como el ropero de la abuela, el cual, según la voz narradora, tiene poderes desconocidos, tales como cumplir deseos, y que sólo a ella le ha revelado: “yo fui la única que, por azar, descubrió las facultades del hermoso ropero de madera tallada, guardé sólo para mí el secreto. No me costó trabajo” (206-07). De esta forma, al estar alejada de su familia, la niña inventa mundos en los que encuentra alianzas en entes fantásticos y no necesariamente en los miembros de la familia que viven más preocupados por el resto de sus ocupaciones.

La mezcla de imaginación y realidad en que la voz narradora se mueve ayuda a establecer un efecto fantasioso que refuerza la caracterización casi infantil de la voz narradora, ya que afirma como verdaderas las experiencias relatadas, sin señalarlas en ningún momento como parte de su imaginación de niña. En estos términos también rememora quizá la fractura más grave

mencionada de la historia familiar y la de mayor amargura para la voz narradora, la muerte de la madre, Esther, a causa de un supuesto tumor cerebral. Usamos el adjetivo “supuesto” ya que la misma narradora en vez de aceptarlo como la verdadera razón de la muerte, la atribuye a los misteriosos pasos que la acechan, pero que nadie más que ella pueda oír. Así, una noche, la niña escucha los pasos y, atemorizada, busca refugiarse en el estudio de Esther:

‘¿Qué haces aquí?’ me preguntó [Esther]. Hubiera querido decirle de una vez por todas la loca carrera en la que me había visto envuelta, pero no me dio tiempo.

‘¿Qué son esos ruidos?’, dijo. [Los pasos] entraron al estudio en tropel... ‘¡Pero qué es esto!’ o algo así gritó corriendo a protegerme. Todos los del muro voltearon furiosos a verla... Los persecutores se abalanzaron sobre ella. La tome de la mano y le dije: ‘corre, Esther, ven’... ‘¡Dime mamá siquiera!’; me gritó con una voz cambiada por el pánico...

Yo trataba de salvarla, yo, que le había aventado la jauría a su estudio. (220)

A pesar de la explicación médica, la del tumor cerebral, la protagonista niña se apropia de un sentimiento de culpabilidad basado en la presencia fantástica de los pasos. De esa manera, el relato trata de persuadir al lector de que así fue y nos obliga a luchar con las expectativas realistas, orillándonos a ceder en ello y asumir como válida la autoridad de la experiencia infantil del sujeto de la enunciación literaria.

Con la muerte de Esther, la niña experimenta una segunda orfandad, una real, y descubre la importancia de ésta para el funcionamiento regular de la célula familiar. La desaparición de la madre acelera la desintegración irremediable de la familia que la niña ya veía desmoronarse desde su temprana infancia. Con el deceso de Esther, la protagonista es colocada en el papel de la huérfana desamparada en el abandono, debido principalmente al alejamiento total de sus hermanastras, la indiferencia del padre y el rechazo o negación de la abuela por el gran parecido

de la niña con su madre muerta. A pesar de que su segunda orfandad la posiciona en la mira como “un trozo de carne inerte al que tenían que proporcionar cuidado y sobre el que se hablaba con precaución: *¡Pobre niña! ¿Quién va a cuidar de ella?*” (énfasis original 232), la niña comienza a forjarse un camino que le permite deslizarse al margen de la familia, encauzar su personalidad encaminándose independientemente. Asimismo, quizá el mayor golpe de realidad de la niña sea que tras la muerte de Esther, descubre que en su alrededor existe un sistema que la limita al convertirse en mujer.

Para Bárbara Dröscher, la muerte de Esther marca para la niña una “transición a una nueva posición... [para] la mujer, no sólo como víctima sino como individuo social” (66). Por ello, llega el punto en que la narradora comenta “Empecé a sentir que el problema no estaba dentro de la casa y conmigo: las amenazas de todo aquello que me perseguía no era sino el anuncio de algo que fatal se tramaba fuera de la casa” (232). Esta afirmación revela un despertar de conciencia acerca de la condición infantil y femenina, además de que la niña se descubre como parte de una comunidad más amplia. Ya anteriormente había percibido la transición de niña a mujer en sus hermanas al igual que la de otras niñas y ante ese cambio, la voz narradora recuerda haber asumido una actitud resistiva. A pesar de negarse a aceptar la misma realidad de convertirse en mujer como sus hermanas y Esther, con el despertar de conciencia posterior y con encontrarse sola y huérfana, la voz narradora transmite el sentimiento de aparente vulnerabilidad y fragilidad sugerido por Auerbach y Compton en su caracterización del pícaro.

Dicha condición como producto del desmoronamiento familiar, del aislamiento que experimenta individualmente, llega a su máxima conflictividad con la “muerte” de su propia niñez, marcada por el primer ciclo menstrual:

Mis calzones se mojaron, su blanco algodón se impregnó de un líquido tibio como el corazón. Se empaparon, y con qué claridad lo sentí, dejaron escurrir por mis muslos un cálido líquido que empezó a molestarme. Vi a mi papá salir a gritar mi nombre al jardín, vi que me encontraba en la cama, con la pijama puesta y la ropa del día tirada desordenadamente en el piso... Yo dormía, o mejor dicho, ella, su hija dormía para siempre, con su pantalón de franela empapado en sangre, las sábanas manchadas y los ojos cerrados... El doctor no podría explicarle los motivos de mi muerte. (234)

Las interpretaciones al sorprendente final de la narración varían en dos directrices principales. Por un lado, algunos críticos entienden el final como una muerte verdadera que enfatiza la subjetividad de la protagonista al subvertir las convenciones realistas de tener a un narrador vivo (Rico 58), haciendo eco así de lo que Hutcheon reconoce como una actitud posmoderna en la que se hace un “rethinking and putting into question of the bases of our Western modes of thinking” (Poetics 8). Por otro lado, otros críticos asumen que la muerte de la niña constituye más que nada el símbolo de la transición de la infancia a la adolescencia, un “rito de pasaje a la pubertad” (Rico 58) y con ello al mundo de las mujeres.

De las dos posturas, la primera enfatiza el poder de la palabra que reclama la narradora aun estando muerta y cómo con ello se subvierten las normatividades de narrar en vida, un proyecto verosímil; la otra, por su parte, partiendo de una posición realista sugiere que podría tratarse de un comentario metafórico de Boullosa acerca de cómo percibe el mundo de las mujeres en México y las restricciones impuestas sobre ellas una vez que se acaba la infancia. Así, al morir la niña indefensa y desamparada se convierte sólo en una voz difícilmente perceptible, la cual lucha por hacerse escuchar. A pesar de que las anteriores posiciones son las más recurrentes, también podría argüirse que la muerte de la niña encarna el fracaso de la

protagonista femenina. Este enfoque ha sido abordado en el estudio del bildungsroman femenino, en el que a menudo la protagonista a diferencia de su contraparte masculina, al final no cumple su desarrollo ni se integra al flujo social (Lagos 111; Dávila ix). En lugar de ello, la protagonista fracasa con la muerte o con la soledad.

Aunque la muerte real o figurativa de la protagonista de Antes como conclusión para la novela contiene principalmente matices negativos, más que un fracaso podría alternativamente ser parte de una estrategia narratológica mediante la cual la voz asustadiza y vulnerable de la huérfana cobra agencia. Es decir, la caracterización marginal de la huérfana entre las trizas de una familia desintegrada funciona como un distractor para los fines que la voz narradora logra a nivel narrativo. Esta estrategia resulta una máscara -un legado del huérfano de la tradición picaresca- que la voz narradora utiliza para encubrir y sutilizar su transformación en autoridad. Además, doblemente marginal con el hecho de mostrarse como huérfana y como presencia fantasmagórica, la voz narradora emplea una retórica que asemeja el recurso de la falsa modestia o lo que Josefina Ludmer concibe como “tretas del débil”.¹⁸ Con afirmar repetidamente su inocuidad en declaraciones como “No soy más que un poquito de carne a quien los recuerdos le impiden pudrirse, llenarse de gusanos y de moscas hasta acabarse” (201), la narradora logra bajar la guardia ante una lectura subversiva y va ganando así espacio para filtrarse con una narración emancipadora. Ésta consiste, en primera instancia, en lograr materialidad dentro de la narración a pesar de la muerte, en señalar el deterioro del círculo familiar como el principal marco de identidad y en apelar a una reestructuración de éste usando al lector. Desde una posición marginal, la huérfana intenta desplazarse hacia terreno central y ganar con ello libertad de expresión y una voz para proponer, más no imponer, la validez de modelos alternativos de narrar, además del realista y el escrito.

El primer nivel de acción de la voz narradora para acercarse hacia un papel protagónico consiste en proveer de sonoridad su voz y desterrarla del silencio. La relación que la voz narradora intenta establecer con sus interlocutores funciona como táctica para hacerse escuchar desde su soledad, después del abandono de su familia y de su propia muerte. En estado de aislamiento y desolación, la voz narradora reconoce que para materializarse necesita de alguien a quien contar su historia. Jeffrey Folks asevera que la condición del huérfano lo condena a una condición de separación y soledad perpetua, pero es ésta misma la que le arrojan a adherirse con determinación a algún tipo de comunidad (76). La afirmación de Folks funciona al analizar la voz huérfana de Antes, ya que ésta desde su soledad intenta buscar compañía o nuevas afiliaciones, una nueva versión de “familia”, independiente de lazos sanguíneos.

De esta forma, la narradora busca alianzas para atender la necesidad de poner sus recuerdos en palabras mediante un diálogo con seres vivos. El supuesto público al que interpela, contribuye en la reconstrucción de sus recuerdos y el júbilo que viene con ellos: “No imaginé al decidirme contar esto y al inventarlos a ustedes, para que fuera posible hablar, para que teniendo interlocutor, tuviera yo palabras, la dicha que mis recuerdos me iban a regalar” (178). Los “oyentes,” por tanto, pasan a funcionar como ayudantes en la reconstrucción del recuerdo de la narradora. Con esto, lo que la voz logra como primer paso es adherirse a una comunidad que le permite visibilidad. Las palabras y el recuerdo de la narradora se materializan con la participación de sus interlocutores.

No sólo por escucharla, sino también por verla, la agente narrativa impregna con su presencia el relato entero. Posteriormente en el recuento, la voz narradora provoca una relación más estrecha con sus interlocutores, la cual tiene como uno de sus puntos claves máximos, la inserción de una ilustración. En medio del texto, aparece una fotografía de las cataratas de

Montmorency tomada durante el año en que la narradora como niña fue a pasar una temporada de intercambio a Quebec: “Miren, la arranqué del álbum de mi viaje...No sé por qué la llevaba yo sujeta en la mano la noche en que [los pasos] pasaron por mí y no la solté” (219). Con esta fotografía, la voz narradora logra cierta materialidad al mostrar visualmente y no sólo con palabras una parte de sus experiencias. Como en un álbum de fotos, la imagen y los recuerdos se plasman en los ojos del lector y con ellos la voz narradora logra hacerse más visible y material.

Finalmente, la búsqueda de la voz narradora encuentra tregua al afianzar la relación con sus oyentes y explicarles quién es: “esta plática ha sido solamente una presentación, un ligero rastreo para que sepan... quién soy, para que al escucharla me acompañen y me ayuden a comprender que si en esta oscuridad no hay límites externos, tal vez sí los haya dentro de las tinieblas que la conforman” (217). Antes de llegar al final de la narración, la voz establece un lazo que le da vida y la deja salir de su oscuridad. La naturaleza de las tinieblas que acompañan a la voz narradora alude a limitaciones no especificadas en la narración en total, pero podrían interpretarse como obstáculos de género sexual o de géneros y estilos narratológicos. Así, podríamos decir que la oralidad del relato busca establecer un efecto de inmediatez entre el narrador y el oyente/lector, el cual le permitirá lograr cierta materialidad.

Una vez establecido el lazo que le da vida, la caracterización de la voz narradora se proyecta con más autoridad. La ayuda de su interlocutor provee vida a su texto y hace creíble lo inverosímil, validando aparentemente su estilo anti-realista y oral de narrar. El hermetismo del texto, provocado por varios motivos, entre ellos el anonimato de la narradora, además de su propia enunciación fantasmagórica, se disipa con el efecto de familiaridad que va insertando con el recuento conmovedor de la infancia.¹⁹ La siguiente cita del relato alegoriza esta situación: “Los otros, los recuerdos que no elegí, para que tomaran su turno, fieros, sin cara, se acercan a

mí por la espalda a burlarse de la soledad en que habito, de la opacidad de la tristeza. No me importan sus burlas, porque pronto, si ustedes me tienen paciencia se convertirán en sonrisas bondadosas” (179). Aunque se refiere a los recuerdos incluidos y excluidos, las burlas de las que hace mención la voz narradora aluden a la incredulidad y/o desdén con que se puede abordar su relato por no corresponder a un estilo realista y no provenir de un autor reconocido. Sin embargo, con pedir “paciencia” por parte del interlocutor, la voz narradora hace un llamado a la flexibilidad y la apertura para aceptar circunstancias o estilos alternativos. A la vez, la narradora también garantiza la efectividad y el valor de su narración al final del proceso de leer/ escuchar. Asimismo, mediante el efecto oral que la voz logra imprimirle a su relato, persuade al interlocutor de su aparente “inocuidad”. La falta de amenaza, empero, podría funcionar como una poderosa arma para la inserción de esta narración en la corriente de aceptación literaria.

Además de la afirmación anti-realista del relato, el uso de vocabulario que apunta insistentemente a la oralidad de la narración (hablar, plática, contar, oídos, etc.) cumple un papel revelador y subversivo. El carácter oral del relato, lo que “he querido marcar en sus oídos” (179), revela abiertamente la transmisión de experiencias de la agente narradora por medio de una vía sonora. Con ello, desde una posición marginal asegura un lugar protagónico para la oralidad, un estilo de narrar privado de los privilegios de la palabra escrita, el cual, según teóricos, ha provocado el irreconciliable enfrentamiento entre la cultura de la élite, asociada con la escritura y la popular, con la tradición oral (Ong 10; Goloboff 8). Asimismo, las características orales del relato de Antes puede relacionarse con lo que Nelson Osorio en su análisis de la literatura mexicana e hispanoamericana posterior a los años sesenta, reconoce como un impulso por superar un discurso literario regido por el modelo de la escritura, reafirmado y celebrado por la narrativa del “boom”, una literatura “orgullosamente consciente” de su condición escrita (249).

Consecuentemente, para Osorio, la desacralización de la escritura como el medio preponderante de la emisión literaria constituye una manera de “asumir la periferia desde sí misma, como perspectiva y marco referencia de valores” (249). Por tanto, un estilo narrativo que asume particularidades orales, como el de Boullosa en Antes, no sólo cuestiona la autoridad de la escritura sino también sugiere que se hace desde una posición en abierto desafío a los valores culturales y sociales predominantes.

Probablemente a primera vista la postura de la narradora de Antes parece apearse a los principios de revalorización de la oralidad mencionados por el ya clásico texto de Walter Ong, Orality and Literacy: The Technologizing of the Word (1982), según los cuales la imprenta ha cultivado una errónea creencia en la superioridad de la escritura y en la expresión verbal como dependiente de la escrita, cuando en realidad sucede lo contrario: “Oral expression can exist and mostly has existed without any writing at all, writing never without orality” (9). Sin embargo, en realidad, el texto de Boullosa, contiene tensiones y cierto grado de contradicción en su uso de la oralidad para establecer un vínculo directo con el narratario. A la par de su énfasis en el carácter de “plática” de la narración o lo que según Osorio se puede denominar “ficción de oralidad”, el relato revela un interés mayor, materializarse, tomar una forma escrita: “Si pudiera escribir lo que recito y luego pudiera dedicar la eternidad a leerlo...” (179). La expresión directa de su anhelo dentro de la narración reafirma la importancia del registro escrito sobre el oral y reafirma los preceptos sugeridos por Ong, según los cuales la oralidad es un acto evanescente, dependiente del tiempo, mientras que la escritura depende del espacio de un libro, volviéndose así perdurable (38).

En total, la narradora enfatiza la inmortalidad del texto escrito y su importancia para conservar sus memorias y experiencias. Es decir, se apoya en el texto escrito para alcanzar una

inmortalidad, que fuera de éste le está negada. Por tanto, a pesar de que se intenta subvertir la hegemonía de la escritura, la insistencia en este aspecto aminora su propósito y al final delata el pesar de la voz narradora al sospechar la fugacidad de la palabra oral: “¡Lamento no poder retener a un tiempo lo que aquí recito, no poder resentir [volver a sentir] hiladamente cuanto he querido marcar en sus oídos!” (179). La preferencia por la escritura señala que aunque la voz narradora intenta imponer la autoridad de su relato oral, al final concede al texto escrito su centralidad inicial. Así, a pesar de que busca ganar terreno fuera de la marginalidad, sigue girando en torno al centro de poder del cual intenta desprenderse. Al final, las postulaciones de Hutcheon en cuanto al impulso de los márgenes que pretenden desafiar al centro volviendo a él como su origen, permite identificar una tendencia similar en la voz narradora de Antes.

A pesar de la contradicción latente en llamar la atención a la oralidad y no acabar por desplazar la hegemonía del texto, no se invalida completamente el desafío intentado. Por el contrario, recordando a Linda Hutcheon y Nelly Richard, se abre el camino a una discusión acerca de cómo los centros de poder siguen ejerciendo un poder magnético sobre sus márgenes. En término de Osorio, estos rasgos subversivos, irónicos o irreverentes de las generaciones de narradores nacidos alrededor o después de los años sesenta,

afirman una actitud “contestataria” que asume los valores de la periferia a nivel temático y lingüístico; sin embargo lo realmente llamativo consiste en que no se trata de levantar una alternativa de poder, es decir, no hay un cuestionamiento estrictamente político al poder para sustituirlo por otra forma de poder. Lo que hay es un cuestionamiento al poder para que no haya poder, un cuestionamiento a lo autoritario, a lo hegemónico, para que no haya hegemonía, para que no haya autoritarismo. Empiezan a hacerse valer estas

voces, estos valores de la periferia, pero no como expresión de un contrapoder, sino como una especie de “a-poder”, si pudiera emplearse el término (247-8).

Partiendo de las observaciones de Osorio, podemos sugerir que la dinámica de Antes en la que la voz narradora intenta desprenderse parcialmente de los modos de narrar predominantes abre terrenos todavía en proceso exploratorio, aunque no asumen una postura en la que directamente se proponen o imponen nuevos modelos narrativos. La separación de los centros, como en una orfandad voluntaria, destaca la inquietud de las periferias por hacerse notar. En el terreno social, al igual que en la trama de Antes, con los recuerdos de la infancia de la narradora, las familias tradicionales se desploman, pero la huérfana se resiste a desvanecerse con ellas. Lo diferente es que los lazos que le permitan volverse audible ya no se encuentran en las cenizas familiares, sino fuera de los confines de las estructuras familiares tradicionales. Además, la naturaleza oral del relato permite que la voz de la orfandad llegue a una comunidad actual, ya que al apelar directamente a la atención del lector/oyente se establece un diálogo simultáneo entre emisor y receptor que implica cierto nivel de contemporaneidad (Taborda Sánchez 55).

Finalmente, la orfandad y la dinámica entre el centro y la periferia permiten analizar Antes como manifestación de una sensibilidad emergente dentro de las letras mexicanas. Carmen Boullosa con esta novela hace posible indagar en la validez de la familia, en el contexto mexicano, como el órgano social de mayor coherencia. Asimismo, Antes señala la existencia de voces huérfanas y la necesidad de escucharlas para romper el silencio de su marginalidad. Con la figura de la huérfana, esta novela hace evidente que los márgenes de la familia buscan también cierta centralidad. Alegóricamente, esto permite vislumbrar una inquietud por el aislamiento u orfandad social de algunos grupos, la cual se extiende a otros ámbitos ya sean políticos, económicos o culturales. Debido a que en el imaginario intelectual la familia continúa

erigiéndose como la base de la sociedad, es posible percibir en los textos problemáticas que aquejan a una sociedad o un país y la identidad de sus individuos. Jeanne Vaughn asevera que la manera en que la obra de Boullosa se inserta en la actitud posmoderna es por señalar la necesidad de crear algo nuevo... un sujeto-en-proceso, todavía por realizarse, que rompe de modo radical con moldes tradicionales” (628). Para comprender mejor este proyecto, habría que, como sugiere Osorio, reconocer en él una especie de “proyecto implícito todavía en proceso [de consolidación y exploración], que va constituyendo una propuesta estético-ideológica” (251). Dentro del texto, la vía para lograrlo es mediante la construcción de nuevas relaciones comunitarias -como la de un supuesto oyente/ lector- y no necesariamente sanguíneas o las naturalmente facilitadas por la escritura, sino basadas en una comprensión mutua más allá de las convencionales estructuras incuestionables y de sus modos de organización simbólica y social (Vaughn 628). Esas voces inaudibles, en espera de algún tipo de realización son las voces marginadas que luchan por ser escuchadas dentro de campos de poder excluyentes. Antes, por tanto, indica que en su momento de producción, en México existe todavía la inquietud de, metafóricamente, rescatar otros huérfanos, como las voces de escritoras que tratan de insertarse en el campo literario. El hacerlo no tiene que significar el derogar de toda una familia y tradición literaria. En vez de ello, indica buscar alianzas que también abran caminos para integrar a los márgenes. Ante la desintegración de las familias y la orfandad de muchos, un posible alivio consiste en unir fuerzas para rescatar y reconstituir una nación en trizas. Debido a la dificultad de sobrevivir aisladamente, el llamado a la solidaridad se hace evidente. Por irónico que parezca al convocar la “solidaridad,” el lema del gobierno salinista, Antes prefigura las adversidades que la nación estará todavía por enfrentar en la década siguiente. Curiosamente, el lema propagandístico del régimen zedillista apelaría también al “bienestar para la familia”.

Precisamente ya para los noventa, Carmen Boullosa, continúa con su prolífica producción narrativa y se afianza como una escritora reconocida a nivel nacional e internacional.²⁰ Es hacia la segunda mitad de esta década cuando aparece Cielos de la Tierra. Como en otras de sus obras además de Antes, tales como Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe (1991), La milagrosa (1993) y Duerme (1994), la tendencia de Boullosa por explorar la perspectiva de personajes marginales y/u olvidados de la historia, reincide en esta novela. No obstante, la orfandad y exacerbada marginalidad muchas veces voluntaria de los protagonistas y narradores de Cielos de la Tierra, sugieren una relación más evidente de continuidad o secuencia para el proyecto empezado en Antes. En esta ocasión, sin embargo, la narración es más directa y menos hermética, e incluye mayor precisión histórica y un elemento de crítica social menos furtivo. Asimismo, a pesar de que el tratamiento de la orfandad difiere entre una y otra obra, principalmente debido a que la caracterización de los personajes de Cielos de la Tierra se aleja de la infancia, Boullosa utiliza recursos diferentes para crear el mismo efecto de inocuidad y vulnerabilidad en las voces narradoras, como veremos a continuación.

Cielos de la Tierra se narra desde tres momentos históricos críticos, en intervenciones intercaladas y entrelazadas, con las voces de Lear, una mujer que habita en L'Atlàntide, una civilización en el futuro que sobrevivió la destrucción causada por el hombre en la tierra; Estela Díaz, una antropóloga en el México de la década de 1990; y Hernando de Rivas, un indio instruido en el sacerdocio en el México recién colonizado del siglo XVI. A pesar de la separación cronológica de los personajes, el nexo es un manuscrito en latín por Hernando. Este texto llega a manos de Estela, quien lo traduce al castellano, y finalmente a Lear, quien desde el futuro transcribe los textos de Estela y Hernando para guardarlos en una central de información. Además del manuscrito, un vínculo adicional entre tres protagonistas está representado, otra vez,

en su orfandad. De maneras y en circunstancias distintas, cada narrador proviene de una familia fragmentada por la muerte o la ausencia de alguno de los padres. Su búsqueda incesante del origen los conduce a establecer vínculos con otros tipos de familia. Dichas uniones nada tienen que ver con los romances decimonónicos que la afamada Doris Sommer analiza, sino con conexiones que giran en torno a la escritura y a la revisión de la Historia del país.

Los personajes huérfanos de la novela, al igual que la protagonista de Antes, luchan por lograr sonoridad para su voz marginalizada. Con mayor evidencia en esta obra, Boullosa reafirma la necesidad de los márgenes de obtener grados de centralidad. En primera instancia, cada uno presenta su identidad sin demasiadas máscaras y declara un propósito más explícito de unidad que el de Antes. A diferencia de la voz asustadiza y titubeante de la narradora de Antes y su desprendimiento, incluso voluntario, de la estructura familiar, los tres narradores de Cielos de la Tierra apelan y cuestionan directamente a un centro específico, las estructuras de poder tanto en el ámbito político como social e incluso historiográfico y literario; sin embargo, al equiparar la unidad familiar como con la de la nación, Cielos de la Tierra la representa nostálgicamente como una estructura frágil, pero reparable. Los grupos marginalizados son específicamente identificados y el contexto mexicano, ya dentro de un mundo globalizante sale completamente a la luz. Asimismo, el papel de la escritura y sobre todo de escribir la Historia cobra un sentido trascendental en la narración.²¹ Con todo esto, Cielos de la Tierra registra cambios en los modos de tratar temas de interés nacional y de debatirlos, es decir, manifiesta lo que Julio Ortega señala como una actitud de resistencia que busca desafiar al poder, una característica de la nueva generación de escritores mexicanos que “se encuentra desencantada con el poder político y su sombra, el poder cultural” (33). Las soluciones ante esta situación propuestas en esta novela,

como veremos, consisten una vez más en el impulso posmoderno de encontrar afiliaciones para conformar familias alternativas, lo cual en este caso es posible a través del texto escrito.

La narración de Cielos de la tierra se remonta a tres tiempos distintos que a la vez son presentados como uno mismo, lo cual además de distanciarse de una cronología narrativa lineal, da inmediatez al relato y destaca la importancia de la Historia en la comprensión del presente del lector. La unidad de las tres épocas es posibilitada por la labor de un explícito autor/transcriptor, Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez, quien advierte que el libro consiste en un conjunto de tres relatos que “por razones que desconozco, me fue dado para que yo intentara hacer de él una novela (13). Por medio del recurso quijotesco, Cielos de la Tierra se presenta como un texto encontrado, como una especie de huérfano en sí mismo, pero que al mismo tiempo es reclamado por diversos autores: Boullosa con su introducción, Nepomuceno Rodríguez Álvarez con su nota al lector y también por Hernando y Lear, a quienes este último reconoce como tales. Por tanto, el texto intenta introducir un enigma desconcertante sobre su autoría, lo cual despierta sospechas sobre la verosimilitud y el grado de originalidad de los manuscritos (de Hernando, la traducción de Estela, la recopilación de Lear) preservado por el autor. Al situar la novela en su momento de producción, la desconfianza que se plantea sobre el texto, podría paralelizarse con el sentimiento de suspicacia y duda hacia el discurso oficial experimentada por la sociedad durante la presidencia salinista (Hind 86), el momento histórico presente, desde el que narra Estela.

Además de la supuesta orfandad del texto, la novela elabora la caracterización de los tres personajes principales como huérfanos. Es de resaltar la similitud entre la huérfana de Antes y los de Cielos de la Tierra por su afán de hacer uso de la familia o la ausencia de ésta para definirse. Como en la picaresca, los narradores de Cielos de la Tierra inician el relato desde el

comienzo de su existencia y definiéndose posteriormente en términos de un círculo familiar fragmentado o inexistente. Lear, la habitante de L'Atlàntide, abre la narración declarándose desde la primera línea en términos de su yo actual, pero para explicar su identidad acude a la reconstrucción de un pasado sin familia tradicional inmediata:

Porque no sé quién fue mi padre, ni quién fue mi madre, porque fui gestada en un engendrador y pasé los primeros años de crecimiento en la Conformación (la primera etapa en La Cuna, la segunda en el Receptor de Imágenes) *porque aunque polvo eres, Lear, en polvo no te convertirás*, no puedo echar mano de las interpretaciones que en el tiempo de la Historia usaron los hombres para desentrañar lo que soy (énfasis original 15)

Recordando a Saona acerca de la necesidad del círculo familiar como alegoría para desenmarañar la identidad individual y/o nacional presente pasada y futura (208), la postura de Lear confirma que la estructura familiar continúa todavía en este punto funcionando como el marco donde se posiciona el sujeto para auto-definirse. Aun cuando la narración de Lear está situada en un futuro posterior a la desaparición de la tierra, la familia tradicional, formada por padre, madre e hijos contiene el génesis hacia donde proyectar el futuro. Es evidente que el engendrador y los substitutos tecnológicos de L'Atlàntide no satisfacen los deseos de Lear de hallar un origen para sí misma. Por ello, recurre a la imagen del padre y la madre como la fuente genuina de procedencia.

A la par de la descripción que elabora acerca de la perfección atlántida, la narradora indica su distanciamiento de la lógica del resto de los atlántidos, debido a que ella ve la necesidad de recurrir al pasado, “al tiempo de la Historia” (15), como único medio para conocer sus orígenes. Como consecuencia, Lear se opone a las reglas que obligan a olvidar el pasado. Su motivación principal consiste expresamente en recuperar a la familia: “si ejerzo la arqueología, si

soy la única que practica este oficio en mi comunidad, y también la única que piensa entre los vivos en la mamá y el papá que no tiene, es porque con mis estudios vuelvo a nuestros padres, los reconstruyo”(15). El hecho de ser la única en resistir las imposiciones del sistema atlántido, bajo las cuales el “presente perpetuo” (16) y el futuro son las únicas dos maneras de pensar en el tiempo, y la memoria y el pasado son fútiles, consolida lo que podría llamarse también una orfandad auto-provocada en la narradora. Irónicamente esta otra orfandad surge durante su búsqueda de la “no-orfandad”.

Debido a que L’Atlàntide se identifica en un espacio geográfico indefinido, la narración de Lear pretende universalizar las preocupaciones que el texto presenta. No obstante, su búsqueda en la Central de Estudios (la única institución en L’Atlàntide que aún conserva memorias del pasado) paulatinamente se va enfocando en México: “Sólo por mi Mutis llegué a la Biblioteca de México y por haber ahí husmeado traduciré un manuscrito de tema mexicano, pero lo repito, no porque tenga yo un interés especial en México” (énfasis nuestro 27). La insistencia de Lear por aclarar su despreocupación por el enfoque en dicho país parece contradecirla. La labor de “materializar” la traducción del manuscrito de Hernando hecho por Estela se convierte indirectamente en un proyecto que conectará a Lear con la humanidad, tal vez su mexicanidad, perdida en el pasado. Aunque inicialmente acoge el manuscrito limitándose a paleografiarlo, a medida que avanza y con los acontecimientos en L’Atlàntide, Lear recurre a él como un refugio para aferrarse a la realidad y confirmar su propia existencia. Es decir, el manuscrito acaba por funcionar como catalizador de la actividad literaria ya que la narradora va insertándose poco a poco en el texto. Así, se crean tensiones entre su labor paleográfica y su actividad creadora, las cuales una vez más llaman la atención a la imparcialidad histórica y a la suspicacia con la que tiene que entenderse.

Uno de los ejemplos más contundentes en los que la narración enfatiza esta situación resulta cuando, como consecuencia de las leyes de abolición del lenguaje impuestas en L'Atlàntide, Lear recurre a dos medidas que le ayudan con el malestar que esto le provoca: “Una es saltarme el párrafo dicho [en que Hernando diserta sobre la posibilidad de comprender las estrellas, y la diferencia que media ‘entre leerlas y entenderlas’], y la otra es anotar aquí cómo fue esto enojoso que digo, para quitarme el mal sabor de la boca” (89). Como sugiere la cita, Lear deja de apearse estrictamente a su labor de transcribir fielmente el texto y lo edita suprimiendo y priorizando la información que guardará en la Central. Asimismo, al narrar los acontecimientos de L'Atlàntide, crea con ello un registro histórico, aunque clandestino, de ese recinto sin Historia suspendido en el tiempo y en el espacio. Dicha clandestinidad señala la necesidad de Lear de inscribirse en la Historia, a pesar de ir en contra del sistema predominante. En ese sentido, el sentimiento de orfandad y aislamiento de Lear le posibilita el poder simultáneo de narrar y de hacer una Historia no oficial. El curso de acción de Lear al resistirse a las leyes de su sociedad y crear un testimonio de su propia experiencia puede bien paralelizarse con los intentos ejercidos por las autoras mexicanas en cuanto a la escritura de la Historia. La tardía e incluso inexistente inclusión de las aportaciones de las escritoras en el canon llaman la atención a un vacío en el que se ha ignorado voces que “escriben y reescriben la historia de México, sin producir por fuerza novelas históricas, pero sí haciéndose visibles ellas mismas y haciendo visibles a los personajes femeninos que también han jugado su papel en la Historia (Cázares 111). Tal como Lear, las escritoras, cumplen una agenda resistiva y reaccionaria al grabar su perspectiva y derogar hasta cierto punto la oficialidad del registro histórico, tradicionalmente asociado con la pluma masculina, aunque esto transgreda los límites del poder patriarcal y produzca alienación.

Para Lear, esta alienación surge a partir de lo que considera transformaciones regresivas en su sociedad: “mis divinos atlántidos, que algún día alcanzaron un estado de perfección que rebasaba cualquier sueño humano, al borrar de sus personas la palabra han devenido en cerdos” (277). El hecho de que, horrorizada, Lear se distancie de sus coetáneos atlántidos, le provoca desarraigo y desprendimiento del centro organizativo principal. La abolición del lenguaje para Lear evidencia la destrucción de la familia Atlántida, lo cual acentúa más su orfandad y la conduce a buscar afiliarse a otro tipo de comunidad. Los lazos que encuentra en medio del caos y la soledad en L’Atlàntide son provistos por su única relación afectiva, la producida por los manuscritos de Estela y Hernando. En el apartado final, Lear anhela escapar de su comunidad y unirse a Estela y Hernando en un tiempo y espacio suspendidos y volverse de palabras (369). En total, la orfandad de Lear se resuelve en la creación literaria, una utopía en la que imagina su futuro y en la cual la escritura garantiza su permanencia e inmortalidad, ya que “es cierto que aquello que habita un libro es territorio verdadero” (369). La narradora del futuro enfatiza la trascendencia del texto, es decir, añade un comentario acerca de la escritura en general, y de la literatura, en particular, como un registro que asegura la existencia del pasado para la posteridad. Por ello, no resulta fortuito que Cielos de la Tierra se encuentre cargada de múltiples referencias literarias provenientes de autores como Mutis, Shakespeare, Bernardo de Balbuena, etc. Aunque dichas referencias no provienen de autores mexicanos, la narración las manipula de manera tal que se acomoden a la situación de México y con ello evoca también la universalidad de la literatura. Asimismo, como sugiere Lear, la literatura proporciona un medio de conexión con el pasado inexistente u olvidado por L’Atlàntide en su intento de consolidarse como una civilización más avanzada que la del hombre de la Historia.

El énfasis en la hegemonía del registro escrito coincide parcialmente con el tratamiento que Boulosa le daba al mismo en Antes. Aunque en aquella novela, la oralidad servía como contrapunto desestabilizador para cuestionar la supremacía de la escritura, al final ésta no se proponía como una alternativa viable, sólo se usaba como el medio de expresión más inmediato para una voz marginal, y acababa por confirmar el carácter prevaleciente del texto escrito. En Cielos de la Tierra, la autoridad de éste no se discute, más bien parece elogiarse. Esta brecha de postura hacia la escritura entre las dos novelas quizá revela cierto progreso en la integración de las escritoras a la corriente literaria en México y se celebre esta evolución en los noventa. Para entonces, autoras como Sabina Berman, Laura Esquivel, Elena Poniatowska, Ángeles Mastretta, Carmen Molina, Brianda Domecq, por mencionar algunas, cuentan con mayor presencia y prestigio en la vida cultural del país y existe una mayor exposición, aceptación y reconocimiento de sus aportaciones literarias (Cázares 115; López-González 95). Por tanto, la “ficción de oralidad” como medio de expresión marginal pierde el efecto que surtía en Antes y, probablemente, en Cielos de la Tierra, Boulosa intenta reafirmar la escritura a cargo de mujeres y la reevaluación de su papel en la historia y futuro social y literario. Así, cuando en la narración, Lear cita referencias literarias exclusivamente masculinas, llama la atención a una ausencia, a una insuficiencia que todavía necesita cubrirse. Por esa misma razón, la novela otorga la palabra a dos narradoras y sólo un narrador masculino, aunque marginal.

En total, Lear, la narradora del futuro, elabora el recuento de su búsqueda de orígenes. Al llevar a cabo el rastreo en los archivos de “el hombre de la Historia,” ejecuta una doble subversión: socava las bases en las que se fundamenta el pensamiento atlántido y señala directamente sus desaciertos. Al ser la única en su comunidad que se atreve a hacerlo, se coloca en un nivel de aislamiento que complementa sus otras orfandades, la de padres naturales y la de

Historia. En ese sentido, Lear es representada como un margen que desafía al centro de poder en L'Atlàntide. Su labor, sin embargo, no se limita a derrocar al centro predominante; de hecho, Lear exterioriza su nostalgia por lo que alguna vez fue dicho lugar y su deseo de perfección. A pesar de sus esfuerzos, el ineludible deterioro social, representado por la abolición del lenguaje, orilla a la narradora a buscar su propia subsistencia. Para lograrlo, apela al establecimiento de una familia alternativa, una conformada por individuos también en los márgenes de sus propios momentos históricos, Estela y Hernando.

Para la segunda narradora de Cielos de la tierra, Estela Díaz, la orfandad se presenta en una dinámica distinta. A diferencia de Lear, Estela conoce sus orígenes inmediatos. Sin embargo, debido a la muerte prematura de la madre y a la desaparición de la influencia paterna, su educación corre a cargo de las abuelas. En su narración, Estela exterioriza inconformidad con el ambiente de prejuicios en que fue criada, particularmente en contra de los indígenas en México. A sus cuarenta años, Estela considera que los prejuicios atentaron en contra de sus raíces y la sumieron en una orfandad histórica. Así, cuando por motivo de la casualidad se encuentra frente al manuscrito de Hernando, decide acercarse al texto y apropiárselo para develar sus raíces: “Me importa sobremanera. A su modo es mío, pertenece a mi propia historia, está en mi génesis, en mi nacimiento. Es mi hoy también como mi ayer” (33). Como sugiere la cita, Estela ve en el manuscrito una manera de recuperar su pasado y comprender mejor su orfandad. Una vez establecida la justificación para traducir el manuscrito en latín, Estela procede a narrar la historia de su familia. El recuento de sus vivencias y de la dinámica familiar sirve para enmarcar la situación que intenta subvertir con su traducción.

En su familia, la narradora “sees the sins of society incarnated, or even generated” ‘observa cómo se encarnan, o incluso se generan, los pecados de la sociedad’ (Saona 228). Con

utilizar la estrategia de contar esas relaciones en términos de “un poco de video clip, de lenguaje inconexo de imágenes, al que en la televisión y el mal cine, nos hemos ido acostumbrando, imbecilizándonos” (33), Estela crea un efecto de inmediatez cronológica entre el relato y el momento de producción de la novela. Así, los prejuicios que asegura haber escuchado de pequeña en voces de las abuelas, se pueden transportar y reconocer en el México contemporáneo a la narradora. En la década de los noventa, Estela sugiere que la visión del país finge reconocer en el indígena su origen, pero a su vez lo aliena y hace desaparecer del panorama nacional. En el caso de una de sus abuelas, representantes de una generación anterior, tal contradicción aparece de la siguiente manera: “porque ella [la abuela] jamás habría aceptado cualquier acusación de racismo. Eso del racismo era algo muy feo... pero los indios no eran gente de razón. Digamos que si los indios no trabajaban en la casa de la finca, era porque olían muy feo” (43). El tono irónico con el que Estela recuerda las observaciones de sus abuelas señala la hipocresía de la época, la misma que Estela continúa observando de adulta. Muy a la manera en que, por ejemplo, Rosario Castellanos en Oficio de tinieblas critica la situación del indígena en la época y en el pasado y “reelabora hechos de 1867 y 1870, los actualiza durante el proceso revolucionario y aun los hace vigentes en 1962, fecha de edición de la novela” (Cázares 114), Estela registra los nulos cambios o mejorías para esta población con el paso de las generaciones. En la época de la narradora, con los cambios de la sociedad rural a urbana, de la provincia a la ciudad, el panorama parece no haberse modificado en su esencia, aunque sí en su dinámica, la de una “desmemoria” social.

De la misma manera que Lear, Estela hurga en el pasado y desafía los valores que la formaron. Su pasado denegado está directamente representado por uno de sus abuelos de ascendencia indígena y Estela sugiere que así como en su vida la herencia indígena ha sido

negada, lo mismo se aplica a mayor escala en la sociedad mexicana, un problema que ella reconoce todavía en la década de 1990:

Me comprometí con él [el proyecto de paleografiar el manuscrito de Hernando] porque mi abuela usaba *Teatrical* y me prohibía la *Nívea* [porque oscurece la piel], porque soy mexicana y vivo como vivimos los mexicanos, respetuosa de un juego de castas azaroso e inflexible a pesar de nuestra mencionadísima Revolución y de Benito Juárez y de la demagogia alabando nuestros ancestros indios. (énfasis original 65)

Estela denuncia el hecho de vivir en una contradicción social, en una nación que se resiste a abandonar prácticas y valores que han persistido desde la época colonial. Como sugiere su relato, pocas cosas han cambiado con el devenir de los siglos: los mexicanos se niegan todavía a aceptar su ascendencia indígena, aun cuando el Estado se empeñe a infundir ese valor mediante el uso de episodios históricos y héroes nacionales protagonizados por figuras indígenas.

Como sugiere Anna Reid acerca de la obra de Boullosa, Cielos de la Tierra calls into question the narrative of a History that has been institutionalised (182). Además, quizá más importante, añade la crítica, esta novela

brings into question the means of transmission of the past and, for what purposes, why and for whom the past is written down. It also raises questions of the ways in which it becomes knowledge and a symbolic basis and material for forging a myth of national identity (184).

Por tanto, Boullosa, mediante el relato de Estela ejemplifica e ironiza ese uso de las imágenes de lo nacional y su manipulación por parte del Estado. Así, el testimonio de la narradora critica la doble moral en el discurso oficial en cuanto a la herencia indígena mexicana y señala la tensión

persistente por generaciones a lo largo de la Historia. El México de sus abuelas, parece no haber evolucionado y se sigue repitiendo en el presente de Estela.

La ausencia del cambio en la situación del indígena a través de los tiempos se ve nuevamente ilustrada magistralmente en la forma y contenido de la narración. Como notábamos anteriormente, de acuerdo a Burke y Reid, la obra de Boullosa no divorcia lo que se expresa de cómo se hace. En este caso, la misma Estela, en la creencia que Hernando ha vivido en la oscuridad por tanto tiempo, se aprehende del texto con el doble objetivo de reivindicarse y reencontrarse con sus raíces indígenas. Sin embargo, la narradora se apropia tanto del texto, que repite el patrón de conducta hacia los indígenas que ella misma critica. Su aprehensión por el texto llega a tal extremo que termina modificándolo substancialmente. Así, deliberadamente, llena los espacios ilegibles del texto con fragmentos de otras Historias de la época colonial y completa algunos pasajes con su propia imaginación, de acuerdo con la imagen que se ha construido de Hernando. De esa manera, la paleógrafa cae en el mismo juego que rechaza, ya que impone su imaginación en las memorias de Hernando para “hacer más posible su Historia [la de Hernando]” (205). En su papel de facilitadora, recurre a “mentir un poco aquí y otro poco allá” (205), difuminando consciente e inconscientemente la voz de Hernando y restándole presencia, tal como en la situación del indígena fuera del texto, en la cotidianeidad del México en el que habita.

De manera similar a Lear, Estela traduce el manuscrito y registra a la par, con sus anotaciones al margen, el acontecer de su época, es decir, el México de los noventa encuentra un espacio para inscribirse en la historia personal de Estela y en la Historia del país. Estela declara no contar con autorización “oficial” para escribir la Historia del México de los noventa: “Yo callo. No soy escritora, y no gané con mi generación el lugar para hablar” (205); sin embargo, su

orfandad le posibilita encontrar un camino más para socavar el sistema de poder y su razonamiento. Al declarar su falta de autoridad, Estela utiliza un recurso que sutaliza sus comentarios y los hace parecer inofensivos: “No voy a contar más mi historia. Me contento con traducir los fragmentos de Hernando. Me siento culpable ante él, y ante mi presente de mayor manera. Me siento culpable porque pequé al soñar. No soñé, ni yo, ni mi generación, con un sueño que borrara la estructura suicida de nuestro pasado colonial.” (204)

A pesar de la autocensura de la narradora, su narración efectivamente denuncia amplia y directamente al sistema mexicano que promueve la segregación del indígena y en general la desigualdad social.

A pesar de la labor “no literaria” que realiza, Estela graba su testimonio del México contemporáneo protestando directamente no sólo contra la situación del indígena, sino también contra el clima de inestabilidad, corrupción y violencia en el país. Mediante el panorama filtrado a través de las vivencias de Estela, Cielos de la Tierra recrea la atmósfera del México finisecular, un momento crítico y de desencanto, una suerte de desmoronamiento o crisis, tal como en la época desde la que escriben Hernando y Lear. Estela responsabiliza y acusa directamente el papel del Estado y de los políticos en perjudicar el país. Sin ser una literata o una autora “reconocida”, sólo alguien a quien su relato “la condenó a un papel lateral, el de traductora al español del texto del indio que en Tlatelolco, en el siglo XVI, redactara en latín sus memorias” (13), como lo indica el supuesto autor, Juan Nepomuceno, en su nota del autor, Estela exterioriza su voz y la del pasado indígena mexicano. Con la traducción, delata el desmoronamiento del mito de unidad e integración nacional y de los sistemas de poder, palpable entre otras cosas por la insurrección zapatista en Chiapas (Ortega 33). El papel de Estela, por tanto, trasciende el texto y se traduce en la crítica más mordaz de la sociedad mexicana contemporánea. Al final, como

Lear, la búsqueda de Estela por sus orígenes, su orfandad y su búsqueda individual del origen, le permite hallar el espacio para inscribir su historia personal dentro de la Historia general del país. Asimismo, se une a otros huérfanos o presencias “deshistoriadas”, como Hernando, denunciando el acontecer de su época desde su perspectiva “no oficial.” Los lazos que establece con Hernando y el efecto que éstos provocan sobre la narradora, su iniciación en la crítica del país y de su Historia, constituyen en sí el antídoto para su orfandad.

El último huérfano en Cielos de la Tierra y a la vez el primero en existencia por orden cronológico se identifica como Hernando de Rivas. Al igual que las narradoras anteriores, Hernando abre su texto definiéndose a través de la familia que ya no tiene. Perteneciente a una de las familias más importantes dentro de la estructura social del México prehispánico, Hernando recuerda haber sido arrancado de ellos dolorosamente. Más tarde, Hernando es enviado a El Colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco, donde se intentaba instruir a indígenas nobles²² y ordenarlos en el sacerdocio. Al vivir todas estas separaciones, pero más significativamente la materna, Hernando atraviesa un estado de desolación que desestabiliza su identidad. Sus nuevas orfandades lo colocan en una posición marginal ajena a su pasado noble. Después de pertenecer a una familia privilegiada, Hernando construye su narración desde las trizas de lo que fue su círculo familiar y más ampliamente una civilización. En su nuevo entorno, la marginalidad, en el “mundo al revés”, no sólo está representada por su orfandad literal, sino también por su pertenencia a la raza caída, a los antiguos mexicanos.

La narración de Hernando, a semejanza de la de Lear y Estela, está motivada por lo que Jean Franco ha identificado en Cielos de la Tierra como “violentas rupturas [y] la soledad de los narradores” (“Piratas y fantasmas” 30). Para Hernando esta ruptura se evidencia principalmente con la pérdida de la madre, su orfandad principal. Al igual que las huérfanas anteriores,

Hernando recuerda con nostalgia su pasado, lo cual motiva principalmente su actividad creadora. A partir de que Hernando en su infancia/adolescencia es instruido en las letras latinas, éste encuentra no sólo la razón para integrarse a la nueva sociedad utópica,²³ sino un medio para el desahogo de sus lamentaciones. Paulatinamente, Hernando reconoce en su orfandad el acceso a un arma para desarrollar su actividad literaria e insertarse como una autoridad historiográfica. La escritura de Hernando se convierte, por tanto, en un acto subversivo, ya que registra lo que su propia imaginación y sus recuerdos le dictan. Hernando se convierte en el portavoz de una presencia silenciada, y graba en su manuscrito los cambios en el México colonial. Mientras los misionarios se preocupaban por crear un archivo de las costumbres de los indígenas, del proyecto de ordenarlos sacerdotes, Hernando registra los cambios suscitados por el nuevo sistema en la vida de los mexicanos nativos y principalmente su experiencia personal en esta transformación.

Para llevarlo a cabo, Hernando utiliza su marginalidad para encubrir el propósito subversivo de su relato. Muy al estilo de su transcriptora en los años 1990, Hernando enuncia una inhabilidad por las letras: “A riesgo de escribir disparates, pues soy persona sin lumbre de fe, contaré aquí la historia que creo preciso anotar para que no la desvanezca el olvido o el caos” (69). Con una especie de falsa modestia similar a la de Estela o la narradora de Antes, Hernando se oculta tras su orfandad y marginalidad para iniciarse en la escritura y desafiar con ella el sistema que lo rige. Asimismo, elabora con su narración una imagen senil y degradada de sí mismo, la cual intenta provocar un efecto similar:

Hace ya un año que mis piernas se dieron por vencidas, y que las cargo sin que ellas obedezcan a su deber de piernas. Cuelgan de mi tronco incomodándolo, a ratos fastidiándolo con dolores... Bastante pena me traen cuando cada mañana los muchachos cargan conmigo de mi celda hasta aquí, y cada atardecer de aquí hasta a mi celda, a veces

meado, como un perro imbécil, sobre mí mismo. Soy el perro sin piernas que tumbado al sol recuerda. A mi lado reposan mis patas. (74)

Resulta incuestionable que su auto-descripción funciona efectivamente en formar una imagen lastimosa e inocua de sí mismo. Ésta, además, acentúa su marginalidad y con ello disminuye el efecto amenazante o subversivo de su recuento.

Consciente de la censura que su texto puede despertar por abordar temas no autorizados para un indio, el narrador declara la necesidad de ocultar el manuscrito: “no veo el bien de arriesgarme a enojar con la verdad y hacer menos los muy pocos días que me restan para ver el cielo” (70). Al igual que Lear, su actividad literaria es monitoreada, razón por la cual tiene que llevarse a efecto de manera clandestina. El recuento de Hernando enfatiza su perspectiva descentralizada, “no oficial y se aleja de la información aceptada, tal como la contenida en los proyectos que

con su ayuda [de Hernando] compuso el P. Fr. Alonso de Molina, el *Arte y vocabulario mexicano*, el P. Fr. Juan de Gaona los *Diálogos de la paz y tranquilidad del alma*, el P. Fr. Juan Bautista el *Vocabulario Eclesiástico...* y gran parte de las *Vanidades* del P. Estella, del *Flos Sanctorum* o *Vidas de Santos*, de la *Exposición del Decálogo* y otros muchos tratados y libros.... (366)

Hernando, por tanto, al registrar sus reflexiones sobre el impacto de su orfandad en el texto crea un proyecto que revela acontecimientos históricos, pero narrados desde la perspectiva de una voz silenciada. El testimonio “ilegítimo” de Hernando traza la trayectoria de cambios en la sociedad mexicana del siglo XVI, disfrazados en sus propias vivencias. Es evidente que su recuento graba de cierta manera el proyecto español de educar a un grupo selecto de indios nobles y convertirlos en sacerdotes “that would disseminate the Christian faith in their own language ... so that they

would educate and christianize other indians” (Durán 4); sin embargo, el manuscrito sobrepasa la mera recopilación de esos hechos reconocidos por la Historia oficial y crea un texto primario basado en su experiencia personal, su perspectiva sobre El Colegio de la Santa Cruz y algunos otros episodios relacionados con el trato hacia los indios. Sin embargo, Hernando reconoce su marginalidad y aislamiento: “Soy un sobreviviente. Todos se han muerto para mí, y el sueño que compartí con los míos también, el de la grandeza de El Colegio de la Santa Cruz...Todo se ha muerto, todo ha desaparecido” (193). La soledad de Hernando, asemeja la de Lear y Estela, incluso la de la narradora de Antes debido a que los orilla a buscar una comunidad a la cual afiliarse y de esa manera afirmar su existencia. Para lograrlo, también procura una comunión con una colectividad, pero a diferencia de ellas, él traza su proyección hacia el futuro.

Para lograr trascender y hacerse escuchar en la posteridad, Hernando estratégicamente usa el latín, lengua que, según él, resistirá el devenir del tiempo: “Pasarán cien años antes de que cualquiera ponga los ojos donde escribo, en latín porque es la lengua en que sé hacerlo con menor torpeza y porque sé es lengua que, como ha resistido el paso del tiempo, vivirá en el futuro” (70). Y así ocurre parcialmente en la narración en el momento histórico de Estela. A pesar de que el latín no es más la lengua privilegiada, el texto de Hernando logra resistir el devenir cronológico. Debido a que Estela sabe latín, el manuscrito de Hernando puede ser traducido al castellano. No obstante, es probable que aun cuando esta estrategia consiga en cierto grado materializar el nexo con el futuro buscado por Hernando, en realidad no logra la trascendencia deseada, ya que el manuscrito llegará a otros seres marginales, no al círculo de poder imaginado. Además, el texto de Hernando atravesará por una serie de transformaciones, mutilaciones e interpretaciones por parte de Estela, Lear y Juan Nepomuceno, quizá muy divergentes del texto original, las cuales en cierto grado silencian su voz y hacen más evidente su

desaparición. En total, como Anne Reid sugiere, “the cyclical nature of destruction in Boullosa’s fiction echoes the destruction of Macondo and indicates that the past is only recoverable in fiction” (190). De esta forma, una vez más, Boullosa subraya el papel preponderante de la ficción y de la pluralidad de perspectivas como los únicos medios para recuperar el pasado.

Asimismo, el impulso de Hernando por legar su testimonio al futuro parece ajustarse al esquema de la relación contradictoria de la periferia con el centro. A pesar de que el texto de Hernando intenta ser parte de una actitud resistiva y de protesta frente al sistema español que niega privilegios de educación y de “autoría” a los indios (aun a aquellos de la antigua nobleza), el resultado final indica su dependencia del sistema que desafía. Al utilizar el latín, Hernando deliberadamente jerarquiza la importancia de la lengua de su texto, dándole prioridad a “la lengua del poder”. En vez de usar el náhuatl y de esa manera preservar la memoria y la lengua de su pueblo viva para futuras generaciones, Hernando se vale de la lengua impuesta por sus opresores. Además, asume una posición elitista que reduce el acceso de su manuscrito a las masas, haciéndolo asequible sólo para aquellos con privilegios especiales para estudiarlo. En ese sentido, Hernando adopta una actitud que repite los patrones de conducta alienantes hacia los indios. Por ello, su narración ejemplifica cabalmente cómo los personajes marginales establecen una relación de dependencia con la estabilidad del centro de poder para definirse y poder elaborar una subversión a veces inconclusa o contradictoria.

La narración de Cielos de la tierra, a cargo de tres figuras constituye en primera parte un motivo al que se recurre en la búsqueda de la identidad individual. Al reflexionar nostálgicamente acerca de la familia y de su desaparición o destrucción desde un ángulo “ex-céntrico,” cada narrador encuentra un camino hacia la creación literaria y continúa su búsqueda por crear una comunidad. Si bien estos vínculos no son ya los exclusivamente sanguíneos sino,

en este caso literarios e historiográficos, éstos resultan también tan sólidos para resistir el ineludible paso del tiempo. Con esta novela, Carmen Boullosa ofrece una narrativa sumamente compleja en sus conexiones, pero a la vez formula un comentario explícito de una preocupación posmoderna consistente en rupturas y la posición que el individuo debe asumir frente a ellas. Jean Franco sugiere que Boullosa concluye esta novela con un toque optimista, el cual consiste en otorgarle a la literatura un papel “[que] puede ser, si no un consuelo, sí un vaso comunicante” (“Piratas” 30). El hecho de que los protagonistas de Cielos de la Tierra encuentren en la orfandad una salida que les acerca a la actividad literaria y que les permite alejarse del orden oficial y cuestionarlo, destaca el papel de la literatura como indispensable en establecer nuevos sistemas de comunicación y códigos de identidad que en cierto grado asistan en recuperar parte de un pasado perdido. Éstos, además de ofrecer una suerte de panacea y proyecto comunitario pseudo-familiar ante el deterioro de la familia tradicional, posibilitan la crítica (desde posiciones marginales) hacia estructuras de poder rígidas y además participan de un diálogo de identidad con posibilidad de inscribirse en la Historia.

Alegorizar la nación por medio de la familia en la representación literaria, un recurso utilizado desde el siglo XIX, continúa reincidiendo aún a finales del siglo XX. Sugerimos que el modelo familiar nacional aplicado a obras finiseculares no carece completamente de vigencia; sin embargo, el cambio de siglo plantea desafíos que impiden conceptualizarlo como se hacía en el siglo pasado, es decir, se acepta como un modelo de unidad nacional, pero nostálgico, no necesariamente asequible. En México, los múltiples cambios arrojados como consecuencia de sistemas de poder concéntricos han contribuido a lo que varios sectores de la población han percibido como el deterioro, incluso el colapso de una familia-nación cuyos integrantes se sumen progresivamente en distintas orfandades. La desigualdad social y la marginación exacerbada de

ciertos grupos - mujeres, indígenas, población de bajos recursos, homosexuales, etc. – destacan la necesidad de señalar y abrir los ojos a una realidad nacional alarmante. Durante las dos últimas décadas del siglo XX, se vive la inquietud de expresar esta situación en la literatura proveniente precisamente de uno de los grupos desaventajados, por ejemplo las escritoras. Carmen Boullosa participa de este diálogo con Antes, en los ochenta y Cielos de la Tierra en los noventa, presentando como protagonistas en ambas, como hemos visto, a personajes que encarnan la marginalización y a la vez la desintegración familiar. Viviana Plotnik sugiere que el cambio de enfoque de las narraciones se vale de “a decentered perspective and a predominance of marginality or eccentricity regarding events, class, race, religion, gender or ethnicity” (37), lo cual coincide cabalmente con el cambio de sensibilidad traído a la conversación por la posmodernidad.

Tanto en Antes como en Cielos de la Tierra, los huérfanos simbolizan los restos de una familia desmembrada como aquella que surge a partir de la muerte de alguno o ambos de los padres. Principalmente, el/la huérfano/a enfrenta la soledad de su orfandad individualmente refugiándose en la escritura como un medio para reflexionar acerca de su identidad. La escritura le permite indagar sobre su origen, la conformación de la familia perdida y las formas de alianza para reconstruir una comunidad alternativa. Asimismo, el/la huérfano/a, hablando desde la marginalidad, intenta socavar la autoridad y control de la familia. Su ubicación en diversas ocasiones provee una máscara detrás de la cual ocultarse y disimular así el propósito o intento subversivo de su narración. En esta labor, sin embargo, los huérfanos recurren a la estructura familiar como el marco para auto-definirse. La acción contradictoria de cuestionar al centro y a la vez definirse bajo sus términos apunta a una relación conflictiva entre el centro y la periferia,

en la que la familia sigue funcionando como marco de referencia en el autodescubrimiento del individuo y como el objetivo de un deseo nostálgico.

Antes ejemplifica con el enfoque en la orfandad de su protagonista el aislamiento y la soledad de una voz narradora fantasmagórica. La caracterización de la orfandad funciona estratégicamente en posibilitar sutilmente la actitud subversiva de la voz narradora ante una sociedad patriarcal que limita o anula la participación de la mujer. Usando la oralidad como metáfora, se llama la atención a la inmaterialidad y el anonimato de la voz narradora, aspectos que aluden al silencio al que han sido rezagadas algunas otras voces, otros marginados. La solución propuesta por Boulosa para aliviar esta situación constituye lo que la narradora de Antes concibe como vínculos extra-sanguíneos. Con la disolución de la familia, la huérfana busca aliarse con otra comunidad que le permita cobrar vida. La comunidad de lectores/oyentes proveen este lazo. Cielos de la Tierra, por su parte, concede a sus huérfanos mayores libertades al sacarlos del anonimato y permitirles señalar directamente los sistemas a los que desafían con su narración. En esta novela, Lear, Estela y Hernando viven el inminente desmoronamiento de sus comunidades y con ello la acentuación de sus orfandades. A su manera, cada uno busca afirmar su identidad y asegurar su trascendencia más allá del colapso de su sociedad. La manera de lograrlo es recurriendo al pasado, como Estela y Lear, o al futuro, como el caso de Hernando, y a la vez registrar el acontecer de su época de una manera extraoficial. Los lazos creados a través de la escritura conforman el conector que garantiza la permanencia de los tres narradores para la posteridad.

Finalmente, como vemos en las novelas de Boulosa el imaginario familiar sigue vigente para señalar problemas que aquejan a la nación. El deterioro de las estructuras que sostienen a la nación, posiblemente también a nivel latinoamericano, durante las últimas décadas del siglo XX

hace necesario reflexionar sobre procedimientos que han provocado esta situación y abre espacio para la crítica social. Las voces de los huérfanos fusionan en estas novelas una actitud que, como los huérfanos, resiste y critica el funcionamiento del poder oficial. El hecho de expresarlo, sin embargo, no significa el anhelo de acabar con la familia-nación, por el contrario, la esperanza de reestructurarla o reformularla de otra manera, desde sus cenizas, recuperando el pasado. Así, dar voz en la narración a los huérfanos no sólo indica la necesidad de revisión y reestructuración del diálogo acerca de la situación nacional, sino también la de llevar a cabo una labor de rescate de voces hasta ahora no reconocidas o huérfanas. Para finalizar, la revisión del concepto familia-nación y de la construcción de la identidad partiendo de la orfandad posmoderna puede ser útil para descubrir cómo la identidad del individuo ha ido evolucionando y para detectar la dirección hacia la que se enfilan las nuevas afiliaciones “desnaturalizadas” y descubrir ahí la raíz de la constitución de la identidad más allá de lo posmoderno.

Capítulo 2

Orfandades colectivas: Huérfanos olvidados e indiferencia social bajo la lente del género sexual

Como hemos visto en el capítulo anterior, el tema de la orfandad articula una vía de escape metafórica para el estado de desolación de los protagonistas. En la obra de Boulosa, los huérfanos existen en espacios individuales cerrados en una existencia marginada. La orfandad, por la pérdida de la madre era una reflexión y una indagación en el pasado y ésta conducía a buscar alianzas para salir del aislamiento; en la pérdida se translucía una esperanza. En el presente capítulo, analizaremos la orfandad, causada por la pérdida del padre, representada ya no desde la perspectiva personal y aislada de un narrador en primera persona como fue el caso con los protagonistas de Antes y Cielos de la Tierra. Ahora estudiaremos figuras huérfanas representadas en medios de expresión predominantemente visuales y exploraremos el efecto emotivo de esta representación en la audiencia. La orfandad en este capítulo se sitúa en un contexto explícitamente urbano, el cual contrasta la multiplicidad de las relaciones de los huérfanos con cómo este ambiente propicia también su marginalidad debido a la indiferencia colectiva, de la cual el mismo espectador participa.

Dentro del marco urbano de la Ciudad de México, analizaremos Perfume de violetas; nadie te oye (2001), un filme de Marisa Sistach, y De la calle (1987), una pieza dramática de Jesús González Dávila y su adaptación fílmica (2003), en función de su reminiscencia y diálogo implícito con la clásica cinta Los olvidados (1950) de Luis Buñuel. Todas comparten afinidades temáticas y contextuales, ya que retoman las calles de la ciudad de México y muestran una imagen deteriorada y pesimista de la gran urbe a través de niños y adolescentes huérfanos. En este capítulo, sin embargo, analizamos la evolución del tratamiento de la orfandad en la representación artística finisecular. Por una parte, veremos la preocupación por reevaluar figuras

estereotípicas como la madre y el padre y las condiciones sociales en que aparecen y por otra parte, la implementación de técnicas cinematográficas y teatrales, tales como el uso de la violencia, a veces incluso invisible, y los finales desencantados, cuya resolución corresponde al público formular, y que producen un impacto incómodo en la audiencia. Con recurrir al filme de Buñuel sugerimos que tanto Perfume como De la calle se reinscriben en una tradición comprometida con alertar y crear conciencia social mediante el involucramiento del espectador para provocarle un auto-cuestionamiento sobre su rol, como parte de una colectividad, en los eventos representados.

Al reformular esa preocupación, estas obras más allá de criticar y denunciar problemas sociales agravados, como en su tiempo lo hiciera Los olvidados, adoptan una agenda más actualizada, enfocada en la orfandad desde la óptica del género sexual. En el caso de Perfume, la orfandad de la protagonista destaca su vulnerabilidad (que conduce al abuso sexual) en una sociedad permeada por valores patriarcales y la complicidad de todos, incluso las madres, en preservarlos. En el caso de González Dávila, la realidad de los niños huérfanos de la calle funciona como el marco para explorar la identidad genérica ambivalente del padre, a través del travestismo y señalar la responsabilidad del machismo en la desesperanza del huérfano. Como resultado de plantear la cuestión del género en estas obras, de sus nudos temáticos surge una indiscutible necesidad de hurgar en el papel de la familia como promotora de los papeles genéricos y cómo su constante metamorfosis agrava la experiencia de la orfandad. Inicialmente, las uniones familiares representadas en Perfume y De la calle no corresponden a la idealización de la familia perfecta y armoniosa, ni al locus de romances nacionales, sino a espacios afectivos vacíos que los huérfanos intentan compensar y escapar al adherirse a otras formas de afiliación, aunque a menudo fracasadamente. Así, los huérfanos en estas obras no están listos o no cuentan

con las condiciones apropiadas para consolidar nuevas alternativas a la familia, quedando más sumergidos en una orfandad sin salida, una metáfora que encapsula la condición de un sujeto posmoderno, sin una vía clara y definitiva hacia donde orientarse.

Ya desde mediados de siglo XX, Luis Buñuel mostró su interés por exponer la realidad de algunas familias mexicanas y de los huérfanos que éstas producían, aunque ello significara mostrar un cuadro que el público no estaba listo para presenciar en la pantalla gigante. Para el estreno de su ahora renombrada cinta Los olvidados (1950), Buñuel acertadamente prefiguraba el impacto que causaría para una audiencia burguesa; el filme contradecía el discurso del progreso prevaleciente en el país, especialmente durante la presidencia de Miguel Alemán a finales de la década de 1940. El inicio del filme resulta clave para captar la intención de Buñuel en señalar esta contradicción. En él, una voz en off acompaña las imágenes inaugurales del filme:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal. Por eso, esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a *las fuerzas progresivas de la sociedad*. (énfasis nuestro)

Acompañando a la voz en off se muestran tomas de los rascacielos en Nueva York, de la magnificencia de la Torre Eiffel y de la belleza arquitectónica de edificios londinenses. Paulatinamente, la cámara viaja a la ciudad de México por medio de una cámara aérea y una toma cada vez más cercana por medio de la que va registrando la modernidad del D. F: coches,

construcciones coloniales contiguas a altos edificios, calles abarrotadas de gente apresurada, etc. A pesar de intentar sutilizar el problema de la miseria comparando la ciudad de México con otras urbes en países desarrollados y tratarlo como una “regla universal” de las grandes urbes, la película se enfoca en exponer la paupérrima condición social de algunos habitantes de México. Después de mostrar la “modernidad” de la ciudad, la acción de la película comienza con el movimiento de cámara acercándose hacia un edificio abandonado o en construcción y a las calles donde se encuentra una pandilla de menores de desventajada condición socioeconómica. Debido al contexto del discurso de la época, el cual alardeaba una rimbombante modernización progresista, la recepción del filme dentro de México causó una indignación generalizada. La obra apelaba precisamente a esas “fuerzas progresivas de la sociedad” y señalaba su responsabilidad en la desequilibrada distribución de la riqueza y la modernización. Lógicamente, la censura de la película no se hizo esperar y Los olvidados no volvió a presentarse en el país, sino sólo después del aclamo internacional conseguido en Cannes el siguiente año (Polizzotti 12-28).

La aportación de Buñuel con su controversial filme introdujo el tronco común que caracteriza las dos obras de huérfanos que analizaremos en este capítulo. Dichas características varían desde tópicos como la infancia, el desamparo y la marginalidad hasta el entorno de la ciudad amenazante y sus condiciones económicas miserables. Los olvidados presenta la historia de un grupo de niños que se mueven en las calles en la ciudad de México; Pedro, su protagonista, es un niño afectado por la indiferencia y el desprecio de su madre. El destino de Pedro, quien vaga por las calles con muchachos posiblemente en su propia situación, cambia considerablemente con la reaparición de Jaibo, otro joven quien, recién liberado de un reformatorio, les propone un nuevo modus vivendi y con ello, el camino a la delincuencia. Algunos autores sugieren que uno de los mayores logros de Los olvidados consiste que su trama

preludia temas que habrán de repetirse, por lo menos en el cine, relacionados con problemas que aquejan a la infancia.

En su mayoría, no sólo el cine mexicano, sino también latinoamericano ha repetido estas constantes introducidas por el filme de Buñuel.²⁴ Dentro de ellas, los puntos más destacables incluyen:

la desintegración familiar que arroja a los niños a la calle, el despertar violento a un mundo hostil, las rapacerías para sobrevivir, la fatal progresión en la gravedad de los delitos, la venalidad de organismos sociales de supuesto apoyo o reconducción, la aparición de la sexualidad y, como territorio común, la búsqueda desesperada del afecto de un pequeño grupo o al menos de otra persona como modo de combatir la soledad de los protagonistas, pequeños héroes de fatal destino. (Spotorno 44)

De los elementos que ligan la problemática de la infancia con padecimientos sociales y económicos, sobresale el origen de los conflictos en la dinámica familiar. Eventualmente, ésta se proyectará como responsable de la soledad del personaje, lo cual coloca un énfasis, más que en las condiciones sociales, en cómo se vive la orfandad. Es precisamente en este aspecto en el que el filme de Buñuel podría nominarse como responsable de trazar el camino para una conciencia social dentro de la representación visual, una especie de “comunidad de sentimiento” en términos de Arjun Appadurai, para quien gracias a los medios masivos de comunicación, como el cine en este caso, un grupo (de cineastas) imagina y siente de manera similar acerca de determinado asunto (8), siendo en este caso la orfandad de la infancia y la juventud bajo situaciones precarias de vida.

En un tono laudatorio, Mark Polizzotti también reconoce las aportaciones de Los olvidados, pero conduce una mayor parte de su argumento principalmente hacia la

responsabilidad del círculo familiar, particularmente de los padres, por el destino de los protagonistas del filme. Según Polizzotti, la escena en la que el funcionario del reformatorio o escuela-granja (al que asignan a Pedro por un supuesto robo) recrimina a la madre del niño responsabilizándola por el comportamiento de su hijo diciéndole: “A veces deberíamos castigarlos a ustedes”, es clave para el entendimiento del proceder de todos los menores de la película (64-5). El filme deja caer en la madre de Pedro, los cargos del delito, lo cual señala directamente la influencia o indiferencia familiar y su efecto palpable en la conducta de los hijos. A pesar de que en este caso, como es típico de la época, la madre/mujer se presenta como la culpable de los problemas familiares o sociales, Los olvidados con incluir ese “ustedes” extiende en menor medida la responsabilidad al padre ausente.

Como veremos a continuación, tanto Perfume como De la Calle responden a la mayoría de los lineamientos marcados por Buñuel, como lo son la fuerte presencia de la madre en el primer caso, la ausencia del padre y el cuestionamiento del rol de ambos dentro de la conducta y destino de los hijos. Sin embargo, temáticamente, estas versiones ofrecen una visión actualizada que engloba otros asuntos pertinentes alrededor del cambio del milenio: la violencia, la inseguridad social, la corrupción, la disparidad genérica y el abuso sexual, la desintegración familiar debido a factores como la violencia intrafamiliar, el divorcio, la crisis económica, el cambio de identidad sexual o la muerte. De esta manera, estas representaciones crean un espectro más amplio de las orfandades y su procedencia, reconociendo las múltiples influencias socioeconómicas afectándolas, más allá de las inmediatamente familiares.

Perfume, un drama urbano, se enfoca en las relaciones familiares, específicamente maternas y el efecto de éstas en el sino de las hijas. A cargo de la dirección de Marisa Sistach y el guión de José Buil y la misma cineasta, Perfume revela la inseguridad del espacio urbano y

cómo éste crea un efecto sedante que se manifiesta en la indiferencia colectiva acerca de la desesperanza de las huérfanas. Inspirada en un fragmento periodístico de la nota roja, se dice que Sistach había conservado la idea que finalmente llevaría a la realización del filme. Ésta se basaba en el arresto de una adolescente que con una amiga había robado un perfume y se comentaba que su hermano la prostituía (Betancourt 70). A pesar de que la trama sólo se funda en esta pizca de información y el resto fue construido por la imaginación de sus creadores, para sus críticos, la mayor contribución de Perfume radica en su inmediatez con la realidad de la ciudad del México contemporáneo. Esta realidad, para algunos provoca que Perfume pueda valorarse como una obra con contenido claramente determinado por la llamada “crisis nacional” (Pérez Turrent 52).

Hablar de “la crisis en México ha sido un fenómeno que ha alcanzado resonancias muy familiares en el país en las últimas décadas. Especialmente durante los ochenta, varios factores confluyeron, entre ellos la acelerada explosión demográfica, la deficiente creación de fuentes de empleo, el desempleo, los diferentes colapsos económicos a causa de devaluaciones e inflación, entre otros y aumentaron de manera significativa las disparidades socioeconómicas. Asimismo, la llamada crisis de 1994 acentuó la caída de la economía nacional resultando en despidos masivos, la disminución del poder adquisitivo del mexicano y el inevitable deterioro de la calidad de vida de las clases medias y proletarias (Maciel y Herrera-Sobek 5). Por todos estos elementos, resulta obvio que la connotación inmediata de esta crisis se relaciona a primera vista con las condiciones socioeconómicas del paisaje urbano; sin embargo, todas ellas han aquejado al país en su totalidad.

Además de las condiciones anteriormente descritas, se dice que la “crisis nacional” ha provocado también el acelerado crecimiento de la violencia, la cual inevitablemente siempre golpea a los más débiles (Pérez Turrent 52; Vértiz, “Buil y Sistach...” 88). Es precisamente este

elemento de la vida cotidiana el que se ha forjado necesario para representar a la sociedad mexicana del fin de siglo, ya sea en la televisión, el cine o el teatro, en la creencia de que es un reflejo acertado de la realidad violenta del país, de la “agresividad como expresión de vida” y de que el espectador vive habituado a ella (Sotelo 77). Así, consideramos que la presencia de la crisis nacional y de la violencia en Perfume ayuda al filme de Sistach a afirmarse en un estilo exacerbadamente realista. Algunos críticos, no obstante, señalan que ésta sobrepasa los límites del realismo, rozando los del naturalismo, para mostrar un hecho concerniente a las relaciones sociales de la ciudad, sus diferencias y la violencia ejercida sobre los más desprotegidos (Pérez Turrent 52; Betancourt 70), en este caso los marginados y en específico, la mujer. De cualquier forma, resulta innegable que el realismo, un vestigio quizá de las influencias del neorrealismo italiano en Los olvidados, funciona en Perfume como el medio más apropiado para representar el escenario mexicano finisecular y para acercarse y comprometer a su audiencia, pero sobre todo para reenfocar el tema de la marginalidad, a diferencia de Buñuel, desde la perspectiva del género sexual.

Para lograr su objetivo, Sistach desarrolló aquella nota periodística que claramente hablaba de la marginalidad social y genérica. El filme resultó protagonizado por dos adolescentes huérfanas de padre, Yésica y Miriam, un par de estudiantes de una escuela secundaria pública capitalina. Las adolescentes se conocen en un aula en la que Yésica percibe y se siente atraída por el aroma del pelo de Miriam, el perfume de violetas. De ahí surge una amistad incondicional que culmina trágicamente. Ambas pertenecen a familias económicamente rezagadas; sin embargo, los estratos de esta condición de vida entre ellas distan significativamente. La extrema pobreza de Yésica, y la indiferencia de su madre en contraste con la estrecha relación de Miriam con la suya, además de la posición económica ligeramente más desahogada, encierran a Yésica

en una personificación como huérfana, aunque parcialmente metafórica, más lastimosa. Así, aunque ninguna de las dos chicas tiene padre, podría decirse que Yésica, a diferencia de Miriam, tampoco tiene una madre “funcional”. Como vemos, Perfume retoma algunos de los estereotipos que aparecían en el filme de Buñuel, en especial el problemático tratamiento de la figura materna, pero al mismo tiempo diverge debido a su interés por reivindicar lo femenino. Por esta razón, Sistach se enfoca con mayor énfasis en la construcción y el seguimiento de Yésica, un personaje femenino más complejo y menos estereotipado que Pedro, el protagonista de Los olvidados.

Es cierto que la acción del filme tiene como catalizador la conducta rebelde y problemática de Yésica, pero antes de condenar a la adolescente, éste coloca la responsabilidad en las relaciones familiares y en tensiones derivadas de la interacción conflictiva entre sus miembros. Por ende, no resulta fortuito que la película inicie con una riña entre Yésica y su madre. Casi de manera idéntica a la madre del filme de Buñuel, la de Yésica rechaza la compañía de la hija, negándole cariño, consejo o comprensión. Mientras en Los olvidados la madre reconoce abiertamente el desamor por su hijo Pedro debido a su gestación como producto de un ataque sexual, en el caso de Perfume el desapego de la madre de Yésica sólo puede inferirse por ser la adolescente producto de una unión fracasada, quizá por la crisis económica que no le deja tiempo para convivir con su hija o incluso por la misma causa violenta que la madre de Pedro.

La cinta de Buñuel recruce el desamor maternal hasta los límites máximos para el gusto del público mexicano de la época, una razón más para ser tan duramente criticada y rotundamente rechazada durante su estreno. Anecdóticamente, se dice que varios integrantes del equipo técnico dejaron el rodaje o negaron su participación en él para expresar su desacuerdo o su temor a las represalias que surgirían con aquella famosa escena en la que la madre niega

alimento a su hijo, una actitud considerada inaceptable para una madre y para la imagen de México (Polizzotti 58-60; Tesson 66). En la versión de Sistach, medio siglo más tarde, se desconoce la existencia contundente de incidentes similares, aunque sí el de cierto grado de censura al dársele inicialmente una clasificación C, sólo para adultos y posteriormente B, no apta para menores de 15 años, la cual limitaba su audiencia. A pesar de no contener escenas en que aparecieran el consumo de drogas o actos sexuales explícitos, dos de las categorías tradicionalmente observadas por los organismos censores actuales, Perfume subvertía de alguna manera las “buenas maneras” del cine mexicano oficial (Tovar). Como veremos enseguida, es posible especular que la censura proviniera por la violencia implícita en la película o también como lo hiciera Los olvidados en su época, por su enfoque en la imagen de la familia mexicana “imperfecta”, en el rezago socioeconómico de algunos sectores, en la responsabilidad colectiva y sobre todo en la supremacía de valores y prejuicios patriarcales que denigran a la mujer.

Debido a que para la época del estreno de Perfume, la imagen de la madre mexicana ya había sido tratada y desmitificada por sus antecedentes cinematográficos, las tensiones entre Yésica y su madre en la pantalla parecerían ya más naturalizadas y tolerables para su audiencia, lo cual no coincide necesariamente con el impacto total de este filme. A grandes rasgos, la relación entre Yésica y su madre está marcada por la indiferencia materna y la exagerada preferencia de ésta por el hijastro, a quien le otorga el poder de una dominación genérica. Quizá por el afán de mantener libre de conflicto la relación con su nueva pareja, la madre de Yésica establece que su hija por ser mujer tiene la obligación de servir a Jorge, el hermanastro, lavando sus platos o planchando su ropa. La de Miriam por su parte, vive preocupada por las necesidades de la chica, aunque esto signifique que sus exhaustivas horas laborales (y un furtivo romance) la orillen a dejarla sola todo el día. A diferencia de las representaciones de las madres en el cine

mexicano de antaño, las cuales apelaban a las emociones y la sensibilidad más nobles del público y melodramáticamente justificaban con la maternidad una vida sufrida y abnegada (Bracho 419), las actuales, como sugiere Perfume, corresponden a una realidad muy distinta.

Las figuras maternas de Perfume, han evolucionado y resultan comparables en cierta medida, con la imagen desmitificada que Buñuel introdujo y por la cual fue tachado de blasfemo. Sin embargo, su caracterización continúa conteniendo un elemento que señala la influencia de las interacciones familiares en la conducta y destino de las protagonistas huérfanas. La imagen de la madre es vista ya como producto de una familia más amplia y de una sociedad, donde ella a pesar de ser la figura más inmediata en estos casos, no es la única responsable de todos los males sociales como era el caso a mitad del siglo XX. En ese sentido, Sistach se desvía de la tradición fílmica y ofrece un ángulo distinto para reconsiderar los papeles genéricos y en particular, el papel de la madre en la sociedad actual.

Para cuestionar el verdadero rol social de la madre y los estereotipos tradicionalmente asociados con la maternidad, la narrativa fílmica de Perfume se enfoca principalmente en la interacción de las adolescentes huérfanas de padre con sus madres y las consecuencias derivadas de ello. Debido a que las condiciones de vida de Yésica y Miriam difieren considerablemente, el filme establece desde el principio la comparación y el contraste para caracterizar sus relaciones con sus respectivas progenitoras. Al hacer esto, el filme predispone los juicios del espectador creando una jerarquía, que establece patrones positivos y negativos del amor maternal y/o familiar en situaciones sociales y económicas precarias. Miriam, personifica a la hija única de una madre soltera cuyos esfuerzos trabajando en una zapatería se concentran en proveer los medios para la crianza de su hija. Para ella, la educación de Miriam merece suma importancia, ya que cree que ésta le asegurará a la joven un futuro diferente del suyo. Además, la estrecha

comunicación y apego entre ellas (notable sólo por las charlas nocturnas cuando la madre llega del trabajo) enfatiza el papel guiador de ésta y su influencia en el buen comportamiento de la adolescente.

Yésica, la contraparte rebelde, sostiene una relación hostil con su progenitora, especialmente por la preferencia de ésta por sus otros hijos (producto de su nueva unión), por las influencias en contra de la adolescente por parte de su nuevo marido y sobre todo por la marcada predilección por el hijastro, Jorge. Asimismo, lejos de considerar la educación como una posible esperanza para la adolescente, la madre de Yésica ve la escuela como un encierro conveniente. Con esa serie de contrastes y comparaciones intercaladas de escena en escena, Perfume construye la imagen de una madre “ejemplar” y una descuidada y refuerza la personificación de Yésica como producto de valores maternos “desnaturalizados”, como en Los olvidados. Al mostrar con tanto detalle y explicitud las “faltas” de la madre de Yésica principalmente, Perfume juega también con los límites de tolerancia de su audiencia por la caracterización materna e intenta propiciar aquellas reacciones viscerales que Los olvidados provocara a mitad de siglo.

Como hemos visto, los contrastes que el filme de Sistach establece repiten parcialmente los estereotipos de la madre y resaltan su culpabilidad en el destino de los hijos como se hacía en Los olvidados. Por ello, podría argüirse que el filme refuerza los mismos valores machistas. Sin embargo, consideramos que Perfume emplea los estereotipos de la figura materna como base para conmover/sacudir a una audiencia burguesa distanciada de los ambientes mostrados en el filme y así enfrentarla a una realidad social ignorada. En otras palabras, Sistach encontró en el empleo de la imagen maternal, retomando un estereotipo, un poder inquietante aún no agotado. Con él intenta despertar el subconsciente colectivo y al hacerlo apelar a las emociones de un espectador distanciada de la realidad que el filme crea. Este propósito perturbador es revelado

también en palabras de Sistach: “Nos importaba denunciar [la] situación de otra manera, no como si fuera una estadística más, porque a nadie le conmueve, todo el día vemos en la televisión casos horribles y no nos conmueven.”(Vértiz, “Perfume de violetas: Maryse Sistach...” 80). La imaginación de la maternidad, además del elemento de la violencia que estudiaremos más adelante, funciona para alcanzar esta sensación inquietante.

Precisamente el efecto causado por el tratamiento de la madre ha provocado que Perfume se haya tachado de ser un filme antifeminista. Las críticas principales sugieren que el filme en su totalidad condena el papel de las madres y coloca en ellas la responsabilidad de la educación de las hijas, a quienes conducen inevitablemente a la fatalidad (Ayala Blanco 188; Pérez Turrent 96). Es verdad que Perfume contiene impulsos que refuerzan estereotipos y que pueden resultar contradictorios considerando el trabajo de Sistach dentro del cine mexicano de las últimas décadas como promotora de la perspectiva femenina, aunque no necesariamente de la militancia feminista.²⁵ No obstante, lo que Sistach intenta con este filme no corresponde a la afirmación de la maternidad abnegada y sumisa, sino que ésta debe entenderse dentro de la trayectoria de la cineasta en la cual se le otorga a la imagen femenina el estatus de un sujeto activo.

Márgara Millán sugiere que los filmes de Sistach a menudo retoman problemáticas tradicionales como el amor, la pareja y la maternidad, como en el caso de Perfume, pero no para reproducir sino para contradecir las construcciones dominantes sobre los géneros o los papeles asignados a la mujer, es decir, “se trata de un proceso de resignificación más que de ruptura” (265). Este proceso basado en la figura de la madre en Perfume revela las diferencias sociales en la experiencia de la maternidad, ya que las madres en esta película son antes que nada mujeres con necesidades económicas, afectivas y sexuales que no siempre encajan con los valores de “santidad” promovidos tradicionalmente. Por ejemplo, vemos a la madre de Miriam involucrada

en un romance laboral, lo cual la hace llegar más tarde a casa y pasar menos tiempo con Miriam o a la madre de Yésica, quien prioriza la estabilidad con su nueva pareja por sobre la relación con la adolescente. Al hacer esto, Sistach pone a prueba los límites de mitificación de la imagen materna y la tolerancia de la audiencia, ya que muestra madres menos que perfectas de acuerdo a los estándares de la vida burguesa. Asimismo, mediante la figura de la “nueva madre”, Sistach se enfoca en los factores que preceden a esta resignificación, tales como la crisis económica y los cambios en la composición de la familia mexicana, como en el caso de la madre de Miriam, una madre soltera y en el de la madre Yésica, una segunda unión con hijos en común y anteriores.

Asimismo otro de los aspectos fuertemente criticados de Perfume y que le han colocado el adjetivo de anti-feminista ha sido su énfasis en cómo en algunas instancias las madres afirman valores machistas acerca del comportamiento público de la mujer y reproducen los de sumisión genérica. En la película vemos esta situación ejemplificada en las escenas en la que la madre de Yésica la obliga a tener una actitud servil ante el hermanastro. A propósito del reforzamiento de la supremacía masculina por parte de las madres, en una entrevista Sistach declara lo siguiente:

Me encanta el trabajo de las dos mamás y la complejidad de sus personajes [...] Las mujeres reproducimos valores que acaban afectándonos [...] Es interesante hablar sobre este papel que jugamos las mujeres como reproductoras también de una mentalidad machista. Hubo gente que leyó el guión y no le gustó cómo puse a las mamás, pensaron que el texto era antifeminista, me imagino que habrá esa reacción también con el público.

(Vértiz, “Perfume de violetas: Maryse Sistach y Buil...” 80)

Como observamos a partir de la opinión de la cineasta, criticar el comportamiento de la mujer puede considerarse base suficiente para considerar el filme antifeminista. Sin embargo, es precisamente esta crítica la que funciona en pos del feminismo; por una parte nos revela la

medida en que el machismo ha permeado y se ha arraigado en la mentalidad de hombres y mujeres y, por otra parte, evidencia sus consecuencias y la necesidad de erradicarlas. De esta forma, Sistach crea un cuadro que socava el valor de la perfección de la mujer como madre, pero que insiste en ver a la mujer en toda su complejidad, como un sujeto social, incluyendo su rol de madre, con fallas y aciertos.

En el caso de Perfume, como lo era también en Los olvidados, algunas acciones de las madres, como la falta de comunicación con sus hijos provocan que estas relaciones se tornen conflictivas. Como resultado de esta interacción los protagonistas son orillados a algún tipo de marginalidad o pérdida de sentimiento de pertenencia. Para la protagonista de Perfume, Yésica, el sentimiento de orfandad se agrava por la falta de orientación, afecto y atención en su entorno familiar, lo cual la conducen a la soledad/aislamiento. Así, las alternativas de la joven se reducen al deambular por las calles de la ciudad y así exponerse a la vulnerabilidad que ello conlleva. Para representar eficazmente en la pantalla la desolación de Yésica, Perfume complementa con su línea narrativa aquellos elementos que en el cine, un arte representacional en esencia, algunas veces pasan desapercibidos, pero que en conjunto crean las emociones que el filme busca provocar.

Como lo explica Millán, “representar en términos cinematográficos, implica un conjunto de acciones para crear la imagen cinemática, que involucra el plano visual, textual, narrativo y sonoro” (61). Es decir, en el cine, todos los componentes son empleados con el fin de recrear con la mayor nitidez posible tanto la caracterización de sus personajes, sus emociones y sus perspectivas como el ambiente donde se desenvuelven. Para respaldar el efecto de soledad/vulnerabilidad de la adolescente, la cámara se concentra insistentemente en captar repetidas tomas de Yésica en plano general o long shots caminando sola por la calle, por pasajes

oscuros y baldíos, desolados e inseguros, los cuales se sugieren como peligros potenciales de las zonas por donde circula diariamente.

En el filme de Buñuel e incluso en las obras de Boullosa del capítulo anterior, debido al sentimiento de soledad por abandono u hostilidad de la familia, el huérfano trata de encontrar en otras relaciones cómo compensar esa deficiencia. En el caso de Los olvidados, los niños se unen en pandillas, con otros varones, pero en Perfume la amistad que Yésica entabla con Miriam funciona como una relación afiliativa proveedora de estabilidad y apoyo emocional. Es decir, una vez más Sistach establece vínculos de solidaridad genérica entre mujeres, muy al estilo de sus filmes anteriores.²⁶ No obstante, esta afiliación más tarde despertará en Yésica cierta codicia por una vida más holgada y estable, como la de su amiga. Mediante una secuencia de imágenes que muestran la paulatina influencia de Miriam sobre Yésica y la genuina amistad entre las adolescentes, el montaje de la película construye expectativas optimistas en el espectador basadas en el planteamiento de esa amistad como esperanza para reivindicar el carácter y destino de Yésica. Es por ello que observamos con escenas con cámara en mano cómo la amargura o rebeldía de la chica el primer día de clase va suavizándose y la contemplamos posteriormente sonriente después de clases, cantando en camino a la escuela, haciendo tareas con Miriam, incluso, nos enteramos del mejoramiento de sus calificaciones.

Otra de las escenas potencialmente redentoras para Yésica además de las de sus aventuras con Miriam, puede ejemplificarse con la del fugaz acercamiento y posible conexión con su madre al interesarse aquella en las tareas de Yésica. Ésta, sin embargo habrá de romperse con la consiguiente falta de comunicación e incomprensión de la madre, quien aminorando la importancia de los deberes escolares obliga a Yésica servir al hermanastro planchando su ropa y a tolerar que éste la insulte. Incluso el fugaz romance de la adolescente con un compañero de la

secundaria, el cual le proporciona cierto nivel de integración al grupo, se convertirá en una más de sus relaciones fracasadas. A pesar de cierto grado de optimismo, los eventos de Perfume están encadenados de manera que en el momento menos esperado dan una vuelta de tuerca que complica las tensiones existentes y dejan al espectador afectado emocionalmente.

La estrategia de mostrar esperanza en la redención de la huérfana y después ver cómo se desmorona esa ilusión, puede entenderse como parte de un proyecto de Sistach en el que se intenta sedar al espectador (relacionado con las propiedades adormecedoras de una flor de violeta) con escenas enternecedoras, positivas, incluso felices y causarle súbitamente una impresión estremecedora para causar en él algún tipo de acción, reacción o sensación de involucramiento. “El chiste era encariñarnos con ellas, para que al momento de que les pasan cosas tan atroces nos sintiéramos involucrados”, confiesa Sistach en una entrevista con Columba Vértiz. En ese sentido, el montaje de Pefume contribuye a comunicar la necesidad de acción en situaciones como las que se muestran en pantalla.

El empeño en causar indignación o choque por la crudeza de la representación, constituía ya un componente central en el filme de Buñuel, en el cual el destino de Pedro, un niño bueno en esencia, va enfilándose inevitablemente hacia la tragedia. A pesar de sus esfuerzos por reivindicarse, el medio que lo rodea y una serie de desafortunadas coincidencias se lo impiden. Perfume, por su parte, construye una personaje huérfana de mayor complejidad y a menudo la trata con menos compasión. Si bien es cierto que las largas y frecuente tomas en plano general en las que se muestra a Yésica en actividades y reacciones infantiles logran crear cierta simpatía o enternecimiento con el personaje, es igualmente verdadero que al mostrar sus rapacerías se aminora este efecto y se complica la identificación o la compasión por el personaje.

Varios críticos del filme señalan la marcada elaboración en la caracterización de Yésica y la imposibilidad de encasillarla en un concepto fijo (Betancourt, García, Vértiz, Zozaya). Con el propósito de ejemplificar esta dificultad, Javier Betancourt describe algunos de los rasgos de la protagonista que impiden su clasificación: “Rebelde y caprichosa, tierna y agresiva, retadora y codiciosa, y sobre todo juguetona e inventiva. Siempre sincera en cualquiera de sus facetas, aún cuando miente o roba; capaz de provocar enojo y compasión. Víctima de todos y de sí misma” (70). Además de su multi-facetismo, la crítica sugiere que Yésica no cuenta con un personaje femenino equivalente en el cine mexicano, y que su caracterización recuerda a la de Jaibo, el antagonista en Los olvidados (Betancourt 70; García 96). No obstante, el papel de aquel personaje consiste en llevar a Pedro, el protagonista, hacia la tragedia y por esta razón su caracterización principalmente negativa no resulta tan conflictiva como la de Yésica. Una comparación más acertada con el filme de Buñuel es la figura de Pedro, aunque, como veremos a continuación, el personaje de Yésica resulta más rico en matices. En Los olvidados, Pedro es involucrado en un asesinato y equivocadamente acusado de un robo. En contraste, varias escenas de Perfume muestran a Yésica, la niña rebelde y solitaria, contribuyendo con sus acciones a su desatinado porvenir. Dos de ellos resultan particularmente detonantes para condenarla; uno de ellos el hurto de un perfume de violetas en el mercado, del cual huye y deja a Miriam con el problema. Más tarde, después de ganarse otra vez la confianza de su amiga, Yésica sustrae los ahorros de la madre de Miriam. Al mostrar varios ángulos conflictivos de Yésica, el filme asemeja los juicios encontrados y a menudo negativos que tanto la audiencia como los propios personajes alrededor de Yésica se forman acerca de ella. Con ello, se produce en el espectador un sentimiento más desconcertante y turbador.

Uno de los momentos claves en que el filme apela con mayor intensidad a despertar reacciones encontradas en la audiencia, ya sea compasión o impotencia, sucede cuando Yésica es atacada sexualmente. Los victimarios resultan ser un conductor de microbuses y el hermanastro de Yésica, Jorge, quien por su complicidad recibe un pago de quinientos pesos. Además de que la mezquindad del evento provoca un enfrentamiento desagradable en el espectador, la manera en que la cámara enfoca en close-up al hermanastro vigilando fuera del microbús sin remordimiento alguno, también recrea para quien presencia el filme un efecto de impotencia que paraleliza el de Yésica al no poder escapar de su agresor. Además de eso, con presenciar los asaltos sexuales, repetidas ocasiones, desde el exterior y no hacer nada al respecto, el filme posiciona al espectador en el papel de un cómplice indirecto de los agravios contra la menor. Tomás Pérez Turrent sugiere que estas inquietantes escenas resultan ser los episodios más crudos e impactantes de la película precisamente por no mostrarlos directamente, lo cual la hace más dura que si lo hiciera. Pérez Turrent acierta en señalar la dureza en no mostrar el ataque sexual. Ampliando su observación, sugerimos que la iniciativa de suprimir tales escenas resulta más dramática porque Sistach en lugar de satisfacer visualmente a su audiencia, emplea una especie de tortura visual y auditiva en la que el microbús, la música de rock pesado en el fondo y un Jorge vigilante funcionan como metonimia de los ataques sexuales. Con estos elementos, Perfume elabora un comentario violento, vélgase la redundancia, acerca del abuso contra la mujer y de su papel denigrante como objeto de violencia y de intercambio comercial en una sociedad machista. El silencio de Yésica después de la agresión – sólo se lo cuenta a su amiga Miriam porque nadie le creerá- añade un nivel mayor de gravedad en el asunto.

Algunos críticos reconocen en Perfume el tono de denuncia a todas luces y su preocupación por temas sociales polémicos y vigentes en México como el de la situación de

miles de adolescentes mexicanas que son iniciadas sexualmente en contra de su voluntad (Ayala-Blanco 186; Bonfil, “Sexo y género...”; Rodríguez 89). No obstante, la denuncia de Perfume se concibe no sólo como una protesta más acerca de una situación vigente en la ciudad de México, sino presenta en pequeña escala un problema social de elevadas dimensiones arraigadas en la tradición del machismo y de la indiferencia colectiva y oficial. Carlos Bonfil articula este proyecto en los siguientes términos:

‘Nadie te escucha’ era subtítulo y fórmula contundente [para esta película]... y a la vez el recordatorio de la impunidad de que gozan en nuestro país los crímenes sexistas, como lo ejemplifica el número creciente de mujeres ejecutadas en Ciudad Juárez y la impotencia e inacción de las autoridades judiciales (“Señorita extraviada”).

Por ende, las preocupaciones del filme deben considerarse dentro del marco de un momento en que empiezan a conocerse con mayor intensidad los crímenes contra las mujeres y a despertarse el repudio por la indiferencia oficial. En ese sentido, Perfume contribuye a formular con su propuesta una manera de educar a un público o indiferente o ignorante de las realidades finiseculares. Coincidentemente, cuando Perfume llega al público mexicano constituye un momento clave en la denuncia de la violencia sexual. Precisamente durante el año de su estreno, se filmaba el documental, Señorita extraviada, el cual alertaría sin rodeos acerca de las muertas de Juárez, difundiría el término “feminicidio”²⁷, y además acusaría la actitud indiferente del sistema judicial mexicano.

Otro rasgo que hacen de Perfume una película trascendental por su enfoque en el género sexual lo constituye el hecho que no se conforma con la denuncia, sino que detrás subyace una incitación al auto-cuestionamiento del espectador acerca de su participación directa o indirecta en la situación. Para emitir este mensaje, Perfume encadena los eventos de manera que los

personajes y el ambiente alrededor de Yésica aparecen interconectados y participando consciente o inconscientemente en el abuso sexual. El filme elabora este comentario al mostrar el recorrido de los quinientos pesos que Jorge recibe por su complicidad en las violaciones sexuales de Yésica. Jorge gasta el billete en un par de tenis que la madre de Miriam, la dependienta de una zapatería, le vende. Más tarde, Yésica hurta los ahorros de casa de Miriam y finalmente la cámara muestra cómo Yésica le da ese mismo billete a su madre para ayudarla económicamente. Finalmente, el dinero, cómplice en el abuso sexual y símbolo de la corrupción de Yésica, eventualmente irá a manos del casero para cubrir el alquiler del mes de la familia. Por lo tanto, el cambio de manos del billete simboliza los eslabones que conectan y comprometen a distintos personajes y niveles sociales dentro de la película, tal y como sucede fuera de ella.

De la misma manera como el billete circula de mano en mano interconectando los mundos de Yésica y Miriam, la película pone un énfasis marcado en la inevitable intersección de sus familias. Por ejemplo, una noche, Miriam y su madre abordan el microbús que trabajan el atacante de Yésica y Jorge. La madre de Miriam reconoce los tenis de Jorge y la forma lasciva y desafiante con que él mira a su hija (Jorge sabe que Miriam está al tanto de los ataques sexuales hacia Yésica y de su silencio). Al descender del vehículo asustadas, Miriam le confiesa que es el hermanastro de Yésica y la madre le prohíbe relacionarse con esa chica y su parentela. Así, el filme insiste en que a pesar de su magnitud, la ciudad no es más que un pequeño círculo del que no se puede escapar y que envuelve a sus habitantes en sus vicios voluntaria o involuntariamente. En un nivel más amplio, el abuso y denigración de la mujer, como muestra el filme de Sistach, involucra a diversos estratos sociales. Además se plantea como un mal social en el que todos poseemos cierto grado de responsabilidad, apelando así a las “fuerzas progresivas” de la sociedad a las que hacía referencia Buñuel en aquella introducción para Los olvidados, pero

sobre todo señalando su inacción. De esta manera, Sistach no sólo denuncia y apela, sino también sacude la pasividad de sus espectadores al enfrentarlo con las dificultades de Yésica.

Como hemos observado, la caracterización del personaje de Yésica es capaz de propiciar emociones encontradas. Debemos agregar que con su continuo deambular, sus luchas por sobrevivir, sus intentos de adherirse a la corriente social y finalmente por sus cuentas con la justicia, la construcción total de la adolescente resulta en la de una pícara huérfana en el México urbano. Como se sugiere desde las escenas en que Yésica ve dinero en la casa de Miriam y se deslumbra por las pertenencias de su amiga, su destino parece ya configurado. Finalmente, la película se encamina hacia un desenlace trágico, desencadenado a partir del robo de los ahorros de la madre de Miriam, el cual desacredita a Yésica irreversiblemente ante Miriam y su madre. Por ello, cuando Miriam presencia cómo su amiga es raptada en el microbús por sus atacantes y regresa a casa para contarle a su madre lo que ha visto, ésta, colérica por el recién descubierto robo de los ahorros, no se compadece de Yésica. Por el contrario, repitiendo un discurso machista, la culpa por las violaciones sexuales de las que es víctima argumentando que es la adolescente quien probablemente las provoca.

En pocas palabras, la madre persuade a Miriam de que su amiga es “una ladrona” y “una puta”. El comentario en el que la madre de Miriam hace a su hija resulta revelador, ya que resalta cómo el agravio económico sobrepasa la gravedad del aberrante abuso sexual y además enfatiza la indiferencia hacia el asunto, cuando la madre de Miriam sentencia a su hija alejarse de Yésica porque por esa compañía los muchachos la “van a tratar igual”. Como lo hemos anotado anteriormente con respecto de los matices (anti) feministas de Perfume, en esta escena la actitud de la madre de Miriam demuestra cómo algunas veces las mujeres también son responsables de perpetuar y repetir el discurso machista, en el que se justifica el ejercicio de la violencia hacia la

mujer como provocado por su conducta pública. En este caso, de manera semejante a la actitud de las autoridades oficiales en cuanto a las jóvenes asesinadas en Juárez, “la víctima violada y torturada se vuelve responsable de todo lo que le sucede. Ella incita, agota y desespera a la templanza viril” (Bonfil, “Señorita extraviada”).

Debido a la insistencia de la madre porque Miriam se aleje de las “malas” influencias, se da la confrontación que accidentalmente provoca la muerte de Miriam en el baño de la secundaria. Miriam le reclama a Yésica la devolución del dinero y ante la negativa de Yésica, la llama “puta” repetidas veces reafirmando así la opinión de su madre. Ante el vituperio, Yésica empuja a su amiga, quien al caer se golpea la cabeza con el inodoro y muere. En su desconcierto, Yésica huye de la escena del crimen para refugiarse en la habitación de Miriam, esperando la noche, bajo las sábanas de la cama, para recibir el abrazo que la madre de ésta acostumbra dar a su hija al llegar a casa. Con este desenlace, Perfume destruye el mito de la familia y elimina la posibilidad de formaciones alternativas restauradoras. En lugar, de ello, el cine mexicano con un mensaje pesimista resalta la indiferencia colectiva ante la imposibilidad de Yésica de integrarse a cualquier comunidad.

Además, con la última escena, en la cual la cámara se acerca totalmente al rostro de Yésica en un close-up extremo (o subject shot) y ésta lanza una mirada tierna e infantil, casi una súplica, el filme, en un momento brechtiano por llamar la atención al medio de representación e incitar un cuestionamiento crítico, muestra la fragilidad y los anhelos de la adolescente en su inocente intento por sentir el calor humano de un abrazo, el de la madre de Miriam quien por encima de las sábanas cree abrazar a su propia hija. Al final de cuentas, la protagonista no es más que una niña, producto de una familia disfuncional y de una sociedad apática y alienante. Por esta razón, la escena hace un llamado a despertar del letargo del mito de la familia lograda y

enfrentar una realidad cruel, como la que le espera a Yésica en cuanto la madre de Miriam atiende el teléfono y se entere del deceso de su hija, a quien cree durmiendo en cama. Por todo esto, Perfume mediante su estructura narrativa sigue una trayectoria interesada en desarticular la reconstitución familiar o el afianzamiento de relaciones afiliativas como medidas redentoras para sus protagonistas huérfanos. Asimismo, con sus técnicas fílmicas comenta sobre una sociedad ineficaz en la protección de sus integrantes e indiferente ante el impacto de la violencia contra la mujer en sus múltiples manifestaciones, dígase abuso sexual, violencia intrafamiliar o feminicidio.

En total, Perfume continúa con el legado de una tradición empeñada en mostrar ángulos escondidos de la sociedad y que merecen mayor atención, en este caso la desesperante suerte de una huérfana y la indiferencia de su entorno. De manera semejante al proyecto de Buñuel, Sistach escoge el ambiente urbano de la ciudad de México, pero desde la perspectiva del género, como marco para contar la historia cotidiana de muchas menores de edad en México, expuestas a la violencia y a la imposibilidad de defenderse y cambiar el curso de su destino. Por el título que cuidadosa y creativamente Sistach otorgó a su filme, Perfume de violetas; nadie te oye, las expectativas sugeridas al espectador por el suave aroma de las flores se oponen a la realidad representada en la pantalla y al mismo tiempo señala una desesperación no por el silencio, sino por los oídos que nadie presta. El perfume de violetas, entonces, a pesar de evocar un olor agradable y relajante, resulta el catalizador de un conflicto memorable, violento y espeluznante por su inmediatez dentro y fuera de la pantalla. A pesar de no tener un desenlace tan impresionante como en Los olvidados en el que el cadáver de Pedro termina en un basurero público, el final que imaginamos para Yésica, culpable por la muerte de su amiga, no resulta

menos alarmante y desconsolador precisamente por su imposibilidad de redención, pero sobre todo por el tono acusatorio que involucra a la audiencia.

El mismo tono trágico y desesperanzado del final de Los olvidados y de Perfume se encuentra presente en las obras que analizaremos a continuación. De la calle, un drama original de Jesús González Dávila y su adaptación fílmica (2003) a cargo de Gerardo Tort comparten con el filme de Buñuel y el de Sistach dos de sus elementos más sobresalientes desde el punto de vista sociológico: el niño/adolescente huérfano y el entorno urbano. De la calle presenta la situación de los niños de la calle de la ciudad de México, no obstante, problematiza también la cuestión del género sexual en la familia. La figura materna y lo femenino en la pieza dramática resulta casi nulo, aunque en la posterior versión fílmica existe un claro impulso por retomar estereotipos femeninos, como el marianismo.

La figura del padre, en cambio, protagoniza y cataliza el conflicto de la obra y el movimiento del huérfano por las calles de la ciudad. A diferencia de Los olvidados y Perfume donde los huérfanos viven adaptados a la ausencia del padre, en De la calle, el huérfano busca a su progenitor incesantemente para reconstruir su identidad, aunque esta exploración lo conduzca a la fatalidad. La búsqueda del padre y el espacio urbano serán las constantes de la pieza; las calles de la ciudad sirven para seguir la trayectoria del huérfano, con distintas afiliaciones temporales, desde el inicio de su travesía hasta su desatinado desenlace. El enfoque en el padre, permite identificar en De la calle una intención concentrada en cuestionar la ineficacia del modelo patriarcal tradicional y más profundamente el concepto de masculinidad y paternidad mexicana. Por ello, la obra muestra la irresponsabilidad del padre al abandonar al hijo, sus adicciones y su escape del papel tradicional paterno a través de su travestismo. En total, la ausencia del padre prevalece, planteándose, en este caso, como una mejor alternativa que su

presencia misma para el bienestar del huérfano. La restauración de los lazos familiares mediante el acercamiento al padre resulta en una fallida elección para el huérfano y se consolida como una mera nostalgia, imposible de restablecer.

El drama de González Dávila, De la calle, fue originalmente estrenado en 1987 bajo la dirección de Julio Castillo y llevado a la pantalla gigante por Gerardo Tort en el 2003.²⁸ Por su interés social en los niños de la calle y por sus jóvenes protagonistas huérfanos, la afinidad con las preocupaciones de Los olvidados resulta obvia, aunque esta vez la desmitificación del padre le permite a esta obra participar en el debate sobre el género y la masculinidad mexicana alrededor del cambio de siglo. Las dos versiones de De la calle, además de las estéticas propias de su representación difieren principalmente en que, según la guionista principal de la versión cinematográfica, esta última trataba de aminorar la teatralidad y la oscuridad de la pieza original y prefiere enfocarse en la historia amorosa (Betancourt 65). Aunque no negamos el valor que dicha reinterpretación imprime a De la calle y reconocemos el interés por hacerla más comercial, es necesario analizar esos elementos supuestamente descartados para el cine ya que ahí radican los puntos de apoyo de la pieza para lograr sacudir a su audiencia. Por tanto, en el presente análisis, exploraremos los elementos temáticos (familia /relación padre-huérfano, comunidades afiliativas) y estéticos (el uso del espacio/ representación de la ciudad, realismo/surrealismo) en que divergen estas versiones y cómo los cambios entre ellas alteran nuestro entendimiento de la orfandad urbana, el papel del género y la responsabilidad colectiva.

Si se trata de establecer una clasificación para esta obra, al igual que Los olvidados y Perfume, De la calle encaja en la de un drama urbano que muestra la trayectoria de un huérfano, la imposibilidad del restablecimiento familiar y los malogrados intentos de afiliación fuera de la familia. El protagonista, Rufino, un adolescente que busca a su padre afanosamente, forma parte

de una familia adoptiva constituida por él, la Señó y el Ochoa, un policía corrupto. Rufino tiene que huir, ya que éste cree que le ha robado “yerba”. En su huída, Rufino busca refugio en las calles, donde se entera de la existencia de su padre biológico y se obsesiona con hallarlo. Si bien Perfume enfatizaba por medio de sus tomas la soledad de Yésica y su vulnerabilidad en las calles, en De la calle la representación de la marginalidad del protagonista dentro del espacio urbano, así como las actividades (a menudo ilícitas) y diversas comunidades en la que se involucra Rufino conforman elementos claves para la creación del mismo efecto.

A menudo, algunos críticos, como Betancourt y Salcedo, reconocen en la dramaturgia de González Dávila su empeño en mostrar el impacto de la marginalidad urbana en sus personajes. Por ello, el espacio y la atmósfera citadina de De la calle encierra cabalmente una de las preocupaciones más cuidadosamente observadas por el dramaturgo para causar un impacto en seco. De hecho, en sus acotaciones plasma con nitidez todos aquellos elementos que caracterizan las calles de la ciudad, como sus ruidos, colores y olores, la basura, los indigentes, los transeúntes indiferentes. Como acertadamente explica Mario Saavedra, en el teatro de González Dávila,

Más que las acciones, ellas mismas terroríficas,... lo que más sobrecoge en el teatro de este dramaturgo son sus atmósferas, sus ambientes, dentro de los cuales cada elemento cumple una función dramática más que descriptiva y subraya uno o más rasgos de utilidad ya sea realista o simbólica. Esa falta de gratuidad en la dramaturgia de González Dávila se hace en verdad patente conforme el espectador (lector) se sitúa y comprende a plenitud el espacio retratado y la naturaleza psicológica de los personajes involucrados, que lejos están éstos siempre de ser meros estereotipos o de buscar una simple reacción

de morbosidad en el público. (“Los Niños de Morelia, de Víctor Hugo Rascón Banda...”

70)

La meticulosidad en la selección del espacio dramático, la recreación de la ciudad, con sus ruidos de coches, de músicas lejanas, de personas anónimas, de personajes marginales y de transeúntes apáticos le imprime a esta obra un sabor realista, al estilo de aquella estética empleada en Los olvidados, la cual como vimos, con un acercamiento tipo documental registra las realidades urbanas escondidas de mitad de siglo. Por su parte, De la calle no revela nada furtivo; al contrario, expone la cotidianeidad de las calles de la ciudad y subraya la habitualidad e indiferencia del colectivo social ante ella.

La ciudad de De la calle se presenta desde variados puntos de referencia, principalmente sus exteriores. Por ello, no resulta fortuito que la mayoría de las escenas tienen lugar en espacios abiertos, no precisamente “domésticos”, en donde se desarrolla el personaje huérfano. De hecho, la historia comienza en la calle, aunque con algunas diferencias en el drama original y en la adaptación fílmica. En aquél, la escena arranca con un alcohólico vagabundo lamentando la pérdida de un compañero que yace muerto a su lado. A pesar de la conglomeración a su alrededor (incluyendo la primera aparición de Rufino como un espectador más), la pronta disolución del grupo de curiosos sugiere la familiaridad de la comunidad con estos eventos y señala también su indiferencia. La versión fílmica, aunque posteriormente incluye esa escena del drama, escoge otro momento para su apertura. La secuencia visual con la que ésta inicia evoca aquel primer acercamiento en primer plano de Los olvidados, donde un grupo de muchachos de condición económica desfavorable vaga por las calles. En este caso, la escena se repite y constituye la primera presentación de Rufino y su círculo de amigos mientras obligan al encargado de la rueda de la fortuna de una feria popular hacerla funcionar para ellos. La rueda de

la fortuna acentúa el carácter infantil del protagonista y presagia su destino, ya que en ese mismo lugar terminará su vida. Mientras rotan, Rufino y sus compañeros comentan sus sueños de escapar de la ciudad y conocer el mar. Ambas representaciones subrayan el espacio exterior callejero como el mundo en el que se mueve el personaje huérfano; en ellas vive, observa, ríe, ama, etc. El filme por su parte enfatiza la alternativa, muy sutil en el drama, de huir de la ciudad y sus vicios e imaginar con ello una vida diferente. Asimismo, coloca más interés en el huérfano como un problema social colectivo, ya que vemos a Rufino en una interacción más conectada con otros niños y personajes de la calle, a diferencia de la pieza teatral, la cual se concentra principalmente en el individuo.

El ambiente urbano de la ciudad de México contemporánea que De la calle capta no coincide necesariamente con la ciudad “moderna” que ilustraba Buñuel. En este caso, la ciudad se muestra en toda su precariedad, posmoderna quizá por evidenciar precisamente el fracaso de una supuesta modernidad al exponer las condiciones de vida de los barrios marginados, los niños de la calle, la violencia, la corrupción, la indiferencia colectiva, etc. Tanto el drama como la adaptación fílmica construyen este espacio urbano basándose en dos de sus características principales: el dinamismo y la celeridad, las cuales además de evocar la prisa de la vida urbana y la vertiginosidad de un día cotidiano en ella, paralelizan el ritmo acelerado de la vida de sus habitantes, la de Rufino mismo. Además de estas características, De la calle elabora una imagen de la ciudad contradictoria en tanto amenazante y acogedora, ya que enfrenta a Rufino a posibles peligros, pero simultáneamente le permite escabullirse de las persecuciones de El Ochoa y relacionarse con otros seres marginados, tales como los niños de la calle, otros huérfanos, los vagabundos, los chemos, las prostitutas, etc. Además, por sus diferentes aventuras para

sobrevivir o alcanzar su meta de conocer al padre en cada una de las escenas, esta atmósfera exterior le imprime al protagonista rasgos de un personaje picaresco.

Timothy Compton señala que la narrativa picaresca se estructura por episodios en que los personajes aparecen y desaparecen en rápidas sucesiones, lo cual resulta en una sensación de celeridad tanto para el pícaro como para el lector (10). De la calle, texto dramático y versión fílmica, enfatizan este mismo efecto de rapidez mediante distintas técnicas representacionales. El drama se edifica a partir de una secuencia de quince escenas breves, sin divisiones en actos (en el cruce, en una camioneta panel, en un zaguán, en un callejón, en un terreno baldío, afuera de un edificio, etc.), en las que Rufino actúa o lleva a cabo algún oficio. La estructura dramática cambiante enfatiza la celeridad vertiginosa de los eventos y la fugacidad de las afiliaciones de Rufino (con los borrachines, el Cero, el globero, los niños de la calle, el vendedor de chicles, el tragafuegos, etc.). En total, las acotaciones de la pieza no indican el tiempo en que transcurre la acción; sin embargo, la estructura cíclica de amanecer a amanecer, la brevedad de sus escenas y la multiplicidad de sus espacios crean la sensación del tiempo acelerado también para el lector/espectador, como anotaba Compton.

La modalidad fílmica respeta el eje dramático en relación a los espacios exteriores propuesto por González Dávila. No obstante, la sensación de aceleramiento del tiempo se basa en algunas técnicas adicionales como los movimientos rápidos de la cámara en mano que reproducen vistas de la ciudad a través de los ojos de Rufino, siempre en alerta ante la amenaza de encontrarse con El Ochoa. Asimismo, la brevedad de cada escena y las ediciones en jump cut en las que Rufino aparece en distintos puntos de la ciudad, del barrio al centro histórico por ejemplo, afirman el ritmo acelerado de la vida del protagonista. En la película, la música también juega un papel destacado en subrayar la rapidez de algunas escenas (GarcíaTsao 20) Mientras en

aquél la música se usaba principalmente para recrear los sonidos de un barrio proletario, en esta versión, el ritmo del rock pesado y a veces del hip hop en inglés con lenguaje altisonante le imprimen un toque de referencialidad al cambio de siglo, respaldan la celeridad tanto de las acciones como de las afiliaciones de Rufino en las calles y resaltan la violencia de la ciudad.

Las técnicas empleadas por ambas versiones de De la calle representan de manera realista la ciudad y sus marginados. Algunos críticos sugieren que el interés por crear una atmósfera inmediata a la realidad urbana remite a esta obra a orígenes buñuelescos en tanto que enfrenta la realidad social de los niños de la calle, aunque ya no por medio del melodrama, con un enfoque semi-documental (García Tsao 20; Betancourt 65). Si bien es cierto que De la calle manifiesta “lo próximo, real y vigente” característico de la obra de González Dávila (Salcedo 3), también se distancia parcialmente del realismo para englobar una imagen más fiel y nítida del ambiente y los personajes. En Los olvidados ya se notaba este impulso por el empleo de toques surrealistas, como en la controversial escena de la pesadilla de Pedro, conocida en el mundo cinematográfico como “the mother-meat dream” (Polizzotti 50).²⁹ El mundo onírico de esta secuencia, saliéndose un poco de la realidad, expone con su simbología los anhelos y miedos de Pedro, es decir permite conocerlo más introspectivamente, más allá de lo expresado por el lenguaje o las imágenes cotidianas.

De la calle también introduce entre sus líneas elementos divergentes de la lógica netamente realista para lograr un acercamiento mayor a los protagonistas y su entorno. Para ello, utiliza un aspecto cuyos efectos se asemejan a los del sueño, pero más pertinente a los niños de la calle de finales de siglo: el uso de drogas y estupefacientes. En la década de los noventa, se estimaba que en México un gran porcentaje de estos menores de edad usaba algún tipo de drogas, inhalantes, alcohol o tabaco. Se descubrió que recurrían a ellas para sobrellevar las

dificultades de la vida en la calle tales como el frío y el hambre, el miedo a la violencia y la represión policíaca, la soledad y el estrés cotidiano, así como para vencer el aburrimiento y como recreación. Se comprobó el uso generalizado de las drogas entre los niños en situación de calle y sobre todo que “los niños no son víctimas pasivas de la adicción... sino actores sociales que usan las sustancias de acuerdo a sus necesidades” (Gutiérrez y Vega 32). La adaptación fílmica de De la calle busca representar las drogas como parte de la cotidianeidad de los niños en el intento de mantener una imagen fiel de su situación, sin romantizarlos, santificarlos o justificarlos, como se intentaba con el personaje de Pedro, en Los olvidados.

En el drama original, la presencia de las drogas sólo se menciona dentro del ambiente de Rufino como un posible riesgo para el adolescente. En escena, lo vemos buscando a su padre y en su camino interactúa con algunos “chemos” (o niños de la calle, en la jerga callejera) quienes en una especie de ritual se disponen a inhalar alguna sustancia. Rufino se rehúsa a participar y a pesar de que abandona la escena, la acción dramática continúa con los chemos disponiéndose a inhalar. A partir de entonces, la acción transcurre lentamente. En las acotaciones, González Dávila indica que para recrear la experiencia del estado de los personajes “todos se mueven en cámara lenta, sin peso, como si flotaran en el espacio” (46). Por otro lado, el filme involucra a Rufino directamente en la drogas como parte de sus estrategias de subsistencia y cohesión con los otros niños de la calle. Mediante tomas con cámara en mano, presenciamos cuando Rufino y otros niños fuman marihuana o inhalan alguna sustancia. En estas escenas, se produce algo similar al sueño de Pedro en Los olvidados en tanto que se interrumpe el ritmo de la narrativa principal. El paso acelerado de la ciudad mostrado en la película se detiene y las tomas enfocadas en los rostros de Rufino y los otros niños recrean sus experiencias al usar la droga. Sin juzgar sus acciones como positivas o perjudiciales, la cámara permisivamente se concentra en la sensación

de alivio al fumar o inhalar; los ruidos de la ciudad se tergiversan; el tiempo transcurre sin prisa; las imágenes se difuminan y dan vueltas; la realidad se vuelve graciosa y tolerable; se escapan de ella por unos instantes. Incluso, en uno de sus trances, Rufino sueña que su madre, representada con un atuendo guadalupano, lo arrulla en brazos. Al no presentarse redención inmediata para el huérfano, sólo la sospecha de que se dirige a su hundimiento, la desaceleración del filme también funciona para el espectador como sedante, ya que le permite descansar del vértigo provocado por la sordidez de la historia en pantalla. Así, las técnicas de representación de De la calle propician una identificación más cercana con los personajes, tal como en el caso de la pesadilla de Pedro en Los olvidados, para comprenderlos antes de juzgarlos.

La representación de la drogadicción en grupo como válvula de escape a la violencia y dureza de la vida en la calle se representa como un antídoto a la soledad. Aunque el texto dramático no involucra directamente a Rufino en drogas, sólo como espectador, en el filme éstas se ven como un aspecto cohesivo entre Rufino y otros personajes, mostrando así su necesidad de afiliarse a otros desprotegidos. Sus alianzas, sin embargo, no se van construyendo como posibles redenciones, como lo era la amistad de Miriam para Yésica en Perfume, sino como instrumentos de supervivencia (como el refugio en las drogas) para alcanzar la consolidación familiar, en este caso, para encontrar a su padre. Por ello, en escena se observa a Rufino intentando obtener información en las calles acerca de cómo localizar a el Chícharo, su verdadero padre. En ese sentido, Rufino no resulta un pícaro tradicional, cuya motivación normalmente se relaciona con la satisfacción de necesidades básicas como el hambre. No obstante, en un nivel metafórico, el encuentro con su padre, puede leerse como una más de ellas, la necesidad emocional de encontrar el origen de su identidad.

Como veremos en el siguiente parlamento proveniente del texto dramático y presente también en el filme, la determinación de hallar a su progenitor -a pesar de las observaciones y advertencias de otros personajes de la calle- contribuye a la caracterización de Rufino como un personaje conmovedor:

RUFINO. Ya te dije, ando tras el Chícharo...

GLOBERO. Sí, el Chícharo. Pero... para qué carajos...

RUFINO. Uta, tú también chingas con eso. Todo mundo me pregunta lo mismo. ¿Qué pedo? Quiero saber cómo es.

GLOBERO. Para qué chingados.

RUFINO. Quiero verle la cara. Ver cómo se ríe. Oírlo hablar... Oír qué cosas dice. (Un silencio.)

GLOBERO. ¿Qué le vas a pedir?

RUFINO. Nada.

GLOBERO. Si ese Chícharo es tu jefe, como dices...

RUFINO. Nomás quiero decirle quién soy. Que sepa que existo. (Pausa.) Porque seguro ni sabe. (Silencio) (44)

En su parlamento con el Globero, Rufino defiende su derecho a conocer a su padre, resaltando de ello un deseo implícito de legitimidad. En total, su obsesión por encontrar a el Chícharo, exponiéndose al mundo del hampa, los vicios callejeros y la amenaza constante de el Ochoa, resulta en otro punto de identificación con el personaje; la búsqueda de la identidad se muestra como una necesidad universal que borra diferencias sociales posibles entre representado y espectador.

Sin embargo, como en Perfume, la caracterización del protagonista no es la de un personaje completamente victimizado ni monocromático. En ambas versiones, Rufino participa voluntariamente en robos, negocios ilícitos, etc., lo cual aminora la posibilidad de crear una visión romantizada o heroica de él. Por el contrario, se le presenta como un adolescente atribulado por conflictos emocionales, por el deseo de reencontrarse con su origen y por una situación callejera de la cual tiene que sobrevivir. Ya en Los olvidados se notaba esa tensión en el trato y la caracterización de su protagonista, cuando al inicio del filme, Pedro participa en el asalto a un ciego y a un inválido, pero a medida que progresa la cinta se enfatiza más el desprecio por parte de su madre y el desesperado y vano esfuerzo del chico por redimirse. En Perfume, la hostil relación de Yésica con su madre también provoca un sentimiento de compasión por la adolescente, a pesar de su carácter rebelde o de algunas de sus rapacerías. Por ende, la orfandad se convierte para Rufino, Pedro y Yésica, en un motivo que promueve alguna justificación para su proceder y una consecuente identificación con el personaje.

La complejidad de los personajes de De la calle conforma un rasgo voluntario en la obra de González Dávila, quien en una entrevista reconoce que el objetivo de crear perfiles psicológicos elaborados radica en transmitir una impresión inquietante en el espectador, aunque ésta no sea la más cómoda:

Escogí el camino difícil, el que tal vez al espectador moleste, pero también puede ser que le mueva, que le remueva todo eso que tenemos reprimido. Esos sentimientos y resentimientos. Estas obras que he escrito van sobre todo con una carga de amor hacia ese niño que hay en ustedes, ese niño golpeado, incomprendido, adolorido o traicionado.

(Vértiz 72)

Como sugiere la cita, los personajes de González Dávila están intencionalmente contruidos para cautivar, pero también cuentan con el potencial de provocar choque y sentimientos contradictorios en su audiencia. A su vez, esta tensión entre identificación y extrañamiento se apoya de la construcción realista de los personajes, ya que permite comprenderlos como producto de una sociedad existente, alienante y desigual, la misma en que el espectador/lector se encuentra inmerso.

Como en la narrativa picaresca, el deambular del protagonista de De la calle obliga a la audiencia a reconocer problemas o figuras sociales. La travesía de Rufino, por ejemplo, examina, revela y denuncia la situación de los niños de la calle y sus riesgos cotidianos con la drogadicción, el alcoholismo, la violencia, la corrupción de las autoridades, la crisis económica, el maltrato y el abuso sexual. Sin embargo, hay quienes critican la idea de protesta o denuncia social en la obra de González Dávila. José Ramón Alcántara, por ejemplo, arguye que el propósito de la denuncia tiene que ser cambiar el curso de una problemática o conducir a soluciones favorables. Para el crítico, el determinismo de los personajes, el huérfano en el caso de De la calle, anula toda posibilidad de esperanza y por ello “la denuncia, si la hubiera, se antojaría estéril” (27). La falta de soluciones, una de las objeciones más recurrentes del discurso posmoderno, no obstante, puede interpretarse bajo otra luz. En vez de acusar directamente y plantear remedios acabados o digeridos, esta pieza expresa la denuncia mediante sus técnicas de identificación y distanciamiento. Con ellas, recalca la indiferencia de la sociedad ante las realidades urbanas y la responsabilidad colectiva en la estigmatización de la marginalidad de los niños. Por ello, podemos afirmar que De la calle González Dávila cumple con las características de interés social con las que se inmortalizó dentro del teatro mexicano como parte de la generación de autores de la Nueva Dramaturgia, en cuyas obras de estética principalmente

realista se manifiesta un profundo desazón con las tensiones que agobian el escenario mexicano (Dauster 88; Nigro 216). Al mostrar a los niños de una manera más compleja y humana, De la calle busca concientizar al público que, como el padre de Rufino, ignora las realidades de la infancia mexicana o sólo las conoce superficialmente por medio de los datos “oficiales”, los cuales colocan a estos menores en el anonimato total y les otorga el estatus de una cifra.

Como revelan algunos estudios psicosociales efectuados en México desde principios de la década de 1970 hasta la primera mitad de 1990 existe en el país un profundo desconocimiento público acerca de la situación de los niños de la calle. De acuerdo a Gutiérrez y Vega, el uso de la denominación “niños ‘callejeros’, niños ‘de’ y ‘en’ la calle eran términos comunes dentro del discurso dominante entre los benefactores de la infancia”, pero de ninguna manera servían para hacer llegar a la sociedad “un conocimiento objetivo sobre la diversidad de sus situaciones, de sus experiencias reales y sobre sus estrategias contra la adversidad” (28-31). De acuerdo a las investigaciones en la década de los noventa, la manipulación de esta terminología, principalmente en el discurso político, en vez de ayudar a los niños sólo los estigmatizaba y los hacía sentir discriminados o les provocaba un sentimiento de minusvalía (31). Por su parte, De la calle deja de tratar a estos menores sólo como un “problema” y se centra en la validez de sus experiencias como sujetos sociales; es decir, el drama les otorga individualidad y cierta equidad al reconocer su derecho, como en el caso de Rufino, de explorar sus orígenes, aunque esto los conduzca a su hundimiento.

Probablemente, la falta de redención del protagonista y de los que lo rodean, así como la exposición de la realidad en toda su crueldad conformen los principales aspectos por los que la puesta en escena de De la calle, a cargo de Julio Castillo, impactara al medio teatral mexicano en 1987 (Vértiz 72; Betancourt 65). Según María Muro, el trabajo realizado por Castillo causaba

choque por mostrar en las tablas los límites de una realidad inimaginable, de una sociedad desgajada (36). Aunque ese efecto de conmoción o sacudida se encontraba también presente tanto en Los olvidados como en Perfume, en aquellos filmes, gran parte de la incomodidad y la controversia se derivaban del acercamiento a la figura materna y de la subversión de los discursos oficiales acerca de la modernidad y de la situación de las mujeres. Similarmente, el texto original de González Dávila y la adaptación fílmica de Tort persiguen una sacudida en su público al utilizar la realidad de los niños de la calle y contradecir el discurso que supuestamente aboga por ellos y sus derechos. Así, no aparecen en escena ni indicios de asistencia social ni mención de organismos benefactores. Por el contrario, se señala a una sociedad o colectividad indiferente y un sistema, representado por la policía y personificado por el Ochoa, represor, violento y corrupto.

Otra parte del efecto provocador de De la Calle proviene de su intromisión en el género sexual, principalmente por el tratamiento de la figura del padre. En Los olvidados y en Perfume, se cuestiona el rol de las madres en el agravamiento de la orfandad de los hijos, culpándolas por su falta de amor/atención, aunque reconociendo parcialmente en la precariedad de su situación económica y en las condiciones sociales otros factores que provocan el desatinado futuro de sus descendientes. En ambos casos, en la figura de la madre, quizá por ser la más inmediata, recae la responsabilidad de la crianza de los hijos. En contraste, la ausencia de los padres no se cuestiona. Por su parte, De la calle no se conforma con abordar el rol de la figura paterna; lo hace desde un ángulo desafiante al revelar algunas facetas oscuras del padre: el completo e intencional abandono de Rufino cuando infante, el olvido y, sobre todo, la adquisición de una identidad travesti, insospechada para Rufino (y para el público). Eventualmente, como veremos, ésta será

un factor que provocará el fracaso de la reunificación familiar y de otras relaciones afiliativas de Rufino, además de su trágico final.

El encuentro con el Chicharo no podía producirse en otro lugar que en las calles de la ciudad para no romper con el esquema de la obra. En su búsqueda de orígenes, una noche Rufino se une a un grupo de borrachos indigentes, entre los cuales se entera que podría hallar a su padre. En el círculo de alcohólicos, Rufino convive con un travesti que muestra un interés sexual por él. La aparición del travesti en escena (según las acotaciones de González Dávila: “una figura alta, de cabellera entre dorada y mugrosa, zapatos de pulsera y boca con pintura oscura” (56)) y su sugestivo sobrenombre “la Chicharra” siembran una vaga sospecha (aunque no para el “inocente” protagonista) acerca de la identidad de la enigmática figura, probablemente, el padre de Rufino. En la película, principalmente la oscuridad de la escena contribuye a ocultar la identidad de la Chicharra, a quien el espectador ya había visto brevemente en una foto que Rufino conserva entre sus más valoradas pertenencias.

Asimismo, la ambientación de esta escena (de la pieza original y respetada también en el filme) apoya la conjetura de que la Chicharra podría ser la persona que el huérfano busca. En el fondo destacan las voces de los borrachos interpretando la popular canción vernácula Un mundo raro del reconocido cantautor mexicano José Alfredo Jiménez. Según la letra de la canción, un despechado pide a su ex-amante que en sus próximos amoríos borre completamente su pasado juntos, pidiéndole amargamente empezar desde una tabula rasa, además le aconseja: “Y si quieren saber/ de tu pasado/ es preciso decir /una mentira/ di que vienes de allá/ de un mundo raro/ que no sabes llorar/ que no entiendes de amor/ y que nunca has amado.” En el contexto de De la calle, la canción se convierte en un consejo para Rufino, el cual le advierte la inutilidad de

volver al pasado y le sugiere continuar su camino sin mirar atrás. Ese “mundo raro” le propone la invención de su propia identidad y origen, fuera de la familia.

Aun así, en esta escena entran en juego las esperanzas del lector/espectador, quien debido a la simpatía ganada con el personaje, vislumbra una esperanza para el huérfano. Así, el encuentro con la Chicharra se convierte en el momento de mayor tensión dramática tanto en la pieza como en el filme porque de ella surge la posibilidad de un desenlace afortunado para Rufino como gratificación por su empeño en encontrar a su padre. De la calle, sin embargo, no complace este deseo, sino reafirma su inutilidad. En este punto, concordamos con lo que varios críticos de González Dávila acertadamente han señalado en cuanto a la intención del dramaturgo por estremecer al público con sus desenlaces trágicos, sórdidos, espeluznantes, los cuales no hacen más que acentuar el desamparo en el que están inmersos sus personajes (Saavedra “Lo que pudo...” 70; Salcedo; Muro 35). Cuando el adolescente le manifiesta a la Chicharra su intención de encontrar al Chícharo, ésta lo interpreta como un deseo homosexual de Rufino:

RUFINO. Busco al Chícharo.

CHICHARRA. Ah... vaya. No quieres con la Chicharra. (*Silencio.*) El Chícharo... ¿Quién te habló de él? (*La Chicharra se despoja suavemente de la peluca dorada; su voz es ahora más grave. Es notorio que es hombre.*) Aquí hay servicio completo, te dije. (*Silencio.*) Aquí tienes al Chícharo. (*Pausa*) ¿Así te gusto más? Puedo ser tu papacito. Bueno sácate la mano de ahí y dame un besito, ¿eh? (énfasis original 56)

La sorprendente revelación de la identidad de la Chicharra frente al adolescente confirma aquella vaga sospecha del lector del texto dramático y el espectador del filme. No obstante, inmediatamente después de la insinuación sexual, el encuentro con el padre no alivia la situación de Rufino. El Chícharo no se interesa en la razón por la que el adolescente lo busca y en lugar de

ello, lo ataca sexualmente sin que el adolescente tenga tiempo de reaccionar o defenderse debido a la superioridad física de el Chícharo.

El momento de la revelación del travesti, aunque breve, resulta clave para el desarrollo de la obra en total, ya que con ello participa en un cuestionamiento público de la imagen tradicional del padre y la virilidad mexicana. El hecho que el padre de Rufino se materialice como travesti sugiere un diálogo implícito con el filme El lugar sin límites (1978) de Arturo Ripstein basado en la novela homónima del chileno José Donoso. En esa película se utiliza la figura del travesti, la Manuela, como contrapunto para reflexionar acerca del significado de la virilidad mexicana.³⁰ A pesar de la homofobia circundante, la Manuela, quien se concibe como mujer, logra seducir y vencer la “hombría” de Pancho, un cliente “macho” del burdel donde trabaja el travesti. El filme en total, según Sergio de la Mora, revela la falsedad y rigidez de la construcción de la heterosexualidad masculina mexicana y cómo ésta niega rotundamente, ante la mirada pública, la existencia del deseo homosexual (105-33). De manera similar a De la Mora, Benigno Sifuentes-Jáuregui analiza la figura del travesti en la novela de Donoso. Para el teórico, el travestismo personifica las dificultades de definición del género y a través de reproducir la “realidad” del otro también revela su “falsedad”, es decir su construcción (2-4). Según Sifuentes, la insistencia de la Manuela en reafirmar su identidad femenina reproduce de manera exacta la obsesión de “actuar como hombre” de Pancho y de los hombres del pueblo, a pesar de su atracción por el travesti. Es decir, el travestismo de la Manuela desestabiliza la normatividad heterosexual, ya que expone el proceso de formación de la subjetividad sexual y genérica como performance social (12,106-07, 117-18).

En De la calle, la discusión sobre el género y su performatividad social es evidente cuando vemos cómo la virilidad del padre de Rufino es desafiada por su cambio de identidad de

la Chicharra a el Chícharo frente a Rufino. Al despojarse de la peluca rubia y cambiar notoriamente el tono de voz, el travesti manifiesta una identidad ambivalente motivada por su propio deseo sexual y el que cree identificar en Rufino. A diferencia de la Manuela, quien se reconoce como mujer, incluso en el acto sexual en el que engendra a su hija, el padre de Rufino problematiza su identidad sexual y genérica; juega con ellas y las adapta rápidamente a la circunstancia. Con esta doble identidad, el travesti de De la calle abre un espacio para manifestar abiertamente la flexibilidad sexual que los hombres de El lugar sin límites intentan eliminar al darle muerte a la Manuela y así restablecer su heteronormatividad. Al mismo tiempo, la identidad afeminada de el Chícharo desmitifica la antes incuestionable masculinidad del padre mexicano, una noción agresivamente promovida por el estado como parte del proyecto nacional postrevolucionario (De la Mora 2). No obstante, la ambigüedad sexual no resulta la estridencia mayor en la caracterización de el Chícharo/la Chicharra sino su interés sexual por Rufino, ya que tanto para la audiencia como para el protagonista, la revelación de la “masculinidad” del travesti confirma su identidad como padre del adolescente. Para el público, el comportamiento del travesti, el cual sugiere la proximidad del incesto, también compromete la “masculinidad” de Rufino, la cual a lo largo de la obra, ha sido reafirmada mostrando al adolescente casi exclusivamente en interacciones homosociales.

Una característica de varias obras de González Dávila, tales como Crónica de un desayuno y Pastel de zarzamora consiste en pintar una imagen degradada del padre y en remarcar cómo, despóticamente, el progenitor envilece el ambiente familiar (Salcedo). En De la calle, el tratamiento del padre cumple también con estas particularidades, aunque llevándolas a un extremo insospechado. Durante ese único, fugaz y final encuentro entre Rufino y El Chícharo, tras la revelación de la identidad masculina del travesti, sucede lo inesperado para el

lector/espectador y para el mismo Rufino: “*De un tirón el travesti le baja el pantalón y trata de penetrarlo. Rufino grita. Del grupo de borrachines anónimos surgen mentadas al aire.*” (57) A nivel de la representación, el grito del adolescente y el corte de la escena enfocándose en los borrachines hace eco de la embriaguez social y la frialdad colectiva, ya que nadie presta atención al ataque sexual de Rufino. En ambas versiones de De la calle ya se prefiguraba la indiferencia desde aquella escena en la que un borrachito muere en la calle y la gente pasa, se detiene a curiosoear por un momento e inmediatamente sigue su camino sin inmutarse. Para reforzar la indiferencia, las acotaciones indican el uso de música “estridente”, la cual además de elevar la tensión dramática, silencia el grito del adolescente. El inmediato inicio de una escena distinta, la mañana siguiente, provoca que el lector/espectador experimente una sensación insatisfactoria al no dársele una continuación al encuentro con el Chícharo. Aun así, la acción de la obra encamina al lector/espectador a la escena siguiente (“olvidando” la noche anterior), en la cual Rufino se encuentra de nuevo en las calles; nunca más vuelve a mencionarse en la obra ni la búsqueda ni el encuentro con su padre.

Es obvio que a partir de la vejación sexual, la ilusión de Rufino y del lector/espectador sufre una ruptura irreconciliable. La escena señala directamente al padre por el fracaso de la restauración de los lazos familiares. En este caso, el padre no sólo abandona y después no reconoce al hijo, sino que también lo ataca, lo cual aniquila cualquier intento de reunificación. El uso de la violencia paterna en De la calle podría explicarse empleando las observaciones del crítico Rolando Romero acerca del falocentrismo y la democracia en México. Romero sugiere que a lo largo de los años del régimen priísta, en México se desarrolló la asociación de la figura paterna como representación del poder y el uso del falo como un arma utilizada en el sometimiento (122). Así, la interrelación entre paternidad, falo y violencia, como también ya lo

había discutido con amplitud Octavio Paz en “Los hijos de la Malinche”, sirvieron de pauta para establecer jerarquías en las relaciones de poder en México (Romero 123; Gutmann 16; Irwin xxiii). Este modelo de subordinación puede leerse en De la calle con el performace de género y sexual de el Chícharo/la Chicharra. Cuando trata de seducir tiernamente a Rufino y ser su “mamacita”, la Chicharra encubre su virilidad y ofrece sus servicios a Rufino sugiriéndole al muchacho un papel sexual activo. Sin embargo, al saber que Rufino busca a el Chícharo, el travesti se despoja de los rastros que evidencian su híper feminización, como la peluca y la inflexión de la voz en este caso, e impone violentamente en Rufino el papel sexual pasivo. El sometimiento de Rufino sugiere una especie de feminización del adolescente según los parámetros machistas, la cual es apoyada por su posterior silencio, como en Perfume, cuando Yésica tiene que callar los ataques de los que es víctima. De esta manera, con su actuación masculina y machista, el Chícharo establece su superioridad y recupera ante Rufino su “virilidad” amenazada y desestabilizada con su anterior caracterización travesti como la Chicharra.

El cuestionamiento de la virilidad mexicana ideado por González Dávila en aquel remoto 1987 participaba de una creciente preocupación, en especial a partir de la década de los noventa, acerca de la manera en que México seguía pensando acerca del comportamiento sexual, cómo la sociedad define ciertas actividades como “masculinas” o “femeninas”, además de cuándo y cómo las mujeres y hombre se definían como hombres y mujeres. Dicha preocupación arrojaría un cuerpo significativo de investigación en áreas como la antropología cultural, la historia social y la crítica literaria para ampliar la discusión de la sexualidad en el México contemporáneo e incluir así el análisis de las intersecciones entre el poder, la cultura y la sexualidad (Bliss 247-51).³¹ Asimismo, De la calle prefiguraba una tendencia desmitificadora del poder patriarcal que

tendría su apogeo en las artes visuales mexicanas a partir de la década de los noventa. Romero sugiere que representar la figura del padre desde diversos ángulos, mostrando sus lados oscuros y la paulatina pérdida de su poderío, coincide con la caída del régimen priísta en el país. Por ello, las representaciones del padre en esta época pueden leerse como una exploración del sistema que rigió a México por siete décadas (122). Para citar algunos ejemplos, podemos considerar la conocida pieza teatral y adaptación fílmica de Entre (Pancho) Villa y una mujer desnuda (1993) de Sabina Berman, la cual parodia el discurso machista y el poder falocéntrico. En el cine, El callejón de los milagros (1995) de Jorge Fons, expone cómo la actitud machista del padre sirve para cubrir las apariencias de su homosexualidad; Amores perros (2001) de Alejandro González Iñárritu, muestra padres que abandonan, corrompen o destruyen la familia. Igualmente en este listado, la adaptación fílmica de De la calle a cargo de Gerardo Tort se inscribe en la inquietud de cuestionar el legado paternal, es decir, de debatir quiénes somos ahora y las implicaciones de la herencia patriarcal.

En este debate, las observaciones de Robert M. Irwin provenientes de su obra Mexican Masculinities en la que desmenuza las formas en que la retórica de la “mexicanidad” ha empleado constantemente imágenes cambiantes y contradictorias de la masculinidad, resultan pertinentes para analizar el ataque sexual de Rufino y el travestismo de su padre. Irwin identifica en la literatura mexicana la incidencia de historias protagonizadas por jóvenes, principalmente hombres, como en este caso, Rufino. A diferencia del modelo propuesto por Doris Somer, Irwin sugiere que en estas obras, la unión nacional no está alegorizada por relaciones heterosexuales sino homosociales, dentro de las cuales existe un deseo homoerótico implícito (xiii). Si tomamos en consideración el hilo narrativo de De la calle en relación a estas características, es notorio que las afiliaciones a las que Rufino se adhiere están determinadas por el deseo de encontrarse con su

padre, es decir de restablecer alegóricamente la unión/armonía familiar/nacional. El travestismo de el Chícharo, sin embargo, desafía las convenciones masculinas de la imagen paterna y en vez de colaborar en esta reunificación, denota una negación de la paternidad, al estilo de la madre de Pedro en Los olvidados, la madre de Yésica en Perfume o de la Manuela en El lugar sin límites. Aunque no se revelan en la pieza las razones del abandono de Rufino, probablemente las circunstancias de marginalidad económica orillan a el Chícharo a abandonar a su hijo o tal vez éste haya sido engendrado de acuerdo a las expectativas para un hombre en México.

Asimismo, la búsqueda de Rufino por su padre alegoriza un anhelo nostálgico de encontrar en el antiguo orden algún remedio para contrarrestar la soledad y marginación del huérfano. Hallar a su padre doblemente marginado, como “vestida” y como indigente no provee ninguna esperanza de éxito para Rufino. Por el contrario, su ingenuidad, la cual lo orilla a verse atacado por su padre biológico, habla del fracaso de las relaciones homosociales y patriarcales para alcanzar la unión familiar y nacional. A pesar de ser varón, a diferencia de Yésica en Perfume, quizá el grado de marginalidad, la juventud y la orfandad/soledad de Rufino le provoquen pagar con las consecuencias de insistir en la reconciliación familiar. Por tanto, la herencia patriarcal se erige como una desordenada relación corruptora de la cual es necesario desprenderse. Sin embargo, el individuo, Rufino, aun no ha hallado una manera de definirse fuera de esa relación y por eso no tiene otro final que morir. En total, el romance nacional al estilo de Irwin en De la calle se consolida como otra ilusión fracasada u obsoleta en el México de cambio de siglo.

Otra dimensión de De la calle relacionada con la problemática del género consiste en el enfoque que Tort utiliza para actualizar la obra del dramaturgo, al incluir la figura femenina, la imaginería tradicional de la madre y el énfasis en la historia amorosa. No podría decirse que en la

pieza teatral existe un desarrollo de ésta última; el único indicio de la heteronormatividad de Rufino consiste en la aparición, en dos ocasiones, de Xóchitl, una noviecita de Rufino con quien arregla una cita en la feria, a la que él por su trágico destino nunca habrá de llegar. La versión fílmica por su parte, concede casi un papel protagónico al personaje femenino, consolidándose como la afiliación más significativa del adolescente a lo largo de la película.

Esta vez, el personaje de Xóchitl cuenta su propia historia. El filme no sólo se trata de los “niños” de la calle, sino también de las niñas en la misma situación. Xóchitl, a su corta edad ya una madre soltera, se desenvuelve como el resto de ellos: trabaja en las calles vendiendo, vive y duerme en las alcantarillas, se droga, se expone a la violencia, etc. Xóchitl, a diferencia del resto del grupo, tiene madre y es ésta quien le cuida a su hijo. Sin embargo, el hostil trato entre ellas y la precariedad de su situación económica, un tipo de orfandad urbana, las cuales evocan la de Yésica y su madre en Perfume, la hacen una huérfana más que se adhiere al grupo de niños en completa situación de calle. El filme le otorga a Xóchitl agencia, cubriendo así una agenda que incluye el género. La caracterización de la chica, no obstante, resulta problemática ya que reafirma papeles tradicionales para la mujer. La película construye el papel de la adolescente como el de una pequeña madre para todos los miembros del grupo y como la compañera de Rufino. Además de responsabilizarse de proveer alimentos y caricias para sus compañeros de las alcantarillas, Xóchitl también protege a Rufino y se involucra en sus problemas con el Ochoa, salvándolo de éste en alguna ocasión, resultando de ello que el corrupto policía cobre venganza atacándola sexualmente. El papel de Xóchitl es utilizado en el filme como una figura para satisfacer las necesidades básicas, afectivas y sexuales de los personajes masculinos.

La construcción santificada de la mujer y orientada a la conveniencia masculina,

está sustentada en el filme por el culto mariano. El uso recurrente (inexistente en la pieza teatral) de la emblemática virgen de Guadalupe reafirma el rol de la figura femenina como centinela del bienestar de los hombres, dígase Rufino y los otros niños. Asimismo, la omnipresencia de la virgen de Guadalupe a lo largo del filme (como una mujer real en los sueños y alucinaciones de Rufino; como imagen en el escapulario que el adolescente lleva al cuello; como una imagen en las alcantarillas, donde los niños de la calle tienen un altar; en forma de estatuilla en la feria de la escena final donde Rufino se encuentra con Xóchitl, etc.) contrapesa la ausencia de la figura paterna que Rufino ansiosamente busca.

En su capítulo acerca de la maternidad, la prostitución y los orígenes nacionales mexicanos, De la Mora señala que el uso de la encarnación mestiza de la madre del Dios cristiano ha funcionado principalmente para regular la conducta femenina, para mediatizar en conflictos seculares a lo largo de la historia de México y para apelar a la conciencia nacional (27-8). Siendo éste el caso también en la adaptación fílmica de De la calle, sobresale el empleo de la imagen guadalupana para sacudir a la colectividad y facilitar así la identificación con la audiencia. Asimismo, el poder de la imagen de la virgen de Guadalupe considerada popularmente la madre de los mexicanos, reafirma y promueve los arquetipos para la mujer y la madre mexicana. Su ejemplaridad maternal asexuada, sumisa y femenina contrasta con la mezquindad de la figura del padre de Rufino y de su masculinidad corrompida. Así, mientras el padre lleva al fracaso del huérfano, la presencia de la madre, aunque fuera de la realidad inmediata, se vuelve imprescindible. En total, este tratamiento tradicional de la maternidad podría constituir un retroceso en la supuesta democratización genérica del filme; sin embargo, es necesario por lo menos reconocer su impulso participar en la discusión del género por incluir la figura femenina, ausente en la pieza de González Dávila.

Incluso con la afiliación con Xóchitl y el resto de los niños de la calle y la presencia de la imagen guadalupana, el desafortunado encuentro con su padre acelera el destino de Rufino. Después de la violación, el adolescente vuelve a las calles. En la pieza teatral y en la película, Rufino muere a manos de un personaje masculino a quien se afilió durante la búsqueda del padre. Ambas representaciones concluyen con un concepto de circularidad que sugiere el irremediable destino de Rufino y de otros personajes de la calle: en la pieza dramática, el cuerpo de Rufino amanece en la calle, algún curioso pasa y sigue su camino como al principio de la obra lo hiciera el adolescente mismo cuando la muerte de un borrachito. La película presenta, de manera semejante al final de Perfume, un close-up extremo de la cara del muchacho agonizante en el parquecito/feria donde Xóchitl lo esperaba para escaparse de la ciudad. A medida que va perdiendo la conciencia, su mirada y la del espectador se dirige a la rueda de la fortuna donde Xóchitl sin poder hacer nada observa aterrada toda la escena. La rueda de la fortuna gira sin parar mientras la vida de Rufino se escapa y el espectador, como Xóchitl, observan impotentes. Aquel consejo ofrecido por el tema musical Un mundo raro, utilizado antes del encuentro con el Chícharo, cobra finalmente la importancia debida. Se propone olvidar el pasado y comenzar de nuevo, alejándose incluso de afiliaciones basadas en el deseo de reunificación familiar. De otra manera, el futuro se encamina hacia la muerte.

El hecho de que tanto Perfume como De la calle concluyen de manera fatalista, señala la responsabilidad del desmembramiento familiar en el hundimiento del individuo y exponen una situación desesperante y pesimista de la vida en la ciudad y de sus olvidados. En un nivel más amplio, el intento del huérfano por restablecer los vínculos familiares y, que podrían leerse como nacionales, refuerza la idea de un sujeto posmoderno, “nómada”,³² en busca de reconciliar las rupturas del pasado y de reconstruirse una identidad a partir del círculo familiar deteriorado. Sin

embargo, su búsqueda sólo encuentra vestigios de una sociedad patriarcal degradada y denigrante. La búsqueda de la identidad, se convierte en el contexto de De la calle en el inicio de la exploración de la herencia patriarcal mexicana. Volviendo al comentario del crítico José Ramón Alcántara, el cual sugiere que la obra de González Dávila no propone soluciones ni redención para sus personajes, podríamos añadir que ese pesimismo, podría leerse ya como un impulso nostálgico posmoderno por sólo exponer a la mirada colectiva la imposibilidad de un “romance nacional”, sin ofrecer una salida, dejándole al espectador/lector la tarea de armarse un final y cuestionar su propia participación en el desafortunado desenlace.

Para concluir, Los olvidados, aquel filme de Luis Buñuel que le abriera el camino a la inmortalidad, cimentó con sus constantes temáticas sobre la infancia y su estética (neo) realista las pautas que harían de su obra un modelo para las nuevas generaciones en las artes visuales. Asimismo, su iniciativa por tocar temas inexistentes dentro del discurso oficial inauguró una tradición comprometida con subvertirlo y con despertar la conciencia colectiva. De la calle y Perfume continúa con este legado, cumpliendo con sus propias agendas. De la calle, texto dramático y película se concentran en el sentimiento y la experiencia de la orfandad en la calle y de la desmitificación del patriarcado, responsabilizándolo del fracaso del individuo. Sistach y Perfume, por su parte, denuncian abiertamente el abuso sexual y de cierta manera, señalan la persistencia del discurso machista en la regulación de la conducta de la mujer. Además de su intención indirectamente denunciadora, el poder de dichas obras radica en su labor apelativa. Si aquella introducción de Los olvidados proponía la resolución de los problemas de la infancia para el futuro y en manos de “las fuerzas progresivas de la sociedad”, tanto De la calle como Perfume con sus técnicas de identificación y extrañamiento posicionan a su público en el papel de esas fuerzas indiferentes y cuestionan así su participación en el agravamiento o persistencia de

los problemas sociales abordados en las obras. Finalmente, tanto González Dávila y Tort como Sistach nos entregan con su sensibilidad representaciones cuyo objetivo se distancia de complacer a su público para causarle una sacudida y dejarle un mal sabor de boca. No hay más familias armoniosas, no existe ni se vislumbra un futuro prometedor, sólo huérfanos en las calles y la posibilidad remota en el aire, suspendida, nostálgica, de una reestructuración afiliativa tal vez sólo posible por medio de la acción social colectiva.

Capítulo 3

Orfandades transnacionales: Orfandades transnacionales: Migración y “Los que se quedan” en la nación

En el capítulo anterior hemos analizado la orfandad colectiva en el contexto urbano mexicano dentro de obras que sugieren un diálogo con Los olvidados de Luis Buñuel. Como exploramos, tanto Perfume como De la Calle ofrecen además una visión de la orfandad más actualizada, en la que se incluye el papel del género sexual, así como también asuntos pertinentes al fin de siglo que la afectan o agravan. Dentro de éstos pueden considerarse la inseguridad social, la corrupción, así como la misma desintegración de la familia debido a la violencia familiar, el divorcio, las crisis económicas, la muerte o el destape de identidades sexuales reprimidas. En este capítulo analizaremos Al otro lado (2005), filme de Gustavo Loza y Los niños de Morelia (2005), drama de Víctor Hugo Rascón Banda, obras que con sus distintos medios de representación abordan la desintegración familiar y la orfandad, pero desde un ángulo diferente, el del fenómeno migratorio. En ambas, las familias se desintegran o adquieren nuevas configuraciones como resultado del desplazamiento transnacional de alguno(s) de sus miembros. Así, analizaremos indirectamente los efectos de la migración en la conformación de la familia mexicana contemporánea y las nuevas maneras de imaginarla y, como énfasis principal, exploraremos la experiencia de los huérfanos, aquellos que, literal o metafóricamente, pierden a uno o ambos padres. Como veremos, estos niños crecen bajo circunstancias que estimulan una independencia o desarraigo de la familia (ya que no la conocen en su conformación tradicional debido a la separación de uno o ambos padres) o que los condenan a vivir con la nostalgia del recuerdo. Ante esta transnacionalización de la familia, la aparición de la mirada infantil sugiere la búsqueda de un enfoque fresco como una nueva estrategia para conmover al público y hacerlo

sentir más vulnerable. En total, la perspectiva infantil superpone el nivel emocional de las historias por encima de lo racional para explicar y entender no sólo los diversos sentimientos de la condición humana, sino los procesos de reconfiguración de nuevas familias y sus nuevos sujetos. Merece atención especial cómo este aspecto de “comunidad afectiva” con el espectador está reforzado por la fragmentación estructural de ambas obras. Ésta enfatiza la caracterización colectiva en tanto que evita una “caracterización” individual tradicional de los personajes y facilita que los espectadores reconozcan patrones de comportamiento compartidos entre varios personajes con la misma experiencia de orfandad transnacional. Aunque en ambas obras la orfandad, una condición de separación forzada, sugiere la posibilidad de una reintegración familiar posterior, ésta no llega a materializarse. Sin embargo, como al final no se da una total exterminación de los protagonistas (como en De la calle, Perfume, Antes y Cielos de la Tierra), podemos vislumbrar cierto optimismo o esperanza en la condición de orfandad.

En las artes visuales, México se concibe como parte de una comunidad global caracterizada por el traspasar de fronteras. En las últimas décadas, dentro de la industria cinematográfica, por ejemplo, los directores han tenido que recurrir al apoyo internacional, al capital privado y a al cine independiente y han debido financiar sus proyectos con coproducciones con otros países. De acuerdo con Carl Mora, las nuevas generaciones de cineastas, influenciadas por la televisión, el video y el lenguaje más acelerado de la mercadotecnia y la sofisticación tecnológica de la cinematografía estadounidense, han buscado maneras de integrarse a ese ritmo impuesto por la globalización (255). Por ello, han dejado de depender del subsidio estatal y preferido mudarse de país o asociarse con empresas de capital privado y extranjero para lograr también mayor distribución local y global. Esta iniciativa ha despertado ciertas preocupaciones acerca de los efectos de la globalización en el cine mexicano,

ya que al depender de capital extranjero, principalmente estadounidense, se corre el peligro de utilizar un modelo de expresión importado que no refleja las tensiones y preocupaciones del país. Asimismo, se alega que la inmersión de los productores y directores en el mundo de la cinematografía estadounidense compromete su identidad cultural y nacional (Mora 255-57).

En el teatro, aunque mucha de la dramaturgia cuenta con el apoyo financiero del estado, sobre todo en la capital del país, la situación no difiere radicalmente, ya que, cortos de presupuesto oficial, algunos dramaturgos a menudo operan financiando la obra, buscando fondos de la iniciativa privada o extranjera para montarla o dirigiéndola, montándola y hasta promocionándola (Svich 40). Además, su situación se complica aún más, puesto que se calcula que en México el declive de la asistencia pública a actividades culturales, incluyendo el teatro, además de la danza y las exposiciones se ha agravado en las últimas décadas. De hecho, Fabiola Palapa sugiere que la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales revela que en la actualidad menos del cinco por ciento de la población asiste a este tipo de eventos, lo cual cobra un efecto económico negativo en la recaudación de fondos para la producción teatral. Aunque los directores defienden su posición a favor de moverse al ritmo global sin comprometer su visión artística y manteniendo una expresión nacional, la globalización no deja de ser un tópico asociable tanto con virtudes y oportunidades como con desventajas y tragedias.

De cualquier manera, las tendencias tanto culturales como económicas y sociales en México se orientan a traspasar fronteras. Aunque no necesariamente a nivel latinoamericano, en la industria de entretenimiento mexicana, por ejemplo, se ha visto un auge de popularidad y visibilidad sin precedente principalmente en los Estados Unidos. La apertura a la inversión extranjera ha propiciado un efecto trampolín que ha permitido que México se haya expuesto más ampliamente y que, como resultado, nombres como Alejandro González Iñárritu, Alfonso

Cuarón, Guillermo del Toro, Salma Hayek y Gael García Bernal, entre otros, resulten ya familiares en el mundo (Lenti 4-6; Mora 255; Svich 38). En el mundo teatral, aunque la exhibición ha sido menor, las puestas en escena de nuevos dramaturgos en el extranjero, como en la muestra teatral del *Lark Development Center* en Nueva York o el llamado *No passport Encounter* en la misma ciudad, reflejan una inclinación por parte de los dramaturgos mexicanos hacia la búsqueda de nuevos conductos para hacer escuchar su voz (Svich 29). Al mismo tiempo, refleja las tendencias de movilidad y migración como fenómenos sociales, culturales y artísticos.

A pesar de esta aparente efervescencia transnacional, algunos críticos sostienen que el cruce de límites no sólo territoriales sino también estéticos ha existido en las artes escénicas latinoamericanas desde principios del siglo XX. Según Ann Marie Stock, en el cine, estas corrientes transnacionales son, con frecuencia, negativamente recibidas por la crítica, ya que a menudo despiertan ansiedad en cuanto a la autenticidad y el origen de las producciones tratando de validarlas o descalificarlas (“Through” 27-28). Además, evocando un artículo de García Canclini en el que éste cuestiona la identidad cultural en la época de la globalización, el interculturalismo y las producciones multinacionales, Stock sugiere que en vez de rastrear esos elementos –origen y autenticidad- en el cine latinoamericano resultaría más productivo crear un enfoque crítico orientado a estudiar las fronteras que cruzan los productores, las imágenes y las audiencias como una forma de expresión post-nacional (García Canclini 247; Stock “Migrancy” 19-20). La validez de este planteamiento, además de que trata de mitigar la satanización del fenómeno globalizador, radica en su tratamiento holístico de los elementos que conforman una producción y los efectos en sus creadores, sus receptores y el entorno de su recepción. Asimismo, y quizá más importante, mirar con esta lente permite apreciar mejor cómo los

conceptos de autenticidad, origen e identidad van modificándose y adquiriendo nuevos significados con el cruzar de las fronteras nacionales.

Es bien conocido que el traspasar de fronteras va más allá de la sola producción, distribución y recepción de las artes audiovisuales. El fenómeno migratorio constituye en sí una de las realidades con mayor incidencia en la población mundial. Según el reporte del Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA por sus siglas en inglés) del año 2006, en 2005 existían 191 millones de personas nacidas en el extranjero o residiendo fuera de su país de nacimiento. En comparación con las cifras de la década anterior, el aumento de emigrantes en el mundo ascendió aproximadamente 36 millones de personas, los cuales en su gran mayoría se concentran en los países industrializados. Se estima que en las regiones más desarrolladas (Europa, Asia y América del Norte) 9.5 de cada 100 habitantes es emigrante, y en las de menor desarrollo 1.4 de cada 100. Continuando con este informe, de dentro las tres grandes regiones receptoras netas de desplazados se encuentran Norteamérica (1 millón 370 mil al año), Europa (1 millón 83 mil) y Oceanía (103 mil); mientras que dentro de las tres principales regiones expulsoras de población se cuentan África, América Latina y el Caribe y Asia (pierden aproximadamente 455 mil personas al año; 804 mil y 1 millón 297 mil personas, respectivamente) (“La migración”).

En el caso específico de México, la migración se encamina en su mayor parte hacia Estados Unidos, lo cual ha arrojado por año alarmantes cifras. Aunque la migración mexicana hacia los Estados Unidos no constituye un fenómeno contemporáneo, en los últimos cien años el desplazamiento de mexicanos, hasta hace pocos años, había incrementado inconmensurablemente. De hecho, este éxodo ha resultado mayor al veinte por ciento de la población total del país (Maciel and Herrera-Sobek 4). De acuerdo con algunos estudios llevados

a cabo por la Comisión de Agricultura de la Cámara de Diputados entre el año 2000 y el 2007, el flujo migratorio de México hacia su vecino del norte fue de aproximadamente 450 mil personas por año, lo cual significa que el país pierde más de mil personas en edad productiva por día. Estos índices de migración consolidan a México como el país con la mayor cantidad de emigrantes “económicos” y a la frontera con Estados Unidos como “el mayor corredor migratorio” no sólo a nivel continental, sino internacional, según lo estima el Banco Mundial. (“Incontenible”; Olivares “Según académicos”; González; Castillo et al. 17).

A pesar de la falta de novedad del fenómeno migratorio en la historia universal, estos desplazamientos masivos en la era de la tecnología y las comunicaciones despiertan el interés de investigadores en todas las áreas del conocimiento. Esto es debido a la celeridad y la magnitud de las transformaciones, especialmente en las regiones con mayores índices de emigración, en las cuales se alteran los patrones de producción y de consumo, las prácticas culturales y las formas consuetudinarias de organización social (Castillo et al. 12-16). Asimismo, invariablemente, los cambios originados por la migración masiva además de su llamativa visibilidad en la sociedad en sectores de índole diversa, juegan un papel determinante en la construcción y la negociación de la identidad y la cultura. En estos procesos de resignificación las artes también dan un testimonio de los reajustes desde otra óptica. Mientras la economía provee las cifras, las artes por su carácter simbólico pueden proveer una aproximación humana que asiste a una comprensión más integral de la migración como fenómeno, pero sobre todo de sus actores.

Desde principios del siglo XX varias narrativas latinoamericanas y en particular mexicanas han tocado el tema de la migración, usando desde el drama y el melodrama hasta la comedia, enfocándose en los conflictos y avatares del emigrante que deja su país y se enfrenta a una nueva experiencia de vida.³³ Un número considerable de estas narrativas, en especial

filmicas, reflejan principalmente preocupaciones nacionales y opinión pública, a menudo con fines didácticos y comerciales acerca del tema, en vez de la experiencia real del emigrante. En el caso mexicano, con contadas excepciones, el fenómeno migratorio no se ha explorado desde su complejidad sociocultural, política y económica (Maciel and García Acevedo 184, 195-57).³⁴ Asimismo, ha hecho falta un tratamiento más humano del problema, considerando no sólo los conflictos del que tiene que abandonar su lugar de residencia sino también los que surgen a raíz de su partida. Por esta razón, las dos obras que exploraremos al alejarse un poco del individuo emigrante y acercarse a otro aspecto de la migración, el de los niños que quedan atrapados por la partida o por el desprendimiento del (los) progenitor(es), representan una reflexión más profunda y conmovedora de los efectos de este fenómeno en la familia como primer plano y de las implicaciones para el individuo y para la comunidad en un contexto más amplio.

Una interrogante que surge por preferir el enfoque en la infancia en estas obras contemporáneas consiste en la motivación detrás de esta iniciativa. Si bien en cierto que la migración es un fenómeno con fases desconocidas, también lo es el hecho de tratar con la infancia desprotegida. Así, tanto Al otro lado como Los niños de Morelia en cierto grado exploran la fuerza y a la vez vulnerabilidad puesta en la figura del niño. A propósito de la dualidad en la caracterización de la infancia, Jacqueline Bhabha, usando como punto de partida los preceptos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH), elabora una pregunta basada en la posición protegida y a la vez desprovista del concepto de agencia de los niños: ¿Qué tipo de ser humano es el niño? Debido que para la DUDH todo ser humano, por naturaleza, está provisto de razón y conciencia, Bhabha destaca que este principio no siempre se toma en cuenta al tratar con la infancia, ya que existe una tensión entre reconocer al niño como un agente y asignarle los mismos derechos que un adulto (1526). En total, la pregunta encapsula

una irreconciliable contradicción en el estatus de la infancia al ser romantizada y “utopizada” —el niño es santo y vulnerable y por lo tanto merece protección especial- y al mismo tiempo, privada de ciertos derechos, poder y autoridad— el niño es al mismo tiempo igual e inferior al adulto en su capacidad de agencia y derecho a autonomía, identidad propia y voz (1528). Es precisamente esta ambivalencia en la que nos gustaría profundizar más adelante en el filme de Loza y el drama de Rascón Banda, debido a que ambos usan la perspectiva infantil o infantilizada de la migración para conmover y simultáneamente señalan la vulnerabilidad de esa condición, pero a la vez parecen reclamar la agencia de nuevos sujetos, desarraigados del concepto de familia nuclear tradicional.

Al otro lado de Gustavo Loza ejemplifica magistralmente la intención de desglosar los varios niveles de complejidad de la migración y lo hace con una perspectiva y colaboración global. De hecho, podría observarse que la creación del filme mismo denota la unión de distintas nacionalidades, dígame mexicanos, españoles, marroquíes, cubanos, argentinos, alemanes y nigerianos en la producción, la dirección, el guión, la inversión y el reparto, entre otros.³⁵ En su narrativa fílmica, Loza, como punto de partida, ambiciosamente enmarca a México en un contexto más vasto que el solamente nacional. Ya no se trata exclusivamente de los exponer los problemas que aquejan a la familia mexicana, sino también de conceptualizar la nacionalidad como producto de la economía global y de mostrar los vínculos, más allá de los económicos, que unen a la humanidad. Bajo el lema promocional de “Tres casas, tres historias, tres ausencias, un mismo sentimiento”, Al otro lado, entreteje historias que se desarrollan en puntos geográficos distintos, México, Cuba y Marruecos. En los tres casos, como observa Columba Vértiz, “el detonador es la partida del padre que se atreve ‘a cruzar al otro lado’ para mejorar su situación económica” (“Al otro lado”). En otras palabras, en la cinta, los sueños de progreso se encuentran

fuera de los límites nacionales y familiares, por lo que la migración del padre, a Estados Unidos y a España, es supuestamente motivada por la búsqueda de una mejor calidad de vida, en términos económicos, para sus familias.

Además de su interés por unificar la experiencia de la migración a nivel mundial, una de las contribuciones mejor logradas de Al otro lado consiste en captar como su epicentro los sentimientos de quienes se quedan detrás del viaje del padre: la familia, en especial, los hijos. Por eso, el lado humano de las historias se percibe mejor por enfocar los efectos del desmembramiento familiar desde la óptica de los niños, quienes a pesar de no ser huérfanos literalmente, experimentan un estado de abandono que los caracteriza de esa forma. El enfoque en la perspectiva infantil privilegiado por el filme de Loza resalta su nivel emotivo, a pesar de que hacia el final predomina el racional que vuelve a los niños adultos en su comprensión de la vida. La ausencia del padre en este caso conduce a los pequeños a un aprendizaje y despertar de conciencia tempranos acerca de su situación familiar y/o económica.

La formación de Loza contando historias para niños en programas de televisión y en su primer largometraje, Atlético San Pancho (2001), han destacado la inquietud del cineasta por apelar al público infantil; No obstante, en Al otro lado, los niños se convierten en vehículos de aproximación a la conciencia de los adultos para ofrecerles con su perspectiva un ángulo escondido o ignorado del fenómeno migratorio (Vértiz, “Atlético San Pancho”). Es decir, con utilizar figuras infantiles, Loza no persigue atraer a una audiencia infantil como en el pasado, sino promover una identificación emocional del público adulto con los personajes. Esto, además de enternecer, expone los cambios originados por la partida de los emigrantes en la conformación de las familias que permanecen y evidencia cómo esta separación siembra las semillas de nuevas identidades emergentes simbolizadas por los niños.

En su intento por universalizar la situación migratoria en Al otro lado, Loza integra en una sola las historias de tres niños, cuyas edades oscilan entre los ocho y nueve años, en latitudes geográficas distantes. Por ello, no resulta gratuito que la primera escena del filme muestre únicamente la inmensidad del mar sin ubicarlo en un lugar específico o reconocible, pudiéndose tratar de cualquier sitio. La toma de la cámara, concentrándose en el movimiento de las olas, simula el movimiento de quien va alejándose de un punto determinado, implícitamente sugiriendo el desplazamiento de quienes tienen que emigrar. Asimismo, el sonido casi imperceptible de las olas, poéticamente invita, además de a la contemplación, a una reflexión para apreciar la inmensidad del mar y las implicaciones de ese viaje. La aseveración de un crítico de la cinta que considera el uso de las imágenes del agua en Al otro lado como “metáfora universal de [la] ensoñación [y como] elemento de la muerte y de la vida” (Betancourt 85), resulta acertada en cuanto a la universalidad del elemento acuático. Sin embargo, es necesario destacar también su cualidad unificadora al entrelazar las historias de los niños y su papel como símbolo de movimiento y cambio y como lugar de imaginación.

Aun cuando se coloca al agua como el común denominador visual del filme, Loza decide iniciar el largometraje demostrando hasta cierto punto la “localidad” de su mente creadora. Por ello, inmediatamente después de la escena del mar, se inicia la narrativa fílmica con el segmento llamado “Prisciliano”, ubicado, como se indica al inicio de la escena, en Zirahuén, un pequeño poblado del estado de Michoacán, México. El deleitable paisaje rural enmarca con precisión la vida inicialmente placentera de un pequeño de ocho años de edad. Prisciliano pasa su tiempo entre la escuela y los juegos con su amigo Panzón, mientras su padre trabaja en las labores del campo y su madre en las del hogar y el cuidado de los hijos. En este mundo apacible, Prisciliano escucha los consejos de su padre y las advertencias de mantenerse lejos de peligros, como el de

nadar en la laguna. El niño, rodeado de sus padres y dos hermanos pequeños desconoce las dificultades por las que atraviesa su familia e ignora la decisión de su progenitor por marcharse al otro lado, Estados Unidos.

Esta presentación del primer segmento de Prisciliano culmina con la devastadora reacción del niño al enterarse de la partida del padre. Prisciliano se despierta y al ver sólo el sombrero del padre inquiere a su madre. Ésta le responde que se ha ido “al otro lado”. Como para el niño esas palabras resultan huecas porque van más allá de su comprensión, pregunta “¿Qué otro lado?”, a lo cual su madre sólo puede decirle de la lejanía de éste. Inmediatamente, la cámara se enfoca en la confusión del pequeño, quien desesperado corre al campo tratando de alcanzar al padre. El segmento finaliza mostrando una panorámica del ocaso en el campo michoacano, seguido de la inmediata aceleración de la toma para captar la oscuridad de la noche. Estos elementos, así como la nostálgica banda sonora con sonidos tradicionales mexicanos funcionan como una especie de falacia patética que refleja la tristeza del niño al enfrentar la partida del padre. Ahí finaliza el primer segmento y el día en Zirahuén, Michoacán.

El siguiente segmento, llamado “Ángel”, el cual toma lugar una mañana, aunque ya no en México, sino en La Habana, Cuba, es protagonizado por un niño cuyo progenitor se ha marchado a Miami. Esta breve porción del filme funciona como una breve ojeada a la dinámica familia de Ángel, quien vive con su madre y abuelo, y a la experiencia del niño con respecto a la ausencia del padre en el hogar. En esta secuencia, en el malecón, frente al mar, Ángel y su amigo Walter se plantean la posibilidad de traer al padre de vuelta. Desde el comienzo del segmento, la cámara capta las imágenes y los sonidos de las olas del mar golpeando el malecón habanero, un elemento que se ha convertido casi en una firma de los filmes cubanos, lo cual denota la intención del director por obtener un retrato fiel y respetuoso de la vida y la cultura cubana. Con

la frescura propia de la edad, los niños imaginan el viaje a Miami en el que Ángel encontrará a su padre, a quien sólo conoce por fotos y de quien su madre le ha dicho que es muy famoso. Con la creencia de que “a la gente famosa todo el mundo la conoce”, la lógica infantil les hace presuponer que será muy fácil localizarlo en Miami. Así, frente al mar, imaginan el reencuentro con el padre de Ángel para traerlo de vuelta a Cuba. A pesar de que el deseo inmediato del niño consiste en salir de Cuba, el guión maneja cuidadosamente este anhelo de dejar la isla tratando de evitar connotaciones conflictivas con el régimen cubano, ya que inmediatamente Ángel le advierte a su amigo que él no se quiere ir del país, sólo quiere salir para traer a su padre y volver. En ese sentido, el filme evita caer en confrontaciones políticas profundas, lo cual le ha merecido críticas acusándolo de tratar el tema migratorio muy a la ligera (Marín, Ávila). Mientras los niños planean esta aventura, las tensiones en la casa de Ángel giran alrededor de Caridad, la madre, quien se desempeña como jinetera. El segmento culmina con los reclamos de Ángel a su madre debido a sus actividades, mereciéndole esto que Caridad lo abofetee. Una vez más, la primera presentación de Ángel, se cierra con la oscuridad de la noche, mostrando un cuadro cotidiano en la vida de estas personas y en primer plano, el sentimiento de pérdida del niño que resiente el alejamiento simultáneo del padre, por haberse ido a Miami, y de la madre, por pasar más tiempo con sus clientes.

La secuencia de Fatima, una niña en el poblado de Tinherir, Marruecos inicia una mañana en la que la menor aparece ayudando en las labores de la casa. Desde el inicio de este relato, la ausencia del padre experimentada por Fatima es evidente, ya que se inicia mostrando a la niña observando, con recelo, a otros niños en la calle caminar felizmente tras su padre. A partir de ahí, cuestiona a su madre la ausencia del padre a quien no han visto durante siete años. El progenitor se ha ido a trabajar a Málaga, España, y todo lo que Fatima tiene es una foto, al igual que Ángel,

la cual les permite imaginar al padre y el otro lado donde viven. Frente al hermetismo de su madre, Fatima decide ir en búsqueda del padre ausente. Con la candidez de su corta edad, un poco de dinero y la foto de su padre, la niña se embarca en una travesía cuya finalidad consiste en llegar a Málaga. Sin embargo, sin documentos ni dinero suficiente, vaga sola por el puerto de embarque hacia España, donde un traficante de menores, sospechoso para el espectador, le ofrece comida y el “favor” de cruzarla esa misma noche. Así, Fatima acaba en España, con otras niñas que van a ser comercializadas. Las penumbras de la noche para este tercer segmento se convierten en otra constante que anuncia desolación, peligro y también otra manera en que la cámara va creando un efecto de simultaneidad entre las historias de los tres niños.

Como hemos visto, una vez que se introduce el segmento de Prisciliano, el montaje de la película interrumpe el flujo de esa historia al intercalar escenas de la vida de los otros dos niños. Esta estructuración del filme en la que se intercalan los relatos crea el efecto del concepto de “tiempo homogéneo, vacío” empleado por Benedict Anderson en su conocido texto Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Para Anderson, una nación es una comunidad imaginada cuyos miembros funcionan simultáneamente, dentro de un “tiempo, homogéneo vacío”, es decir, regidos por una coincidencia temporal, medida por el reloj y el calendario (24-6). Aunque Anderson específicamente reflexiona acerca del contexto que dio lugar a la idea de nación como tal, este mismo concepto resulta útil para explorar cómo en Al otro lado al intercalar escenas de localidades geográficas tan distintas y recalcar la similitud y principalmente la simultaneidad de la experiencia de la orfandad se crea una manera de imaginar una nueva hermandad que va más allá de los límites nacionales. Asimismo, para el teórico, los medios de circulación impresos crearon la fuerza propulsora que permitió que grandes cantidades de personas se visualizaran a sí mismos como miembros de una comunidad y se relacionaran con

otros, de nuevas maneras (36). En Al otro lado, sin embargo, la función desempeñada por ese capitalismo impreso se sustituye por un nuevo agente, la migración. La migración se vuelve catalizador en el proceso de formación de una imaginada camaradería horizontal construida a raíz de la partida del padre. Esta nueva forma de imaginar permite hacer una reflexión acerca de la migración como un problema de índole mundial, simultáneo y contemporáneo.

Precisamente porque casi cualquier país del mundo podría haberse utilizado para crear este filme, Gustavo Loza expresa la dificultad de la selección de los escenarios filmados:

Me interesaba hacer un filme que no sólo ocurriera en México, que tocara un tema fuera de fronteras, y que le permitiera a la cinta poder recuperar [...]. La elección de estos lugares no fue gratuita. Son tres sistemas políticos distintos, pero son países que se conectan entre sí. Primero, la intervención árabe en España durante ocho siglos, luego la influencia africana en Cuba, la conquista de España en México. De pronto encontré nexos. Por ejemplo, en Marruecos, la fuente principal de ingresos son las remesas de la gente que está en España e igual en el caso de Cuba con Miami [y de México con Estados Unidos] (Olivares “Al otro lado”)

Esta selección de los contextos en Al otro lado, encadena historias distantes entre sí; sin embargo, el relato de Prisciliano de inicio sólo explora cómo se vive la orfandad en el contexto mexicano; pero con la integración del segmento de Ángel este sentimiento se eleva a su potencia latinoamericana y finalmente, con la secuencia de Fatima, el filme permite observar los efectos del mismo fenómeno en su modalidad mundial.

En otras palabras, las conexiones que Al otro lado crea fluyen de lo individual a lo colectivo, de lo particular de cada familia a lo general y de lo local de los escenarios a lo global. Además de la intercalación narrativa de las tres historias, la película se apoya del uso de los

cortes de escena para establecer el efecto de continuidad y cohesión tanto temática como narrativa y espacio-temporal. Así, al final de los tres primeros segmentos, en los que se presenta por primera vez a cada niño, el oscuro total del anochecer corta la escena y se inicia la siguiente con la historia de otro niño en un lugar diferente del mundo. Debido a esta idea de cohesión se puede explicar que después del anochecer mexicano, el filme muestra el comienzo de una mañana en Cuba y al terminar un día en la isla, el filme “despierta” en Marruecos.

A pesar de que el inicio de la primera presentación de cada segmento provee la ubicación exacta de cada niño, en los posteriores se eliminan estas etiquetas y los cortes de escena dejan de ser tan dramáticos como los oscuros iniciales. Al hacer esto, la película encadena estas tres historias distintas, pero como totalidad difumina los diferentes eslabones de cada caso, elimina distancias y crea la sensación de unidad que se promueve en el lema del largometraje, el de “un mismo sentimiento”. Cabe destacar el papel de Al otro lado como una de las pioneras en demostrar esta sensibilidad global, aunque no necesariamente de contar tres historias simultáneas entrelazadas, como fuera el caso del hito cinematográfico de Alejandro González Iñárritu, Amores perros (2000). Curiosamente, de este mismo cineasta, en Babel, uno de sus filmes posteriores a Al otro lado, narra tres historias, interconectadas por la globalización y los efectos en las relaciones entre padres e hijos. Esta cinta estuvo igualmente filmada en tres espacios geográficos distintos aunque mucho más dispersos que en Al otro lado; una en el sur de Marruecos, otra entre San Diego y Tijuana y la última en Japón. Precisamente la sencilla descripción de este cineasta acerca cómo lograr el efecto de cohesión y a la vez distinción en las historias resulta válida para apreciar la meta de Al otro lado. Según González Iñárritu, para lograr la realización de esta cinta tuvo que tomar decisiones contradictorias; por una parte, era necesario separar y delinear las historias y en otro nivel había que unificarlas, es decir era

necesario concentrarse en filmar la intimidad y los microdetalles del mundo interior y exterior de los personajes. Se requería pensar localmente para funcionar de una manera universal (Locke115). De la misma manera que su colega, Loza concibió con Al otro lado un vehículo para hablar de un mundo globalizado que por una parte aliena, al separar a las familias, pero que simultáneamente crea lazos de hermandad al equiparar la experiencia de las tres familias –distantes en términos geográficos, culturales y religiosos– y de los tres niños. Una ventaja de hacer esto en el cine, es que se crea un mosaico visual que al final sobrepasa barreras por el entendimiento de la religión y del idioma (los segmentos correspondientes a Cuba y México son en español y el marroquí, en árabe, con subtítulos simultáneos).

Independientemente de su ubicación espacial o de las diferencias culturales y lingüísticas el efecto de la partida de los padres en los niños se manifiesta de manera similar. Aun cuando el segmento de Prisciliano expone el momento anterior y posterior a la partida del padre y ofrece con ello un cuadro de causa/efecto más amplio de la migración en México, la situación de Ángel y Fatima, las cuales se cuentan in media res colocan la tristeza, el desasosiego y el sentimiento de abandono de los tres pequeños en el mismo plano de intensidad. Por ello, la narrativa fílmica sigue paralelamente las aventuras en las que se embarcan los protagonistas para alcanzar el imaginado “otro lado”, y para devolver a sus padres al hogar y restaurar así la composición familiar. La soledad y el sentimiento de abandono y de pérdida continúan colocándose como los sentimientos característicos de la orfandad en Al otro lado (como era el caso en Antes y Cielos de la Tierra, Perfume de violeta y De la calle). Sin embargo, para enfatizar el efecto de la partida de los padres en la vida de los niños, esta cinta no se conforma sólo con las tomas largas, como se hacía en los dos largometrajes mencionados anteriormente, en los que se exhibe a los huérfanos deambulando tristes y solitarios. A la par de estos instantes visuales y de las escenas

en las que prevalecen los acercamientos a los rostros de los niños, el filme reafirma el abatimiento de los menores mediante el uso de largos silencios complementados con música nostálgica que, sin palabras, de alguna manera resulta fácilmente identificable con cada país en cuestión. Por esta misma razón, el filme privilegia diálogos escuetos y momentos de reflexión en los que escuchamos ruidos de los exteriores, como los insectos del campo michoacano y las olas del mar habanero y del marroquí.

Como hemos visto, la migración del padre coloca a los hijos en la posición de huérfanos metafóricos, en el sentido de la privación de la presencia paterna. No obstante, la pérdida, además de hacerles padecer un período doloso y la experiencia de abandono y soledad, cuenta con el potencial de despertar la imaginación de los niños, la cual les proporciona una estrategia de asimilación. De esta forma, se establece un vínculo entre migración e imaginación, propulsado en este caso por el deseo de recuperar al padre perdido. La influencia de la migración en la imaginación individual y colectiva, ha sido explorada por Arjun Appadurai, quien sostiene que actualmente los medios de comunicación masiva y la migración ejercen un poder excepcional en el funcionamiento de las sociedades a nivel mundial. Según el teórico, cada vez más personas parecen imaginar rutinariamente la posibilidad de que ellos mismos o sus hijos vivan o trabajen en sitios diferentes a donde nacieron. Appadurai clasifica estos desplazamientos masivos como diásporas de esperanza, de terror y de desesperación, ya que existen quienes se mudan en busca de trabajo, riqueza y oportunidades o porque sus circunstancias de vida, ya sea por tensiones bélicas, políticas o sociales, les resultan intolerables. En el traslado, los que se marchan se llevan consigo parte de su imaginación y la adaptan a las nuevas situaciones de vida. Estas diásporas, sin embargo, también fomentan el poder de la imaginación, como la memoria y el deseo, en las vidas de la gente ordinaria, de los que permanecen en el lugar de origen, por

ejemplo (Appadurai 6-7). En el filme de Loza, las situaciones de los niños no hacen referencia directa a los medios de comunicación masiva, ya que el filme escoge escenarios hasta cierto punto aislados en ese nivel. La precariedad de la vida rural de la familia de Prisciliano imposibilitan su acceso a los medios masivos de comunicación y lo mismo sucede por la austeridad de la economía familiar de Fatima y con el relativo aislamiento o control de la información en la isla caribeña.

Sin embargo, la cinta se enfoca en el poder del fenómeno de la migración, como sugería Appadurai, para influenciar las vidas de las personas que permanecen en el lugar de origen. Este mensaje se encuentra impregnado en todo el largometraje; sin embargo una escena en el segmento de Prisciliano la ejemplifica cabalmente. Cuando el niño, después de la partida de su padre, va a la cantina del pueblo a buscar a su tío para que le diga cómo ir al otro lado, el tío, ya ebrio, le dice cómo otros hombres del pueblo ahí presentes, han intentado cruzar, algunos con éxito y otros sin él. El tío, un hombre mayor, le cuenta a Prisciliano que él, nadando por el Río Bravo, logró llegar a Estados Unidos. Esta escena revela cómo la experiencia de algunas personas como la del tío de Prisciliano, quien viste ropa claramente estadounidense (una chaqueta con la insignia de los Patriotas de Nueva Inglaterra) y conduce una camioneta “gringa”, ha animado a otros hombres del pueblo, incluyendo al padre del niño, a emigrar en busca de buena fortuna. La migración y en este caso, el testimonio de los que vuelven, fomenta la imaginación colectiva y despierta el deseo de perseguir la suerte de los que se han ido, sin considerar los peligros o las circunstancias reales a las que se enfrentarán.

Para los niños protagonistas de Al otro lado, la partida del padre se convierte en una fuente de imaginación, además de que siembra en los pequeños la conciencia de la existencia de otro lado desconocido y lejano. Asimismo, les concede el poder de construirlo e incita el deseo

de saber cómo llegar a él. Debido a que los adultos (en especial, las madres) no les ofrecen explicaciones satisfactorias acerca del alejamiento del padre, los “huérfanos” tienen que realizar por su cuenta esfuerzos, basados en su construcción imaginaria del otro lado, orientados a devolver al padre al hogar. A Prisciliano su madre sólo le habla de la lejanía del otro lado y su tío, de la posibilidad de llegar nadando; en casa de Ángel no se toca el asunto; a Fatima, su madre le recuerda que el padre se encuentra en Málaga, pero no puede responderle por qué no vuelve. Por ello, la determinación de llegar al otro lado para encontrar al padre además de una estrategia de resistencia para solucionar o contrarrestar la pérdida se convierte en una oportunidad de agencia motivada en gran parte por la imaginación. Incitados por el poder de la ésta, los niños se aventuran a intentar devolver el padre al hogar. Prisciliano trata cruzar con su amigo Panzón la laguna que separa su pueblo de las montañas, pensando que ahí se encuentra el otro lado a donde su padre se ha ido. No obstante, ni bien empezada la travesía, casi muere ahogado -no sabe nadar- debido al hundimiento del decrepito bote en que navegan. En La Habana, Ángel y su mejor amigo, Walter, se embarcan en una llanta para flotar hasta Miami, resultando esto en la muerte de su amigo apenas empezada la aventura. Fatima emprende sola el viaje desde Marruecos a España, durante el cual se ve expuesta a la trata de blancas. De los tres niños, Fatima logra salir invicta de la travesía, ya que debido a su corta edad entenece a la cabecilla de traficantes de menores, la cual la ayuda a encontrar a su padre.

En este punto, consideramos trascendental el papel de la ternura ya que, como es obvio en el caso de Fatima y la traficante de menores, sobresale como un concepto clave en la narrativa del largometraje, el cual funciona como medida redentora para la preservación de la integridad de la niña. Asimismo, el filme juega con ganarse a la audiencia conmoviéndola en vez de impactándola bruscamente. En realidad, podríamos afirmar que el enternecimiento logra un

efecto benévolo dentro de la pantalla y probablemente busque ese mismo objetivo fuera de ella. De hecho, uno de los mensajes de la película consiste claramente en la protección de la infancia, lo cual puede constatarse por su convenio con UNICEF-México para usar el filme en actividades de asistencia a la migración y de erradicación del tráfico de infantes en el mundo (Olivares “Según académicos”).

La migración del padre, por tanto, resulta en el desencadenamiento de la imaginación infantil y en la capacidad de acción de los niños, aunque ingenua, para lograr el retorno del padre. Como en el caso de los personajes de Antes, Perfume y De la calle, el éxito o fracaso del protagonista depende en gran medida de las relaciones afiliativas que crea o afianza. En el filme de Loza, la tarea de alcanzar el otro lado después de la partida del padre se ve respaldada tanto por la determinación misma de los pequeños como la del apoyo de sus aliados. Es por eso que Panzón, el amigo de Prisciliano; Walter, el amigo de Ángel y la traficante de menores se vuelven indispensables en el caso de Fátima para encontrar a su padre y en el caso de Prisciliano y Ángel para comprender una lección de geografía y una realidad antes incomprensible para su edad. Prisciliano, quien al principio de la película, durante una escena en la escuela merece el regaño de la maestra y la burla de sus compañeros por desconocer el nombre de la frontera norte de México y decir la respuesta errónea que Panzón le susurra al oído, finalmente entiende la situación económica de su familia y la lejanía del otro lado.

Después de que Prisciliano se arriesga con su amigo a cruzar la laguna, el filme vuelve al improvisado salón de clases, un deteriorado autobús cuyo espacio interior funciona como aula. La diferencia de esta nueva escena con aquella vergonzosa ocasión es que el niño tristemente puede nombrar el río que separa a su país de aquel otro lado, demostrando así el despertar de su conciencia territorial y de sus condiciones de vida. Por su parte, Ángel, animado por su amigo y

después desolado por la muerte de éste, se entera que el padre imaginado ni siquiera sabe de su existencia. Su concepto de familia, anteriormente basado en la ausencia del padre, se modifica e inicia su redefinición contando sólo con la madre y el abuelo. Por otro lado, la suerte de Fatima de no ser por el enternecimiento de la traficante de menores habría sido trágica. Jamás habría encontrado a su padre y habría acabado como una esclava sexual más.

En los tres casos, las relaciones afiliativas cobran una importancia primaria en el desarrollo de los protagonistas. Además de ayudarles físicamente en la travesía, colaboran en la apertura de su entendimiento acerca de la partida de los padres y les ayuda a procesar la conformación de sus nuevas familias. Para Prisciliano y Ángel el círculo familiar se redefine sin la presencia del padre y en el caso de Fatima, con un padre con mucho que explicar. Al final del filme, Fatima ha traído de vuelta a su padre, pero la continuación de esa familia no se asegura porque éste le comunica a la mujer con la que vive en Málaga que regresará a España. Mientras la escena final del filme capta una larga toma de Fatima y su padre de espaldas, tomados de la mano y mirando su pueblo desde lo alto de la parada del autobús, el futuro de esa familia resulta, aunque de primera vista muy optimista, impredecible, quizá exacerbadamente nostálgico.

Como hemos visto, la pérdida del padre promueve y afianza lazos de apoyo fuera del círculo familiar inmediato. Prisciliano indaga primero con su madre, pero ante lo escueto de sus explicaciones, recurre a su tío para obtener información de cómo ir al otro lado y más tarde una explicación más completa sobre la partida de su padre. Ángel planea con su amigo una manera de traer a su padre de vuelta a casa, un asunto que no se plantea en el hogar. Fatima después de la breve charla con su madre decide aventurarse y con su determinación, un poco de suerte y el enternecimiento de la traficante de menores, halla al padre y consigue hacerlo volver. A pesar de que la figura de la madre predomina en el largometraje como el pilar de la familia sin padre, en

Al otro lado, su papel queda relegado a segundo término. La presencia de las mujeres que se quedan a cargo de las familias en los tres casos no parece compensar el vacío dejado por el padre ante los ojos de los niños. El anhelo incesante de los niños huérfanos de la figura paterna ensombrece la fortaleza de la figura materna y sugiere un empeño nostálgico por reconstruir la familia tradicional basada en el poder patriarcal. Por ello, los huérfanos de esta cinta de Loza parecen no encontrar consuelo en las palabras de la madre, en otros miembros de la familia ni en el ambiente en el que se desenvuelven.

La falta de un acercamiento genérico quizá conforme el vacío más profundo de Al otro lado, especialmente cuando en las últimas dos décadas el papel de la mujer se ha redimensionado debido a la migración. En primer lugar, los cambios de la conformación de las familias tradicionales debido a la ausencia del varón, quien tradicionalmente había sido considerado el jefe del hogar, ha originado transformaciones en los roles y responsabilidades de sus integrantes. Todo ello ha resultado en una llamativa preponderancia de la mujer en la dirección de la célula familiar (Castillo et al. 15). Esta reconfiguración parece ignorada casi por completo en Al otro lado y además se niega, en alto grado, la importancia que ha adquirido la mujer al frente de estas familias transnacionales. En lugar de esto, sugiere que la presencia paterna resulta irremplazable. Sin embargo, en esta película, precisamente el tratamiento de la transformación familiar basado sólo en la tradicional migración masculina hace también más evidente la necesidad de explorar o abordar el incremento de la migración femenina y los efectos que éstas ejercen sobre las familias y los niños.³⁶

La nostalgia por la vida familiar tradicional puesta desde la perspectiva de los niños le da al filme de Loza una intensa carga emocional. La presencia de los niños como protagonistas de las historias y su tristeza busca conmover al espectador para acercarlo a la experiencia de pérdida

que atraviesan. Al nivel técnico, el filme logra hacerlo por su efectivo uso de la banda sonora en tonos nostálgicos y por la iluminación en las escenas, en las que prevalecen los oscuros simulando los estados de ánimo de los chicos. Además de estas técnicas fílmicas, la película logra el efecto conmovedor tratando de encapsular la experiencia infantil y transmitirla a la audiencia adulta. Por esta razón, Al otro lado se vale de escenas fantásticas y/o mágicas que se tornan creíbles para la audiencia. Por ejemplo, cuando el padre de Prisciliano le cuenta al niño la leyenda de la laguna, el espectador es forzado a imaginarla y creerla a la par que el niño porque la pantalla presenta la recreación visual de la historia. A medida que la voz en off del padre va narrando los acontecimientos, el filme los muestra en blanco y negro, lo cual además de separar la realidad de la ficción presenta la distancia del pasado durante la conquista de México y el presente en el que viven Prisciliano y su padre.

Durante esta narración, los personajes de la leyenda no hablan y la voz en off del padre de Prisciliano guía el recuento completo colocándose en un nivel de omnipresencia y sapiencia incuestionable en el relato de la historia, la cual también se repetirá en la vida del pequeño. Según el padre de Prisciliano, Eréndira era una hermosa princesa purépecha de quien un conquistador español se enamora apasionadamente. Debido a la indiferencia y carácter esquivo de la princesa, el conquistador decide raptarla y separarla de sus familiares. Eréndira llora su desdicha desconsoladamente hasta formar con su llanto una laguna, la laguna de Zirahuén, en la cual trata de suicidarse. Algunos hechiceros deciden convertirla en sirena para que no se ahogue. Desde entonces, según el padre de Prisciliano, Eréndira vive en la laguna y sale para arrancarles el corazón y llevarse a los hombres “que no saben enamorar a las muchachas con palabras de amor”. Aterrorizado por la historia, Prisciliano le asegura a su padre no volver a meterse a la

laguna, promesa que más tarde ha de romper cuando se embarca con Panzón en el pequeño bote para llegar al otro lado.

La intención de este pasaje busca que el niño y a la vez el público crean en lo que se cuenta y esto se logra parcialmente porque se aleja de la narrativa principal del filme y transporta a otra dimensión. Sin embargo, su efectividad se manifiesta posteriormente, cuando Prisciliano, durante el hundimiento del bote, es rescatado por Eréndira. Mientras Panzón llega a la orilla y va en busca de ayuda, el espectador ve (en blanco y negro y en silencio, como en el recuento del padre) a la princesa rescatando a Prisciliano cuando éste está a punto de ahogarse. El rescate del pequeño pierde su explicación realista/verosímil debido a que desde inicios de la película, se le ha hecho saber al espectador que el niño no sabe nadar. En lugar de atribuírselo a la imaginación del pequeño o sus recuerdos de la leyenda contada por el padre, el público y Prisciliano son obligados a creer en la existencia de Eréndira. Para reafirmar cómo el elemento fantástico del rescate confluye con la realidad, el filme muestra a Prisciliano recuperando el sentido a la vez que observa a Eréndira alejarse en una balsa.

Estos dos planos del filme, el de la realidad y el de la fantasía, ayudan a lograr una comprensión más integral y emocional de los efectos de la migración vistos desde los ojos de los niños. Por su corta experiencia, para ellos asimilar la partida de los padres toma más que el sólo comprender la precariedad de sus condiciones de vida o las dificultades conyugales. La fantasía y la imaginación los reconfortan y les provee una estrategia para procesar este nuevo aprendizaje de vida y del entorno geográfico, el cual eventualmente modificará el concepto de familia tradicional. Aunque se insista en su restauración, lo que queda claro es que la migración del padre transformará la manera en que estos niños crecen, lo cual sugiere el surgimiento de una identidad hasta cierto punto post-patriarcal, quizá no exactamente libre de su sombra, pero sí

determinada por su ausencia y por una necesaria reevaluación de la figura materna.

Invariablemente de la nostalgia, las posibilidades reales del regreso del padre resultan reducidas y además se desenmascara la idealización de la figura paterna, en el caso de Ángel y Fatima principalmente. Con la influencia paterna minimizada, los niños se vuelven materia prima para la formación de nuevas identidades y esto quizá es en sí el inicio de una identidad, por una parte post-nacional, en la que las familias existen imaginariamente a través de fronteras y por la otra, posmoderna, a partir de la aceptación de la nueva familia, una forma de organización social carente de o menos centralizada en el padre, pero todavía funcional y abundante en vínculos alternativos.

A diferencia de Perfume y de una manera definitivamente menos estridente que en De la calle, el filme de Loza señala la nostalgia por la unidad familiar y la añoranza por reconstruirla. La escena final muestra la imperiosa necesidad de Fatima, la niña marroquí, por cumplir con el objetivo de traer al padre a casa, afirmando un empeño por la reivindicación de la familia tradicional y del poder patriarcal. Finalmente, Al otro lado demuestra que el cine mexicano continúa apelando al círculo familiar para entender los procesos sociales y económicos, como lo son los desplazamientos humanos, que afectan al país y al mundo. Sin embargo, más allá de su misión de despertar conciencia sobre el fenómeno migratorio y los efectos en las familias, subraya la imposibilidad de alcanzar una restauración tradicional, la cual no es más que un deseo nostálgico para el 2005. Al final del filme, el niño mexicano y el cubano aprenden a asimilar la ausencia del padre, una vez que comprenden, respectivamente, la lejanía de “el otro lado” y de la verdadera razón del alejamiento del padre.³⁷ Metafóricamente, el filme, usando la estructura de la familia, trata de enseñar una lección acerca de los límites cada vez más borrosos de la nación (ya mexicana, cubana o marroquí) y de su verdadera y cambiante conformación. Asimismo, nos

habla de distanciamientos, pero mediante sus técnicas para conmover y su estructura fragmentada nos acerca a una experiencia compartida como ciudadanos del mundo, el de la pérdida o alejamiento de algún ser querido, una experiencia cada vez más real e inmediata por la migración.

Contemporánea de Al otro lado, Los niños de Morelia (2005) de Víctor Hugo Rascón Banda coincide en el interés por la orfandad, las pérdidas y las familias transnacionales en las artes escénicas. Debido a su conformación en una serie de veintiséis escenas breves en distintos espacios, Los niños de Morelia simula la estructura dramática de De la calle y la fragmentación “cohesiva” de Al otro lado. Además, con ésta última comparte la vena temática de extender el contexto mexicano fuera de sus fronteras geográficas, aunque refiriéndose a otro momento histórico. En Los niños de Morelia, Rascón Banda dramatiza la experiencia de los niños refugiados en México durante la guerra civil española. Sin embargo, más allá de tratar esta pieza como un testimonio meramente histórico, la exploraremos desde un enfoque transnacional planteando sus implicaciones humanas, tales como la desintegración de la familia y, sobre todo, la orfandad experimentada por los niños. Al final, veremos que Los niños de Morelia insta a considerar cómo el exilio no sólo del español en México, o el latinoamericano, sino el que se vive en la actualidad por cuestiones migratorias forzadas o voluntarias –de esperanza, de terror y de desesperación, en términos de Appadurai–, propicia la creación de familias transnacionales. Lo más llamativo, sin embargo, es que estas reconfiguraciones familiares dejan al individuo en una orfandad de identidad o de pertenencia, similar a la de la pérdida real de la familia y en otros casos, fomentan la formación de nuevas afiliaciones e identidades basadas en lazos más allá de los sanguíneos. De esta manera, usando una situación del pasado mexicano, Los niños de Morelia es una pieza dramática que, al igual que Al otro lado, utiliza el abandono en la infancia y

la separación de las familias por fronteras para hablar de un sentimiento y una situación constante de la condición humana, quizá inherente a ella, pero más evidente con el aumento de las migraciones a nivel mundial, lo cual garantiza la vigencia de la obra.

Los niños de Morelia se basa en una historia real cuyos inicios datan de 1937, cuando el presidente Lázaro Cárdenas, en apoyo a la República española, acepta brindar asilo temporal a niños españoles, mayoritariamente hijos de republicanos, para protegerlos durante el conflicto bélico. La prensa republicana española anunció una expedición a México en la que podrían participar niños entre los cinco y los doce años de edad. Aproximadamente quinientos niños, provenientes de Cataluña, Madrid, Valencia y Andalucía fueron embarcados por sus padres hacia México. Al llegar al puerto de Veracruz, algunos de ellos fueron reclamados por familiares o trasladados a Morelia, Michoacán, donde se fundó la Escuela Industrial España-México, en la cual se les proveía albergue y una educación militar (Chávez, García, Harmony, Villaseñor, 23296 días 9-11). Aunque de inicio se planteó que la estancia en México sería breve, los republicanos perdieron la guerra contra Francisco Franco y muchos de aquellos niños nunca volvieron a España ni a ver a sus padres.

Rascón Banda se inspiró en esta historia verídica para mostrar cómo con el paso del tiempo, el olvido y la indiferencia de las autoridades mexicanas posteriores a Cárdenas, de las españolas y de otros exiliados ibéricos provocaron que estos niños tuvieran que sobrevivir prácticamente solos, huérfanos, en un país ajeno emocional y culturalmente. Como técnica para conmovir al espectador/lector, el drama desde el inicio se enfoca en que los personajes cuenten su propia versión de la historia distinguiéndola de otras: “Nosotros no somos huérfanos de guerra, como dicen los diarios/ Nosotros teníamos padres” (23). Con este parlamento, un monólogo expresado por uno de los protagonistas mientras el resto de ellos espera silente detrás

de él, se señala el transcurso del tiempo y se reivindica el papel de la memoria para desmentir los registros oficiales acerca de los niños españoles exiliados. Simultáneamente, se reclama la veracidad de la historia y la participación de los propios protagonistas para relatarla, es decir el reconocimiento de su agencia. Además, no resulta casual que desde el principio de la pieza se resalte el sentimiento de abandono y no precisamente por la falta literal de padres, sino por su ausencia y por el posterior distanciamiento total debido a distintas circunstancias. En esta ocasión leeremos dicha ausencia como una especie de orfandad metafórica (de la misma manera que en Al otro lado). Por esta razón, prestaremos especial atención a cómo este sentimiento moldea el comportamiento y la evolución de los personajes a lo largo del drama.

El recuento y la historia de los niños de Morelia no fue un descubrimiento de Rascón Banda, ya que éstos habían sido documentados por la prensa de la época, así como por algunos textos y documentales más recientes, los cuales el dramaturgo consultó para crear la pieza.³⁸ Tampoco el aspecto colectivo y el testimonial del drama fueron una preocupación única de Rascón Banda, ya que previamente existían, Los niños de Morelia. El exilio infantil en México (1985), texto histórico-testimonial de Emeterio Payá, uno de los niños de Morelia; además del más conocido documental Los niños de Morelia (2004) de Juan Pablo Villaseñor, en el que el cineasta entrevista a cinco de aquellos niños (ya ancianos para el momento de la filmación) radicando aún en la ciudad michoacana. La versión a cargo de Rascón Banda, sin embargo, además de su sentido colectivo y testimonial agrega una dimensión más amplia, la cual persigue la identificación del lector/posible espectador con los personajes (caracterizados como infantes en muchos casos) para crear una reacción más catártica y conmovedora y explorar a través de ello la orfandad colectiva y metafórica, la cual no necesariamente se basa en la falta de padres.

Asimismo, al igual que Villaseñor, Rascón Banda busca la producción de un efecto tipo documental para proveer una imagen completa y casi fidedigna de los eventos al ser representados y contados por sus protagonistas. Por el hecho de basarse en eventos reales relacionados con la historia de México y España, Los niños de Morelia se inscribe dentro de la tradición del teatro documental, dentro del cual Rascón Banda se consolidó como un principal exponente en las tablas mexicanas, siguiendo los pasos de Vicente Leñero a quien podría considerarse pionero con su obra Pueblo rechazado de 1939 (Bravo-Elizondo 20). El teatro documental, de raíces alemanas, persigue el objetivo de “entregar el resultado de la investigación histórica hecha por el autor y crear una reevaluación del hecho histórico en el auditorio” (Bravo-Elizondo 17). El drama de Rascón Banda cumple cabalmente con las constantes del teatro documental; no obstante, al hacerlo, resalta la deficiencia del elemento realista para la representación y enfatiza la importancia del elemento teatral para una reconstrucción más fiel y emotiva de los hechos. En ese sentido, el teatro posibilita, ver, escuchar y sentir en escena a los personajes. Asimismo, si se compara con un documental fílmico, Los niños de Morelia se deshace de la mediatización de la pantalla y facilita la representación de elementos que en el contexto fílmico serían interpretados como fantásticos. Por ejemplo, para lograr un efecto fidedigno, Rascón Banda juega con la idea de la realidad y la fantasía o lo irreal, al igual que se hacía en Al otro lado con la leyenda de Eréndira, la princesa purépecha.

En el caso de Los niños de Morelia, por ejemplo, se hace posible que el mosaico de las voces esté formado por seres vivos y muertos. Es decir, para completar el testimonio, el dramaturgo decide incluir personajes que viven sólo en la memoria o en los sueños de los sobrevivientes. Por esto, aparecen personajes o fantasmas que cuando niños fallecieron en algún momento de la travesía o durante el tiempo en el país de acogida. La estrategia de entrelazar lo

real y lo fantástico o lo sobrenatural permite que por medio de la memoria, en el drama coexista otra realidad y que de esa manera se valore también la participación de otros niños protagonistas de aquel viaje. A menudo, a Rascón Banda se le ha considerado parte de los autores mexicanos de la llamada Nueva Dramaturgia por manifestar el profundo malestar que agobia al país desde la época de las represiones de los años sesenta con una estética en su mayoría realista, hiperrealista e incluso naturalista (Dauster 88). Sin embargo, en esta obra, a pesar de la veracidad de la historia de los niños exiliados y sus padecimientos, la visión de lo real no se relaciona necesariamente con un enfoque totalmente realista. Con el nuevo nivel de inclusión del drama en el que personajes vivos y muertos comparten escenarios y en el que aparecen representaciones del mundo onírico, otras voces tienen la oportunidad de compartir en las tablas la experiencia de soledad pasada y actual. Con esto se crea una realidad más completa y compleja del drama vivido por los niños.

Originalmente, Rascón Banda había escrito la primera versión de Los niños de Morelia, pensando en incluir personajes niños y ancianos para indicar el paso de los años y la persistencia de la memoria. De esta manera, los mayores abrirían y cerrarían la obra contando sus recuerdos y los menores representarían la situación de los niños españoles durante su permanencia en el internado y en la ciudad de Morelia. A pesar de que en ese borrador se enfatizaba la importancia de la memoria en la reconstrucción de los hechos, también se ponía en tela de juicio el recuerdo filtrado a través de la memoria, sobre todo considerando que lo que se contaba y lo que se representaba estaba distanciado por unas siete décadas. Este factor podría restarle credibilidad al testimonio y funcionaría prácticamente de la misma manera que el documental de Villaseñor. No obstante, Rascón Banda afina los detalles del drama formalmente impreso y en éste omite o reduce las acotaciones que indican la edad de los actores para representar las escenas. De esta

manera, el dramaturgo da mayor libertad al director y abre una puerta más amplia al dramatismo de su creación.

De hecho, en las representaciones que se han montado, bajo la dirección de Mauricio Jiménez y con la colaboración de Rascón Banda y las actuaciones de un grupo teatral mexicano y uno español (Conjuro Teatro y La Jarra Azul, respectivamente), se utilizaron sólo actores adultos, ni excesivamente jóvenes ni mayores (pareciera que con el fin de borrar sus edades, atrapados “sin edad”)³⁹. Esta puesta de escena fue representada principalmente dentro del marco del primer congreso sobre el exilio republicano, en cuya primera jornada llamada “Gracias México” se homenajeaba la solidaridad y apoyo de este país y del entonces presidente Lázaro Cárdenas a la República española y a los exiliados (Paul; Tejeda “Por primera vez”, “Resaltan”). En dicho montaje, los actores tanto hombres como mujeres, aparecían vestidos con los uniformes a manera de los que usaban en el internado España-México, lo cual en primer lugar facilitaba la identificación de los personajes como niños con sus miedos, incertidumbres e inocencia. Asimismo, el vestuario permitía crear una doble personificación del pasado y el presente, la cual funcionaba como una metáfora del paso de tiempo, ya que a pesar de que esos niños habían crecido, el recuerdo de la infancia los había marcado de por vida. Por tanto, la fuerza dramática de la representación yacía en gran parte en la versatilidad histriónica de los actores, reforzada por el vestuario y la escueta utilería, para crear los cambios de tiempo, en la mayoría de las escenas representando episodios como los vivieron en el internado, imitando personajes en sus vidas de aquella época o, a veces, recordando como si fueran viejos.

Los saltos de tiempo contribuyen a la sensación de fidelidad o totalidad buscada por el dramaturgo, ya que no sólo cuenta con las distintas voces de los protagonistas de la historia sino que se complementan por las escenas que involucran tanto el pasado como el presente. En lugar

de escuchar, por ejemplo, a los ancianos contando sus recuerdos, se hace creer que son los niños mismos quienes representan sus vivencias. Es obvio que el papel de la memoria se encuentra presente en el drama; sin embargo, la inmediatez creada por el predominio de las escenas que recrean episodios de la infancia ayuda a materializar el recuerdo, por tanto lo hace más poderoso y conmovedor para la audiencia que solamente presentar el relato filtrado por la memoria. Como en el documental de Villaseñor, la memoria cuenta con un papel protagónico, aunque en el drama de Rascón Banda, se prioriza más el ver y escuchar que el sólo escuchar e imaginar, es decir se busca una experiencia más directa. Por esta razón, el predominio del presente (la mayoría de las escenas son aquellas en las que se recrean episodios de la vida de los niños en el internado) ayuda con la creación de la inmediatez del drama, aunque simultáneamente, ver adultos vestidos como niños evoca un pasado lejano.

La caracterización infantil(izada) que Rascón Banda prefiere para contar la historia de Los niños de Morelia sugiere un tratamiento de los protagonistas huérfanos con rasgos picarescos, muy similar a como se hacía en Antes, Cielos de la Tierra, Perfume de violetas, De la Calle y Al otro lado. Como explicábamos en el primer capítulo, es distintivo en la narrativa picaresca que el protagonista, por lo general un personaje que se representa en primera persona, sea un menor de edad huérfano, literal o metafóricamente, que se embarca en un viaje de formación de identidad buscando integrarse de alguna manera a la corriente social predominante. El relato además de explicar el origen del pícaro, cuenta sus travesías y peripecias en numerosos episodios e inserta en cierto grado alguna crítica social (Compton 11-12). En el drama de Rascón Banda ciertamente se cumplen la mayoría de dichas pautas: los protagonistas abren la obra declarando su identidad y procedencia, quiénes eran sus padres, cómo llegaron a México; posteriormente, describen la soledad que enfrentaron, la necesidad de asimilar una cultura

extraña y el resultado de las vivencias lejos de sus familias y país. La brevedad y prolijidad de las escenas complementan esa lectura picaresca, la cual como en De la calle crea una sensación de movimiento. No obstante, en el caso de Los niños de Morelia, esto se relaciona más con el paso del tiempo y con la llegada de los recuerdos que con el desplazamiento físico de los protagonistas, ya que la mayor parte de las escenas ocurre en el internado.

Otro de los componentes de la picaresca consiste en que el protagonista normalmente trata de justificar su cuestionable comportamiento ante una figura de autoridad, denunciando, como contrapeso, algunas figuras sociales fácilmente identificables. En varias instancias, los protagonistas de Los niños de Morelia acusan la actitud indiferente, incomprensiva y negligente hacia ellos por parte de los responsables del internado, de otros refugiados españoles y de los políticos, burócratas y sociedad mexicanos. En una de las escenas, por ejemplo, los personajes aparecen juntos recordando la calidad de la alimentación en el internado, insertando en dicho diálogo una acusación directa:

VICENTE. Todo a base de maíz

PILAR. Atole de maíz.

VICENTE. Tortillas de maíz.

ANA. Chilaquiles de maíz.

[...]

PILAR. Enchiladas de maíz

VICENTE. Tamales de maíz

PILAR. Y atole...

LAURA. ¡Ya se dijo!

PILAR. ¡Qué importa si de todas maneras es de maíz!

ANA. Qué chistoso, siempre teníamos hambre.

VICENTE. En la madrugada siempre asaltábamos la cocina.

CARLOS. No, perdóname, pero yo nunca asalté la cocina.

PILAR. Tú asaltabas la cocina como todos.

ANA. Carlos, tomamos todo lo que el director guardaba.

VICENTE. El jamón.

PILAR. El queso.

LAURA. Salchichas, pan. Comíamos hasta hartarnos. (56-7)

Además de que los personajes evidencian su enfado con la invariabilidad de la comida que recibían y hasta cierto punto su extrañeza por el alimento primario de la dieta mexicana, principalmente señalan la escasez y la deficiencia de su alimentación debido a la administración del recinto. El comportamiento de los personajes, como en la picaresca, se justifica por las circunstancias y principalmente se cuestiona la figura del director del internado, quien no por la falta de recursos, orilla a los niños a la rapacería de otros alimentos.

Como en el segmento anterior, el hambre domina varias escenas del drama, lo cual resalta y se reafirma como un elemento en común con la caracterización del pícaro. Esta necesidad básica puede leerse en Los niños de Morelia como una metáfora de la carencia afectiva y/o de pertenencia de los niños, a quienes con la tensión de verse solos, sin esperanzas de volver a España y a sus padres, vuelcan en la comida, o en la calidad de los alimentos que reciben, sus ansiedades. Como podemos ver en la siguiente escena, el hambre funciona sólo como el motivo tras el cual expresar, quizá, otras necesidades:

TODOS: Tenemos hambre. Tenemos hambre. Tenemos hambre.

MAESTRA: A callar, a callar. Llegaron las tortillas. (Gritos de júbilo)

ANA: ¿Y las tortillas?

MAESTRA: ¿Estás ciega? ¿Qué no las ves?

PILAR: ¡Éstas no son tortillas! ¡Éstas son porquerías!

CARLOS: Queremos tortillas de huevo.

ANA: Queremos tortillas de patatas.

LAURA: Queremos tortillas normales.

PILAR: Queremos tortillas de chorizo.

ANA: Tortilla española.

CARLOS: Nuestra tortilla. (34)

La alegría creada al escuchar la denominación de un alimento conocido se vuelve desilusión y frustración al ver que el significante (en el sentido de Saussure) que reconocen no corresponde con el significado conocido. A pesar de que la tortilla de maíz se considera un alimento básico para subsistir, para los niños el centro de atención es lo que no contienen, es decir, la solidez de los huevos, el chorizo y las patatas, ingredientes que los niños percibían como “normales” en su dieta. Probablemente, la actitud de rechazo ante la diferencia entre la tortilla española y la mexicana evidencia un hambre mayor, el ansia de lo usual; por ello, los niños vuelcan en la precariedad de la comida sus nostalgias y su avidez de lo conocido y familiar. En total, el comportamiento de los niños ante la deficiencia y diferencia en la alimentación resalta por una parte su dificultad de asimilación a la nueva cultura y por la otra, la necesidad de pertenencia y la añoranza por los vínculos con España.

Tanto la mención como la presencia misma de la comida como parte de la utilería en escena predominan en Los niños de Morelia y destacan su importancia para la construcción del sentido del drama y la caracterización de los niños huérfanos como pícaros. A través del

elemento visual, la manera de abordar la alimentación se encuentra estrechamente ligada a la forma en que se habla de otras necesidades básicas, como las carencias emocionales y/o afectivas. La escena denominada “Cartas” ejemplifica cabalmente la correspondiente relación alimentación-necesidad afectiva. Según las acotaciones en “Cartas”, los personajes van apareciendo por detrás del escenario individualmente. Carlos, Pilar, Ana y Laura entran uno a uno, llevando en una mano una carta que van leyendo y en la otra, un vaso con leche. A medida que aparece cada personaje, se va haciendo obvio que se trata de la correspondencia que intercambian con sus padres. Las cartas, breves en su mayoría, parecen ser el único vínculo de los niños con la esperanza de ver a sus padres, de volver a España y de seguir conectados con su origen. Además, funciona como una herramienta de supervivencia que les permite imaginar que siguen siendo parte de ese espacio del que se encuentran alejados.

Como la obviedad visual de la escena sugiere, el vaso de leche cobra la misma importancia que las cartas. Es decir, al colocarse tanto la carta como el vaso de leche en las manos de los protagonistas, se hace referencia no sólo a la alimentación como indispensable para sobrevivir, sino también al ingrediente afectivo. La leche, en ese sentido, funciona en la escena como símbolo del otro tipo de hambre mencionado anteriormente, como lo era aquella búsqueda de Rufino por su padre en De la calle, la cual cobraba la importancia de una necesidad básica de subsistencia. En Los niños de Morelia el poder visual de la leche resulta tan evocativo que podría atribuírsele la propiedad de trazar un paralelo con el efecto que las cartas tienen en los protagonistas. Es decir, éstas, como la leche, alimentan el ánimo de los niños, les nutre y además crean un lazo tangible con España, elementos necesarios para que los niños puedan continuar la espera y seguir creyendo en el regreso. Al final de la escena, sin embargo, las acotaciones indican la volatilidad/ fragilidad del vínculo creado por las cartas, debilitan la esperanza latente

de poner fin al orfanato, y drásticamente prefiguran la inminencia del abandono y el distanciamiento:

(En el fondo del escenario aparece Vicente con un vaso vacío. Avanza hacia el centro.

Aparece una mujer y se coloca de espaldas con los brazos arriba, mientras Vicente en el centro del escenario quema una carta y dice):

Hace meses que yo no recibo cartas de España. (Sale). (52)

El ambiente sereno y esperanzado de la entrada a la escena se violenta con esta dramática aparición de Vicente, en la cual la leche no aparece como el referente que crea el vínculo con los padres, sino que en su lugar se sustituye por el fuego, simbolizando aquí una ruptura sin enmienda, de la cual sólo quedan cenizas, quizá, sólo el recuerdo. Como veremos más adelante, a medida que las cartas se ausentan, los lazos con España van desapareciendo paulatinamente y el tiempo y la particularidad de la situación les enseña a los protagonistas a vivir con lo que se les ofrece y añorando lo conocido.

Debido al fracaso de los lazos filiativos, los niños buscan afiliarse a otros españoles que, como ellos, habían dejado España debido al tumulto político. En contraste con la dificultad de adaptación de los niños, el recuento que se hace de otros exiliados pone de relieve la experiencia de otros compatriotas:

PILAR. Los exiliados no querían saber nada de nosotros. Se juntaban en el Café Tupinamba. [...]

ANA. Para ellos no existíamos.

LAURA. Existíamos pero no nos veían.

PILAR. Nos dejaron a la buena de Dios.

ANA. ¿Y el gobierno, qué?

LAURA. Se apartaban de nosotros

PILAR. Yo hablé con alguno

ANA. Indalecio Prieto vivía junto a la Casa Hogar.

PILAR. ¿La de la calle Michoacán?

ANA. Desde la azotea se miraba su casa.

LAURA. Era preciosa, con jardines.

PILAR. Se trajo hasta a la sirvienta de España.

ANA. Vivía bien.

LAURA. Ahí veíamos desayunar a Manolete.

[...]

PILAR. Mandaron hacer una barda muy alta para taparnos la vista.

[...]

ANA. Los exiliados se apartaban de nosotros. (60-61)

El contraste del estilo de vida de otros exiliados españoles con la de los niños claramente indica la vulnerabilidad de la condición de los niños porque, por ser menores de edad, no contaban con el respaldo de sus padres o de adultos que abogaran por su bienestar y estaban supeditados a las condiciones de vida provistas por el gobierno mexicano. Además, en esta escena, la indiferencia de los otros exiliados indica el nivel de aislamiento que padecieron, incluso por parte de sus compatriotas, simpatizantes de la ideología republicana, exiliados generalmente por las mismas razones y temores por los que los padres de los niños decidieron embarcarlos en aquella travesía. Asimismo, con esta escena, existe un impulso agencial que trata de reconfigurar la impresión generalizada en México de que el exilio republicano en México estuvo solamente representado por intelectuales, artistas y profesionales que aportaron un invaluable contribución al

pensamiento, la expresión artística y el desarrollo económico del país. En realidad también llegaron miles de refugiados obreros, campesinos y pescadores y los hijos de muchos de ellos, los cuales igualmente influenciaron a la sociedad y cultura mexicana y a quienes nunca se les reconoce históricamente (Tejeda “Resaltan”; Villaseñor, 23,296 días 52). De esta manera, el drama, utilizando los recuerdos de personajes adultos, pero vestidos como niños y por lo tanto infantilizados, les otorga a éstos la agencia necesaria para insertar un reclamo social casi inadvertidamente.

Como se ha mencionado anteriormente, como en la narrativa picaresca, la trama de Los niños de Morelia va desenmascarando personajes sociales para justificar el resultado de sus propias acciones. De este modo, se hace una denuncia de la administración del director del internado, de los españoles y también de las autoridades mexicanas o de los varios niveles de corrupción existentes en la época. Según el recuento de los protagonistas, de niños contaban con el apoyo del presidente mexicano, Lázaro Cárdenas, quien según ellos, cumplió el papel de figura paterna inmediata al preocuparse por ver, en la medida de lo posible, por su bienestar.⁴⁰ Sin embargo, a pesar de la protección oficial del gobierno mexicano, la realidad cotidiana de los niños difería de la que se planeaba para ellos:

VICENTE. El presidente decía: hágase...

CARLOS. Pero sus ayudantes no siempre cumplían.

ANA. Denle el mejor presupuesto a sus escuelas.

PILAR. Pero el dinero no llegaba completo.

LAURA. Su gente no cumplía.

VICENTE. Denles la mejor educación, ordenaba.

CARLOS. Pero algunos directores eran incapaces.

ANA. Es que éramos niños muy difíciles.

PILAR. Es que éramos muy rebeldes.

LAURA. Es que veníamos de la guerra. (63-64)

El recuerdo de los niños acerca de la discrepancia entre lo que oficialmente se destinaba para su educación y manutención y lo que en realidad recibían, evidencia la rapacería y la indiferencia de la burocracia de la época. Así, mientras los niños anteriormente reconocen haber robado comida del internado o pedir en las casas de los morelianos, en realidad sólo reclamaban lo que originalmente les pertenecía pero que nunca llegaba a sus manos. Esto, de cierta manera, justifica sus acciones, independientemente de su rebeldía o de sus traumas ocasionados por la guerra. La caracterización de los personajes, por lo tanto, asemeja aquella empleada en la narrativa picaresca, en la cual el pícaro en sus travesías recorre varios sectores de la sociedad y va describiendo lo que Benedict Anderson en su análisis del Periquillo Sarniento denomina una representación del “socioespacio” mexicano de la época (26). Por su parte, en el mural social que se forma en Los niños de Morelia, quedan plasmados además del contexto social y político de la época tanto en México como en España, la historia personal de esos pequeños y los desafíos de su formación al haberse criado en la orfandad.

A pesar de que la exposición del tratamiento indiferente y abusivo hacia los niños exiliados responsabiliza a los agentes mencionados anteriormente, el objetivo principal del drama no radica en volverse principalmente una crítica social. En lugar de ello, Los niños de Morelia se enfoca principalmente en la experiencia misma de los protagonistas y se torna en una reflexión acerca del impacto del abandono y de una estrategia catártica para comprender lo que les sucedió a esos niños y cómo afectó su desarrollo y evolución como adultos. En otras palabras, la versión que nos ofrece Rascón Banda intenta mostrarnos el lado humano de las raíces, los

retos y las implicaciones de una identidad transnacional. Así, en aquellas escenas en las que se habla de los otros españoles exiliados, de los administradores del colegio y del gobierno mexicano, el énfasis no recae en ellos, sino en la vulnerabilidad de los niños por su situación de orfandad. Ésta en total acabó por convertirse en una travesía que realizarían solos y que les llevaría a formarse fuera de la familia tradicional, aunque siempre manifestando cierta nostalgia por ella y quizá lo más traumático, a vivir sin un sentido de pertenencia claramente definido.

Precisamente el distanciamiento de la estructura familiar por motivos migratorios forzados lleva a los protagonistas a tratar de formar nuevas afiliaciones, de establecer nuevos lazos, de formar nuevas comunidades y de imaginarse parte de ellas como estrategia de subsistencia. Por esta razón, los niños se desarrollan tratando de adherirse, por lo general fracasadamente, a otros españoles exiliados o “gachupines” y a algunas familias morelianas, para al final reunirse en un grupo que comparte la misma miseria, los otros niños exiliados. Esta adhesión reconforta el abandono y les reafirma constantemente el sentido de pertenencia a un grupo. Se podría sugerir por lo tanto, que la separación de España y de sus familias, lleva a los niños a forjarse una identidad propia, individual pero a la vez, a imaginarse parte de una familia cuyos lazos se basan en el abandono y en una inevitable posición intersticial, entre dos espacios y dos culturas, entre el anhelo, el recuerdo y la realidad.

Para reforzar este sentido de colectividad, surgido a partir de la experiencia compartida de abandono, el drama pone en escena, en la mayoría de los casos, al conjunto de actores, en vez de favorecer apariciones individuales. Sin embargo, como lo indicara en una conferencia de prensa, Mauricio Jiménez, el director de la puesta en escena de Los Niños de Morelia, el autor juega perspicazmente con la posibilidad de ser uno y todos al mismo tiempo (“Llevará Rascón Banda”). En ese sentido, la multitud de escenas igualmente puede leerse como parte de la

fragmentación estructural, aquella empleada en Al otro lado, por medio de la cual se logra que la caracterización de varios personajes aislados cree un efecto de cohesión colectiva. La colectividad, asimismo, toca puntos de contactos con las características del teatro documental, en el que ésta funciona como “instrumento de concientización” (Bravo-Elizondo 14). Por esta misma razón, vemos también cómo se colocan entre escena y escena unos pocos soliloquios en los que uno de los protagonistas de modo confesional e introspectivo presenta su manera propia y particular de vivir el impacto de una infancia sin padres. Estas escenas cuyo orden de aparición pareciera caprichoso, juegan un papel relevante en la cohesión y el significado del drama debido a que, por una parte, su carácter individual puede funcionar también en un nivel general para hablar del impacto colectivo de la orfandad de los niños exiliados y, por la otra, facilitan el efecto del transcurso del tiempo y de cómo funciona la memoria viajando del pasado al presente desordenadamente, como lo ilustra el siguiente ejemplo:

PILAR. Salgo del internado con una gran alegría. [...]

Los momentos alegres fueron escasos.

Pasé la vida llorando por mi madre.

Siento rencor por su abandono, sé que lo hizo para protegerme de la guerra,
pero sólo recuerdo lo que pasó.

Quedaron lejos mis padres, su protección, la cama caliente.

Y vino el dolor, la tristeza, la soledad, el hambre. [...]

Lloré tanto que ahora que la veo [...] no siento ninguna emoción.

Se me acabaron las lágrimas.

No volví a llamarla mamá. (53)

El parlamento de Pilar articula en términos generales las penurias tanto físicas como emocionales causadas a raíz del distanciamiento de sus padres. Asimismo, demuestra que la motivación protectora que los padres tenían para mandarla a México no compensa por el sufrimiento experimentado. Esto implica un cuestionamiento del juicio de los adultos como árbitros del mejor interés del niño, el cual puede resultar en detrimento de las condiciones morales, emocionales o físicas de éste (Bhabha 1529). Como en el segmento de Prisciliano en Al otro lado, en el cual su padre parte a Estados Unidos buscando un mejor futuro para la familia, pero sin decirle nada al niño porque “no lo va a entender”, las implicaciones de la decisión de los padres tanto Prisciliano como para Pilar y el resto de los niños exiliados les dejan un gran vacío que les impide razonar lo sucedido y sobre todo olvidarlo y/o perdonarlo. Obviamente, para Pilar, este vacío se convierte en rencor e insensibilidad por los lazos familiares, lo cual conlleva a un deterioro irreparable de la relación filiativa.

Reiteradamente, en Los niños de Morelia la filiación está fuertemente asociada con la figura materna, como lo demuestra el parlamento de Pilar y otro de los pocos soliloquios esparcidos a lo largo del drama, los cuales, aunque hablan de experiencias individuales, recopilan otra vez una experiencia colectiva:

CARLOS. Llegó mi madre y había que mantenerla.

Nos cambiamos a un departamento.

Mis hermanos pronto dejaron la casa.

No aguantaron a la vieja. [...]

Quería recuperar la autoridad que había perdido.

Como todos los padres que llegaron de España quería darnos de bofetadas.

Quería someternos a una disciplina que ya no era posible.

Nos habíamos criado solos.

No había manera de volver atrás. (73)

En este ejemplo es también la madre a quien se representa como el símbolo de la cohesión familiar y sobre quien recae el resentimiento mayor de los hijos, mientras que en ningún caso se alude a la figura paterna. Como en Al otro lado, el tratamiento del género de este drama, simbolizado por el papel de la madre, recibe un enfoque desventajoso, ya que mientras en el filme de Loza la figura materna es casi invisible, en Los niños de Morelia su visibilidad no es precisamente reivindicativa. Aun así, pudiera ser que con la pérdida de ambos padres, el lazo afectivo más añorado sea el de la madre, debido principalmente a la corta edad de los pequeños y la dependencia hacia ella asociada con esa etapa. Asimismo, el énfasis en el resentimiento por abandono de la madre podría interpretarse por medio de la connotación asociada con el género (femenino) de “la patria” y por ello, al hacer alusión a la figura materna, se sugiere una ambivalencia literal y a la vez una metafórica. Como otra posibilidad podría argüirse que de manera similar a como se hace en Al otro lado, Rascón Banda indirectamente sugiere un planteamiento y tratamiento post-patriarcal de la orfandad en el que la figura paterna deja de cobrar su grado de centralidad tradicional.

Como sea el caso, los parlamentos de Pilar y de Carlos sugieren que el resultado de formarse por cuenta propia provocó una ruptura irreconciliable con la figura materna, pero sobre todo una seria disociación afectiva y la pérdida completa de la noción de autoridad familiar. Por todas estas consecuencias, tanto para Pilar como para Carlos, es claro que, como en Al otro lado, la separación de padres e hijos tiene las implicaciones más profundas para estos últimos. Su corta edad e inexperiencia no sólo les dificulta la subsistencia física y la asimilación de la orfandad, sino que acentúa la cicatriz que les ha marcar por toda la vida.

El carácter indeleble de la experiencia de orfandad provocada por aquella expedición a México marca la pauta para que estos individuos se formen fuera de la estructura familiar, sin figuras de autoridad paternal, aunque siempre evocándola de alguna manera. La migración forzada (invertida en comparación con el filme de Loza, debido a que los niños son los que parten involuntariamente o con engaños) se convierte para los niños exiliados en una oportunidad (no pretendida) de desarrollar capacidades de asimilación y de independencia desde muy jóvenes. A diferencia de Al otro lado, donde la migración se vuelve el catalizador de la imaginación, en este caso se convierte principalmente en la razón para recordar el pasado perdido con sus familias y la desdicha del resto de su infancia. Sin embargo, y quizá una de las consecuencias más impactantes, sea que la migración también les arranca el sentido pleno de pertenencia y los sujeta a vivir en un espacio intersticial: “[...] En España nos consideran mexicanos. / En México nos consideran españoles. / [...] Soy del exilio como si fuera de un país” (76-7). A pesar del paso del tiempo y de la oportunidad de algunos de ellos de volver como adultos a España o de reunirse con su familia en México, los protagonistas manifiestan la imposibilidad de recuperarse de la experiencia causada por la separación familiar y del país natal y subrayan la necesidad de un sitio de pertenencia, que en este caso ha correspondido a un limbo sin existencia tangible.

A pesar de que, como señala Jacqueline Bhabha, existe la creencia de que entre menor sea el niño al momento del desplazamiento, más fácil será su adaptación; en realidad, los vínculos retrospectivos a menudo tiene en el niño mayor peso que las posibilidades prospectivas (1530). Esto resulta parcialmente acertado para los protagonistas de Los niños de Morelia al no poder ni querer desprenderse definitivamente de los lazos con España; no obstante, su situación se agudiza con el devenir del tiempo y la estancia y la vida en México, lo cual los lleva a

desarrollar un vínculo con el país anfitrión comparable en intensidad con el que tienen con España. Sin embargo, en vez de afianzar el arraigo por el nuevo hogar o de desarrollarlo, los protagonistas acaban con un sentimiento de no pertenencia determinado por ellos mismos y por cómo otros los perciben. Así, en vez de sentirse parte de alguno de ellos, prevalece una identidad independiente. Estas circunstancias fomentan la formación de individuos desarraigados, pero a la vez fuertemente ligados a la única comunidad que los alberga incondicionalmente, la de “los niños de Morelia”.

Con este drama, Rascón Banda nos entrega una pieza que viaja a la historia de México, para refrescarnos acerca de un tema tan actual como el de la migración (en este caso por motivos bélicos) y el impacto causado por la separación de las familias, en especial las repercusiones para los hijos. El ambiente infantil evocado por el título, Los niños de Morelia, carece completamente de la frescura propia de esta etapa de la vida. En realidad, se muestra un entorno sombrío y rígido que se acomoda al ánimo solitario y amargo de los niños debido a la experiencia de migración forzada, al distanciamiento de los padres, a la partida hacia un país extraño, a la vida en un internado con instrucción militar y finalmente al abandono por parte de todo lo conocido. En total, Los niños de Morelia ejemplifica algunas de las consecuencias que Jacqueline Bhabha reconoce en los niños desplazados:

Children whose lives are disrupted by forced migration may suffer pervasive and lifelong consequences, in their life expectancy, physical and psychological development, and material prospects. Being brought up in a particular country determines linguistic competence and social mores; and vulnerability to discrimination, persecution, war. It affects exposure to disease, to potentially oppressive social and cultural practices and to life-enhancing kinship, social, and occupational networks. (1530)

A pesar de que el drama se enfoca en gran medida en mostrar varias de dichas huellas de la experiencia del desplazamiento en los niños, su función no radica exclusivamente allí. Los niños de Morelia también se rehúsa a repetir el discurso oficial acerca de la historia de los exiliados españoles, y ejerce un impulso agencial, el cual provee a los protagonistas de una oportunidad para contar su propia experiencia, aunque en este caso desde una perspectiva más amplia, alejándose parcialmente del elemento realista e incorporando más vehementemente el papel de la memoria y el plano fantástico (actuaciones como niños y como viejos, como vivos y como muertos o desaparecidos, el mundo de los sueños), y añadiendo juegos temporales y espaciales para la mejor recreación de la experiencia de abandono.

Asimismo, a pesar de que se denuncian comportamientos deplorables por parte de la gente alrededor de los niños exiliados, la finalidad de este drama va más allá. Los niños de Morelia se concentra más en lograr un efecto catártico a través del cual desahogar lo que les sucedió a esos niños y acaso tratar de obtener un sentido de ello al dramatizarlo a la luz pública, sobreponiendo en gran medida los sentimientos por sobre la razón. Aunque en este caso les afectó a lo largo de la vida, la orfandad, es decir, el criarse fuera de la familia tradicional o “uninacional”, abre a los protagonistas las puertas a la posibilidad de una formación independiente: “Hemos salido adelante solos. / Absolutamente solos”. (76) Por tanto, la filiación familiar pasa a segundo término y lo que prevalece es la entereza individual y la búsqueda de nuevos nexos afiliativos, los cuales aquí, se forman por los lazos de orfandad con el resto de los niños exiliados. Aun más, dichas afiliaciones apelan a todo aquel con una experiencia de separación y pérdida propiciada por el factor migratorio, dígame exilio, destierro o abandono literal o metafórico. Ése es finalmente, el mensaje de conexión y empatía que Rascón Banda nos entrega al recurrir a un tema del pasado mexicano, pero a la vez tan inmediato y vigente.

Asimismo, la formación de fuera de la familia tradicional, sugiere una interpretación alternativa para un modelo de nación-familia más diverso y más acorde con las realidades de los tiempos actuales.

Para finalizar, la migración ha provocado profundos efectos en la conformación y dinámica de las familias alrededor del mundo. Dos creadores mexicanos, Gustavo Loza y Víctor Hugo Rascón Banda, tomando dos momentos históricos y dos géneros de representación distintos, nos muestran una visión en común acerca de la conformación de familias transnacionales, pero enfatizando el impacto resultante de dicho fenómeno en los hijos: un sentimiento de orfandad metafórica agravado en muchos casos por la vulnerabilidad infantil. Aunque ambas obras se caracterizan por su fragmentación estructural, precisamente esta constante funciona como el elemento cohesivo que hace de la orfandad un estado colectivo compartido por los huérfanos de las obras, pero también por sus espectadores contemporáneos, tocados de alguna manera a nivel personal, familiar y/o nacional por los efectos de la migración. Como sugieren Al otro lado y Los niños de Morelia, independientemente del período histórico los resultados resultan similares: los niños llevan consigo la mayor carga emocional (y a veces física) de la separación, la cual resulta en el sentimiento de orfandad y de abandono, la falta de afecto, una identidad dividida e incluso un estado de no-pertenencia. No obstante, son precisamente estos resultados los que permiten el surgimiento de nuevos individuos, capaces de inventarse fuera de una familia y con la oportunidad de crear lazos alternativos. Así, a diferencia de De la calle, Perfume, Antes y Cielos de la tierra, en la cual la condición de orfandad de alguna manera se asocia con el exterminio de los huérfanos, Al otro lado y Los niños de Morelia no se limitan sólo a conmover al exponer la experiencia de abandono y vulnerabilidad infantil. Por el contrario, las proponen como un camino hacia un desarrollo alternativo, ciertamente una

evolución optimista, en el que la familia tradicional nuclear deja de verse como el único modelo de organización válido y se abre la oportunidad a otras vías. En total, las dos obras hacen un cuestionamiento, en primer lugar, del poder patriarcal y, en segundo, del papel de los adultos en decidir el mejor futuro de los niños. Así, vemos cómo la figura paterna pierde su hegemonía y se vuelve intangible; la materna, sin embargo, tampoco logra consolidarse como la mejor vía alterna, un problema de género todavía ambiguo en las dos obras analizadas. Por último, resta preguntarse si el interés de ambas obras por conmover al espectador utilizando la mirada infantil en realidad le da validez a una perspectiva antes ignorada o si sólo se trata de otro medio de explotación que demuestra la ambivalencia sugerida por Jacqueline Bhabha acerca del tratamiento de los niños, un asunto que llama la atención hacia el respeto de la integridad de los derechos humanos infantiles.

Capítulo 4

Orfandad y transformaciones: Familias y afiliaciones alternativas basadas en la solidaridad genérica

En los capítulos anteriores nos hemos concentrado en diferentes ángulos para tratar la orfandad. Hemos visto la orfandad desde la perspectiva del individuo, la orfandad colectiva y urbana y la orfandad transnacional. Los resultados de cada una varían desde el aislamiento exacerbado del huérfano que pretende salir a la luz, como en Antes y Cielos de la Tierra de Carmen Boullosa y Los niños de Morelia de Víctor Hugo Rascón Banda; la comprensión de la orfandad y la nostalgia por el pasado perdido, como en casi todas las obras analizadas hasta ahora, pero especialmente en Al otro lado de Gustavo Loza; hasta la pérdida total o la muerte del protagonista, como en De la calle y Perfume de violetas de Jesús González Dávila y Marisa Sistach respectivamente. Sin duda, no todas estas opciones arrojan una conclusión optimista para la condición de orfandad, aunque nos plantean una posibilidad remota de afiliaciones alternativas para los huérfanos una vez que se ha perdido a la familia, la célula de interacción y organización social más tradicional e inmediata. Por esta razón, en este último capítulo, con Salón de belleza (1999), novela de Mario Bellatín y Sin dejar huella (2000), filme de María Novaro nos concentramos en la posibilidad de alternativas al analizar cómo la orfandad, caracterizada principalmente por la soledad, el aislamiento, la vulnerabilidad, puede tomar un giro con matices que implican cierto progreso o manifestación de resistencia del huérfano dentro de la sociedad en la que se desenvuelve. De la misma manera que en el análisis de las obras de capítulo anteriores, el estatus de figuras huérfanas de los protagonistas puede o no resultar literal. En este caso, se les ha otorgado basado en algún tipo de abandono y en su falta de pertenencia a un círculo familiar.

En esta ocasión se trata en su mayoría de personajes adultos, por lo cual quizá se dificulte su identificación como huérfanos porque ya han salido del ámbito familiar.

A diferencia de las obras anteriores, estos personajes no hacen aquella referencia directa e insistente en los padres o en la muerte de éstos; simplemente no aparecen, lo cual, por ser adultos, podemos leer como un avance para la condición de orfandad. En Salón de belleza, dicho progreso se basa en la idea de constante transformación, la cual aunque tal vez decadente deja al huérfano un espacio para proponer una forma de vida y asociación alternativa y una narración controlada completamente por sí mismo. En la segunda, la transformación se explora a partir de una asociación predominantemente femenina, un tipo de alianza que acepta la falta de figuras masculinas irreverentemente y con ello, redefine una nueva manera de expresar la nacionalidad y el arraigo. Ambas obras inicialmente destacan el potencial de las familias alternativas “unigénicas” para alcanzar la plenitud personal, alejadas completamente de filiaciones social y nacionalmente predominantes, dominadas por el poder patriarcal tradicional.

Sin duda, hablar de orfandad lleva consigo una carga semántica que supone hacerlo con cierta cautela y compasión. Resulta casi inevitable no sentirse conmovido por esa imaginada condición de desahucio, falta de protección y vulnerabilidad asociada generalmente con la figura de un niño y más aun si se trata de un huérfano. En las obras anteriores, sin embargo, vimos como algunas veces esa condición puede otorgar cierta flexibilidad al desarrollo del huérfano y puede servirle como una herramienta de subsistencia y de agencia. Las relaciones familiares, por tanto, al desaparecer, cambian el rumbo de la vida de los huérfanos y los llevan a definirse más allá de la familia tradicional. De manera notablemente diferente a las obras estudiadas anteriormente las relaciones familiares en Salón de belleza pierden su resonancia, ya que mientras en aquellas la sombra de la familia acecha al huérfano en forma de nostalgia en su

mayor parte, la novela de Bellatín borra casi por completo las referencias a figuras maternas o paternas que anteriormente definían el carácter y las aspiraciones de los personajes.

En el resto de las obras analizadas hasta el momento, desde un principio se llama la atención a la soledad del protagonista y se consolida este elemento como un motivo central que funciona en dos niveles: dentro del desarrollo de la trama sirve como una motivación del personaje para iniciar la búsqueda de los progenitores o para revelar el anhelo de su necesidad de afecto familiar; por otro lado, forma parte de una técnica que facilita la identificación con el personaje. La novela de Mario Bellatín, Salón de belleza, tergiversa parcialmente ese doble tratamiento de la soledad, ya que aunque está narrada en primera persona por un solitario personaje anónimo, la historia no se centra en el deseo de un encuentro familiar, sino en la formación e inevitable fugacidad de un círculo de interacción alternativo y en la auto-comprensión. Al mismo tiempo, el anonimato, hermetismo y escapismo de la narración promueve un distanciamiento entre el lector y el personaje, el cual se transforma para el final del relato. A final de cuentas, esos elementos funcionan como ganchos de interés que acaban en un involucramiento más cercano del lector, creándose así una comunidad alternativa poco probable fuera del mundo narrado, pero posibilitada esta vez por el relato mismo.

La narración de Salón de belleza abre con una participación anónima en primera persona. El anonimato y la falta de ubicación precisa, incluso en términos nacionales, que Bellatín utiliza llaman la atención al proyecto de “afiliación” probablemente universal de este relato. Al mismo tiempo, la imprecisión geográfica puede relacionarse con la identidad transnacional del autor mismo.⁴¹ Así, mientras algunos críticos estudian la obra de Bellatín como peruano, algunos lo hacemos como mexicano. Él, sin embargo, elige en esta novela la imprecisión, sugerida incluso en la neutralidad de su prosa, en la que no existen claros regionalismos lingüísticos.

En términos generales dos líneas narrativas se desarrollan en esta historia y resulta casi imposible discernir cuál de las dos prevalece. Una de ellas cuenta la historia de la afición del protagonista por los peces, la cual funciona también como una reflexión alegórica de la vida del ser humano (Schettini 14), y la otra, la transformación paulatina de su negocio, un afamado salón de belleza, en un “moridero” donde van a pasar sus últimos momentos las víctimas de una misteriosa enfermedad. El concepto de cambio radical o transformación se vuelve entrañable al significado y estética de Salón de belleza, ya que en apenas dos breves capítulos, revela las mutaciones estéticas, físicas, mentales y emocionales que atraviesan el protagonista, las peceras que cultiva y los huéspedes del Moridero. También nos presenta una obra que transforma su hermetismo y escapismo (el narrador cuenta poco de él y su mal, pero abundar en la crianza de los peces), recursos no tradicionales para conmover, en una realidad tan tangible y dolorosa como la orfandad literal, la marginación de grupos sociales determinados, en este caso, las víctimas de una innombrable y fatal enfermedad.

Aunque el cuerpo crítico acerca de las obras de Bellatín es reducido, Salón de belleza ha recibido la mayor cantidad de atención quizá por lo polémico del supuesto tema alrededor del que gira y por el hermetismo del lenguaje y de su estética en la que abundan personajes “monstruosos” (De Lima, Sáenz, Vieira, Schettini, Palaversich). En su mayoría, la crítica ha abordado la novela desde el punto de vista de la enfermedad o la plaga, específicamente en cuanto a su relación con el llamado “mal del siglo” pasado, el SIDA, y desde el ángulo de la homosexualidad. Estos enfoques no resultan sorprendentes ya que la novela claramente demuestra una preocupación por el aura de fatalidad asociada con la enfermedad, por las graves implicaciones de éste para la comunidad homo/transsexual y por la evidente necesidad de llamar atención al aspecto humano de ella, por el aislamiento social de las víctimas y por la alarmante

desinformación sugerida por las cifras de contagios. De acuerdo con reportes oficiales, los primeros casos de SIDA en México y algunos otros países de Latinoamérica datan de 1983. De ahí, de acuerdo al Programa del HIV/SIDA implementado por las Naciones Unidas en México las cifras han ido en ascenso, reportándose, por ejemplo, que más de una década después, en 1999, existieran ya alrededor de 150.000 casos confirmados del virus entre niños y adultos; en 2001, 180.000 y en 2007, cerca de 200.000 (UNAIDS). A pesar de que en este espacio no examinamos la obra principalmente desde esta óptica, sino desde su propuesta de formación de familias alternativas y/o transformaciones, reconocemos la indisoluble asociación de la enfermedad con el aislamiento, discriminación y estigmatización social hacia los homosexuales y otros que padecen del SIDA mostrada en la obra de Bellatín y su proyecto estético como totalidad.

Para el momento de producción de Salón de belleza, los efectos del llamado “mal del siglo” (pasado) afectaban visiblemente el espacio y la conciencia social mexicana y latinoamericana, provocando no sólo psicosis ante el posible contagio, sino una estigmatización generalizada hacia los enfermos del padecimiento y su consecuente segregación social. Este estigma surgió de las asociaciones populares (a menudo como producto de la ignorancia, la desinformación y de fuertes campañas de moralidad religiosa), que veían el SIDA como una enfermedad exclusiva de homosexuales, prostitutas o drogadictos, es decir, un mal que se establecía en individuos que transgredían los límites de la moralidad y la legalidad. De este grupo, el blanco más atacado por la moralidad latinoamericana resultó ser el de los homosexuales infectados, hacia quienes se dirigían reacciones públicas de pánico, hostilidad, repugnancia, odio, rechazo e intolerancia (Aggleton 290-2; Schifter, Public Sex 7-10; Treicher 85). Obviamente, estas reacciones no surgen en un vacío; por el contrario, son el resultado de

sentimientos homofóbicos arraigados con mayor profundidad en sociedades donde prevalecen los roles de género tradicionales y las relaciones de poder basadas en ellos, los cuales se alimentan además por la arbitrariedad del discurso religioso e institucional acerca de la inmoralidad.

Una gran parte de la forma que han tomado las reacciones públicas hacia los afectados, proviene del poder de las palabras y la terminología usada para abordarla en los discursos oficiales y los medios de comunicación. Según la premisa básica de Susan Sontag, el lenguaje y las metáforas empleadas para describir la enfermedad en general y el SIDA, particularmente, están asociados a algunos elementos que automáticamente siembran terror, hostilidad y rechazo. Sontag critica principalmente las metáforas de la guerra y la plaga, ya que la primera requiere asumir una posición militar, bélica, de “defensa” y “lucha” contra la enfermedad; mientras que la otra la presenta como un elemento “foráneo”, pero sobre todo como una invasión producto de algún tipo de “castigo” (14). El resultado de la amplia difusión, aceptación y uso de dichas metáforas es que todas contribuyen al agravamiento de la discriminación del individuo infectado porque a la vez lo deshumanizan y degradan (Sontag 23). Aun con lo acertado de sus revelaciones y su contribución pionera en el debate sobre el tema, los críticos de la obra de Sontag se concentran principalmente en dos posiciones principales: la primera consiste en atacar su falta de propuestas para mejorar la calidad de vida de los enfermos y su mera deconstrucción del discurso sobre el VIH/SIDA como una superficialidad de la semántica cuando lo verdaderamente aterrador es la enfermedad en sí; la otra, en afirmar que el daño ya está hecho y es irreversible por la amplia aceptación de este discurso (Lehmann-Haupt, Robinson, Treicher). Independientemente de las críticas, el argumento principal sirve de punto de partida para explorar el poder del discurso y sus metáforas, cómo éstos moldean los comportamientos y

actitudes sociales y cómo ayudan a reforzar esquemas de dominación y segregación. En el caso de Salón de belleza vemos estos elementos en acción, pero quizá la lección más importante de las observaciones de Sontag para analizar esta obra deriven precisamente del poder de la palabra para influir la percepción pública. Como veremos, a través de ella y sus metáforas, la novela propone transformaciones morales, sociales y estéticas.

El concepto de transformación que permea la obra se encuentra palpable desde el título mismo, ya que la función del espacio físico al que alude consiste exactamente en hacer un cambio en los clientes que entran en él. La transformación que normalmente toma lugar en un salón de belleza se espera que sea visible, notoria, renovadora, positiva, embellecedora, válgame la redundancia. No obstante, la primera transformación a la que el inicio mismo de Salón de belleza remite resulta sorprendentemente distinta: “Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón de belleza se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tiene donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo” (11). El antes y después, a diferencia de cuando alguien se somete a un tratamiento de belleza, invierte cualquier tipo de expectativa positiva y renovadora: del salón de belleza sólo queda el recuerdo de un pasado glorioso y colorido, transmutado en un sitio gris, oscuro y decadente por la inminencia de la muerte. Esta primera introducción al espacio desde el que se narra, además de introducir las dos líneas narrativas que se desarrollan a través de la novela (la afición del narrador por los peces y la historia del Moridero), reflejan un desprendimiento afectivo del protagonista por la vida humana, ya que su preocupación aparentemente se concentra en el desaparecer de los peces y no de los enfermos que perecen en el Moridero.

La frialdad con que se narra produce un distanciamiento, que podríamos llamar “brechtiano”, que impide crear una conexión empática con el protagonista, lo cual mimetiza la apatía social que los infectados de la enfermedad experimentan. Como sucedía en De la calle, donde se llamaba la atención a la indiferencia social como responsable del aislamiento del huérfano (vemos en escena personas muertas, incluyendo al final al protagonista; la gente sólo se detiene un segundo a mirar y sigue con su camino sin inmutarse), en Salón de belleza esta indiferencia social nunca es expresamente dicha, aunque insinuada por la intercalación de las dos líneas narrativas mencionadas anteriormente. Por ejemplo, cuando al hablar de su próxima muerte y de no tener a nadie a quien le interese, el narrador se dirige inmediatamente al tema de la mortandad de los peces. Este brusco cambio sugiere una alegoría de la existencia y mortandad de las personas en la de los peces que el protagonista cría: “Precisamente ayer, cuando estaba viendo la pecera del agua verdosa, me di cuenta de que la desaparición de un pez no le importa a nadie. En todos estos años el único afectado con la mortandad en los acuarios he sido yo” (66). La indolencia general por la muerte de los peces, podría leerse igualmente como la que se manifiesta por la vida humana a nivel social, especialmente cuando se trata de enfermos de un mal estigmatizado por sus varios niveles de transgresión.

Asimismo, el alejamiento intencional del narrador/protagonista es experimentado y asimilado, en el estilo mismo de la narración. Las estrategias empleadas para crear este efecto consisten entre otros elementos en la cuidadosa selección de una prosa corta, concisa, clínica y sin emoción; la anonimidad del narrador y la inexistencia de referentes temporales o espaciales (además del local del salón de belleza); y los silencios. El distanciamiento provocado por los anteriores elementos es intencionalmente calculado por el narrador, ya que le permiten jugar con la deshumanización que, como sostenía Sontag, la sociedad le ha asignado a los infectados por

“el mal”, como se le denomina a la enfermedad terminal de los huéspedes del Moridero. Sin embargo, la auto-caracterización del narrador como “menos humano”, en lugar de confirmar una asimilación o conformidad con ésta, funciona como una especie de protección, en tanto que al mantener el control absoluto de la narración no permite penetrar en su interioridad. En el mundo narrado, por tanto, es la audiencia la que “sufrir” el aislamiento, es decir, el relato trastoca la dinámica de la exclusión debido a que impone límites estrictos de lectura y con ello da una lección moral ya que impone cierto tipo de respeto y pone al lector en situación desfavorable, sin control. Esta transformación de roles, en la que el narrador custodia completamente lo que se lee y cómo se lee, expresa precisamente la necesidad de control imposible de obtener con el deterioro del cuerpo y el acecho de la muerte y, por su puesto la estigmatización social.

El proceso en el que la voz narradora bloquea cualquier impulso introspectivo que revele más de lo que desea exponer enfatiza la importancia de la posesión de un espacio libre y propio. En la trama, este espacio es el inmueble del salón de belleza. En este sitio, el narrador/protagonista, puede además de ejercer su oficio de peluquero y maquillista, desarrollar su creatividad tanto en la apariencia de las clientas (con el pelo y el maquillaje) como en la del salón mismo (con la selección y experimentación siempre cambiante de distintos peces). Es verdad que el locus desde donde se narra, la apariencia y la búsqueda de la belleza es prioritaria. El hecho que se haya escogido precisamente este sitio, al que por lo menos en México se le conoce con el sinónimo de “estética”, revela de forma sugestiva el proyecto más que literal y hasta cierto punto torcido de la novela. Por una parte, habla de la transformación de las personas, pero al abundar más en detalles de los cambio hacia el deterioro y no de los que conducen a la belleza contradice la obviedad del asunto. De la transformación estética de las clientas se habla poco; sin embargo, el detrimento de la salud y apariencia de los enfermos predomina.

Por otra parte, el hecho que la narración provea detalles de la pérdida de belleza y de vida de los enfermos en cierta forma indica un apego hacia el realismo, a la vez que lo niega, en tanto que se trata de un realismo a medias, un tanto indescifrable por su hermetismo, frialdad, desconexión y anonimato, aunque no por ello, incapaz de comunicar. Se trata quizá de un realismo por una parte deshumanizado y, quizá, posmoderno, en tanto que desarticula y derriba las interpretaciones claras y precisas, por lo contrario predomina la ambigüedad y la suspensión en el aire. Asimismo, Salón de belleza propone la muerte y el deterioro como estética, y de esta manera construye un ejemplo de una transformación estética que obliga al lector a establecer una distancia notable del narrador y a la vez lo acerca, le crea cierto apego a él. Al no revelar su interioridad y mantener una distancia inflexible, el narrador crea un morbo que hace al lector indagar, querer penetrar en la narrativa y al final sentirse conmovido. Por tanto, es aquí quizá donde radica la transformación estética de la novela, ya que devela la belleza donde aparentemente no existe.

La obvia intención de distanciamiento impuesto por la narración cuenta a la vez con su contrapartida en el nivel de la trama. Como hemos explicado, por una parte, el carácter excluyente del relato indica un aparente rechazo al acercamiento emocional del lector; por otra parte, el origen de la transformación misma del salón de belleza en el Moridero desenmascara la sensibilidad y “humanidad” del narrador. Debido al acoso y discriminación homofóbica de la que eran víctimas algunos de sus compañeros (estilistas y travestis), quienes al transformarse en mujeres por las noches y salir a buscar amoríos en las calles podían ser atacados a golpes por la “Banda de Matabros”. Como declara el narrador, el peligro al que se exponían en un encuentro con esta banda podía ocasionar consecuencias aun más graves, ya que posteriormente se veían despreciados y rechazados en los hospitales “por temor a que estuviesen enfermos”. Por esta

razón, el narrador decide iniciar un proyecto incluyente en el espacio dedicado al culto de la belleza y la contemplación (de los peces):

Desde entonces y por las tristes historias que me contaban, nació en mí la compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía donde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar.

Regresando a los peces, pronto me aburrí de tener exclusivamente Guppys y Carpas Doradas. Creo que se trata de una deformación de mi personalidad: muy pronto me canso de las cosas que me atraen. (15)

Tras reconocer brevemente el origen “humanitario” del Moridero, el narrador vuelve a su modo desconectado y despreocupado, mimetizando la actitud que asume la sociedad al aislar a los enfermos del mal que padecen los habitantes del Moridero. Este giro hasta cierto punto inesperado (ya que al conocer un poco sobre el narrador, se crea la expectativa de poder ver más hacia su interior), detiene la narración haciéndola virar una vez más hacia el tema de los peces, una estrategia repetida por toda la novela, la cual causa un vaivén emocional que acentúa el distanciamiento entre lector y narrador.

No obstante, el principio de la cita provee una entrada lo suficientemente amplia para apreciar cómo la discriminación social en contra de los homo/transexuales por transgredir roles sexuales y socio-espaciales, además de la estigmatización y el infundado miedo al contagio, alimentan la intolerancia e indiferencia social. Estos factores, eventualmente, originan en el protagonista una inquietud por contrarrestar el agravio contra sus pares, la cual consiste en la creación de un espacio de acogimiento para estos “huérfanos” sociales. A pesar de que las experiencias violentas a las que hace referencia el narrador no lo involucran a él mismo, resulta evidente que le afectan en gran medida, al grado de abandonar gradualmente la razón económica

del salón de belleza y crear una zona tolerante y abierta, basada en una afiliación alternativa: pertenecer antes de perecer.

El génesis del Moridero a partir de una necesidad social y humanitaria tiene resonancias en la existencia real en Latinoamérica (como en otros lugares del mundo) de espacios alternativos de reunión o albergue para homosexuales. La difusión de dichos espacios se ha debido en gran parte a algunas publicaciones de estudios sociológicos hechas alrededor de la misma época que Salón de belleza, tales como La casa de Mema (1998) y La casa de Lila (1998).⁴² El primero consiste en un estudio de caso realizado por Anne Prieur, una socióloga noruega, quien en una conferencia sobre el SIDA conoce a Mema, un activista (travesti) de educación sobre el SIDA, quien la invita a su casa y desde ahí hacer sus investigaciones.

En la casa de Mema, ubicada en un barrio popular de la ciudad de México, Prieur observó durante meses cómo este espacio era un nicho para jóvenes homosexuales, entre los que había prostitutas, estilistas (muchos de ellos, travestis) y sus correspondientes parejas bisexuales y de apariencia masculina, que encontraban ahí la libertad de hacer lo que no podían hacer abiertamente en sus casas: ser ellos mismos, charlar con otros homosexuales, flirtear, establecer relaciones amorosas y sexuales, formar un grupo con el que salir por las noches a las calles y a las discotecas, fumar marihuana, etc. La socióloga analiza las intrincadas construcciones genéricas que predominan en las clases trabajadoras y cuán arraigadas se encuentran en una sociedad patriarcal como lo es México. Como totalidad, los conceptos claves que se exploran en el estudio de Prieur, y que aparecen, a veces indirectamente, a lo largo de Salón de Belleza están relacionados principalmente con la familia, la dominación de clase y género, la integración y marginalización social, el rol del cuerpo y las prácticas sexuales.

La mayoría de dichos componentes se encuentran también en La casa de Lila, de Jacob Schifter. Localizada en un barrio de clase media baja, a diferencia de la de Mema, la casa de Lila es abiertamente un burdel de homosexuales que recibe una variedad de clientes de todo tipo de orientación sexual. El método y dinámica de la investigación resulta similar en cuanto a la presencia del investigador extranjero –Schifter– al que se le permite entrar a una casa a cargo de un homosexual travesti –Lila– e interactuar con sus habitantes (informantes); no obstante este estudio es llevado a cabo por medio de entrevistas en vez de sólo la observación directa, y se enfoca específicamente en la prostitución masculina en Latinoamérica. Además, explora en mayor detalle los temas de las relaciones familiares, el amor, las drogas, la definición y orientación sexual y el serio peligro de esta población al estar expuestos al SIDA y la adicción a las drogas o al alcohol. Una de las diferencias mayores entre los dos estudios, es que La casa de Lila arrojó como resultado que los responsables de la investigación iniciaran una campaña de concientización acerca del SIDA, las drogas y el uso del condón. Posteriormente, la iniciativa resultó en el establecimiento en Costa Rica de un albergue alternativo para jóvenes prostitutos donde se proveían oportunidades de educación y empleo (Schifter122-23).

Aunque existen otros estudios acerca de la sexualidad masculina en otros espacios, como la calle y las prisiones, el simbolismo del espacio cerrado, la casa, así como la fecha de publicación de las investigaciones de Prieur y Schifter trazan una analogía casi inevitable con Salón de Belleza, el cual por el anonimato del protagonista, podríamos denominar solamente como “la casa de la belleza y de la muerte”.⁴³ En primera instancia, la casa, un lugar encerrado, cumple la función de proveedora de albergue, protección, seguridad y familia. En ese sentido, Salón de belleza sigue una representación parcialmente fiel del espacio, ya que la transformación del salón en un Moridero, justamente hace de éste un refugio al que los enfermos del mal -

incluyéndolo a él mismo- pueden llegar para morir. A pesar de que el protagonista no identifica expresamente el salón como su casa, podríamos leerlo como así porque es la única referencia de un sitio propio, en el que pasa la mayor parte de su tiempo y donde puede expresarse abiertamente. Asimismo, no hace mención de ninguna otra referencia a su existencia fuera de él. Lo que es más, el narrador reconoce la practicidad que el salón de belleza llega a adquirir y la comodidad de adaptarlo no sólo como centro laboral sino como un hogar al cual llegar: “En la parte trasera habíamos construido un galpón de madera donde dormíamos [sus amigos estilistas y él después de sus recorridos nocturnos vestidos de mujeres] hasta el medio día. Los tres juntos en una cama enorme.” (25) En segundo lugar, el simbolismo incrustado en el espacio doméstico normalmente se asocia con el reino de lo femenino y, como observamos tanto en el salón de belleza (antes de ser el Moridero) como en las casas de Mema y de Lila, lo femenino está personificado por sus habitantes y las actividades que tienen lugar en él. Por tanto, el comportamiento afeminado de éstos, evidenciado principalmente por su travestismo y el culto a la belleza física, refuerza las asociaciones tradicionales para la casa, un sitio tradicionalmente relacionado con el concepto de domesticidad femenina.

Si el territorio doméstico por su naturaleza cerrada confina y controla la presencia femenina y, hasta cierto punto, la invisibiliza en detrimento de su potencial de interacción y desarrollo social más allá de la familia, el Moridero (y las casas de Mema y Lila) parece encajar parcialmente en ese esquema. Sin embargo, solamente afirmar que la casa confina el afeminamiento simplifica su complejidad. En realidad, las paredes de la casa-Moridero cobran una re-significación un tanto problemática. Una pieza clave para desentrañar la mecánica de dicha re-significación consiste en reconocer la doble marginalización de la que son producto los habitantes del Moridero debido a su afeminamiento y al cuerpo contagiado. Ambos, como

mencionábamos anteriormente, son vistos como amenazas indeseables y por ello, segregadas del espacio público. Con un lugar como el Moridero, ambos son retirados y marginados para la “tranquilidad” social. No obstante, los pacientes y el encargado del Moridero ejercen cierto nivel de agencia al confinarse e invisibilizarse, en muchos casos, voluntariamente; aunque sin el elemento del placer, como en las casas de Lila y Mema donde las paredes les proveen la libertad de actuar y relacionarse que no pueden gozar en el exterior.

El Moridero en total le proporciona principalmente al protagonista de Salón de belleza un sitio de agencia, que le permite formarse una familia alternativa e igualitaria. Al mismo tiempo, debido a que la casa, es una metáfora del reino de lo femenino, la casa-Moridero reafirma de cierta manera los valores tradicionalmente aplicados al espacio doméstico. Éstos estiman las “habilidades” femeninas, principalmente las derivadas de la maternidad, la crianza de los hijos y los deberes del hogar, a las cuales se naturaliza y se les adjudica un valor socialmente positivo (Echenique 276). En este caso, el protagonista cumple con dichos valores en tanto que convierte su salón de belleza en un albergue en el que cuida a sus pares y realiza las acciones necesarias para administrarlo. No obstante, su homo/transsexualidad, vuelve el espacio paradójicamente tanto marginal como armónico con la corriente dominante.

La casa-Moridero como sitio de agencia también provee tanto al protagonista como a sus huéspedes un sentido de protección y de camaradería. Además, funge como un círculo de interacción familiar alternativo, el cual, aunque fugaz debido a que el protagonista sólo acepta a quienes se encuentran en una fase terminal de la enfermedad, atrae continuamente la afiliación de personas que no comparten ningún tipo de lazo con el anfitrión:

Lo que no tiene nada de divertido es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza. Ya no sólo amigos en cuyo cuerpo el mal está

avanzando sino que la mayoría son extraños que no tienen donde morir. Además del Moridero la única alternativa sería perecer en la calle (14).

Como indica la cita, las personas que conviven bajo el mismo techo del ex-salón de belleza no están vinculadas por ningún tipo de relación filiativa o afectiva, únicamente por una afinidad basada en el mal que padecen. No sólo se ven ahí menos expuestos a la aberración social ya que cohabitan con enfermos del mismo mal, sino que encuentran en ese sitio, compañía para resistir el dolor de la destrucción de su cuerpo y para enfrentar, con el plato de sopa que se les da diariamente en el Moridero, el frío de una muerte inminente. La existencia misma del Moridero como un sitio de acogimiento terminal deteriora la imagen e importancia de los lazos familiares, en tanto que como menciona el narrador, es ahí donde los enfermos o son internados por sus propias familias o lo hacen voluntariamente, como en el caso de uno de los huéspedes que mayor compasión despertó en el protagonista:

Me viene a la memoria uno en concreto, a quien ya conocía antes de que cayera enfermo. Su belleza era sosegada, como la de los cantantes extranjeros que salen en la televisión. Recuerdo que cuando organizábamos algún concurso de belleza, la reina pedía aparecer en las fotos con él. Creo que eso le daba un matiz internacional a la ceremonia. Yo sabía que ese muchacho viajaba al exterior con regularidad. Se decía que tenía un amante con mucho dinero que le pagaba los pasajes y la estadía. Cuando cayó enfermo, el amante lo abandonó y el muchacho no quiso recurrir a su familia. Inventó un viaje y vino a alojarse al Moridero. Vendió el apartamento que tenía y me entregó todo el dinero. (26)

El Moridero, por tanto, propicia el establecimiento de un vínculo más allá de la relación filiativa para personas que, por la enfermedad, no tienen dónde recurrir ya sea por el abandono familiar, el miedo al rechazo de ésta o por la denegación de servicios médicos en los hospitales. En el caso

del joven mencionado en la cita anterior, decidir deshacerse de sus bienes y entregarle el dinero al dueño del Moridero para la administración y mantenimiento de éste, le concede controlar su destino final y no dejarlo en manos de nadie más. Asimismo, dicho internamiento voluntario resulta un tanto simbólico revela un impulso moralizante en la narración basado en el carácter homogeneizador del Moridero. Al contraponer el énfasis en la belleza del muchacho, su vida como objeto de deseo y su próxima desaparición en el Moridero, la narración llama la atención a la fugacidad y superficialidad de la belleza y destaca la muerte como el común denominador en la vida humana. En el Moridero, el deterioro del cuerpo debido a la enfermedad borra las diferencias de apariencia, económicas y sociales existentes en el exterior y hace de los huéspedes seres iguales que conviven en espera de la muerte, es decir se vuelven sólo “cuerpos en trance de desaparición” (25-6), como el mismo protagonista lo reconoce.

La aparente sobriedad y estoicismo con que la narración subraya la naturaleza efímera de la vida humana esconde, sin embargo, cierta ansiedad por la pérdida de control del entorno y del cuerpo mismo por parte del narrador. Dicha ansiedad puede vincularse con las connotaciones del espacio doméstico, imaginado como “la morada...donde la familia vive, y atesora objetos valorados para ser transmitidos indefinidamente. [Es decir, la casa es] un universo separado, idealizado, cosmo-sagrado que resguarda todo aquello que haga referencia a la intimidad interior, privada” (Area 16). La próxima muerte del protagonista amenaza con destruir el refugio que ha construido para su “familia” y la relativa privacidad que goza al estar aislada voluntariamente del mundo exterior. La zozobra del narrador se revela principalmente en su preocupación por el destino incierto del Moridero, el cual una vez desaparecido el anfitrión debido a los atisbos de la enfermedad, quedaría, como es temido por él, en manos de alguna institución caritativa que lo manejaría de manera diferente a como él lo hace:

[Las Hermanas de la Caridad tratarán] de salvar inútilmente unas vidas ya elegidas por la muerte. Prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana... De ninguna manera quiero permitir que se haga esto con mi salón. No sé qué pasará una vez que esté muerto. Algunos podrán decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa demasiado. Incluso más que mi interés por la regencia del local. Tal vez sea porque sé que todos los huéspedes morirán inmediatamente después que yo. Y no es que este suceso me alarme mayormente. Lo triste serán las formas. Caerán moribundos en medio del mayor desconcierto. ...A algunos los remitirán a los asquerosos hospitales del Estado. A otros sencillamente les cerrarán las puertas. Lo más probable es que no quieran saber de los míseros, ni de los de conducta escandalosa... (67-68).

Para el narrador, la pérdida total del control adquirido en el Moridero, evidenciado por las diferentes e inflexibles reglas impuestas por él -no recibir donaciones de medicinas, ayuda de instituciones de caridad ni apoyo moral de amigos o familiares; sólo aceptar asistencia en dinero efectivo, golosinas y ropa de cama; no admitir mujeres ni enfermos aún físicamente fuertes; no permitir crucifijos, estampas ni oraciones piadosas-, significa el final de un proyecto con aspectos utópicos que pretendía acoger y darle una muerte serena a quienes que no encontraban lugar en otros espacios sociales. La angustia de pensar en que la ineludible transformación del Moridero iniciaría un nuevo ciclo de vida para el espacio que un día fue concebido como un nicho para la belleza y posteriormente como un albergue para huérfanos sociales, consiste en que dicha transformación extingue todo rastro del protagonista y de su intención por construir un espacio incluyente de solidaridad exclusivo para hombres homo y transexuales.

Por la inminente desaparición del regente y dueño del Moridero (revelada al declarar varias veces estar experimentando paulatinamente los efectos de la enfermedad y percibir la cercanía de su final), esta obra podría agruparse en una categoría fatalista con otras como Perfume o De la calle, puesto que se enfilan hacia la muerte o la perdición del protagonista huérfano. En este caso, el narrador/protagonista se acerca a la muerte y se va quedando aun más solo. No obstante, existe un elemento que redime la caracterización y destino del estilista. Como hemos visto, la orfandad impuesta por la enfermedad le provee la agencia y el control que la segregación y estigmatización social por su homo/transsexualidad limitaron mientras se encontraba sano. Además, su actitud estoica permanece hasta el final de la narración en la que trata de buscar o imaginar alternativas para evitar que el Moridero caiga en manos de las Hermanas de la Caridad o alguna otra institución de esta índole. Aunque su cuerpo ya no le permite materializar estas ideas, el protagonista reconoce cómo la enfermedad ha efectuado una transformación interior en él, la cual consiste en permitirle reflexionar como una forma de alcanzar el autoconocimiento y de asumir una preocupación por el prójimo, en su caso, los huéspedes del Moridero. Asimismo, en las líneas finales de la narración: “Ahora lo único que puedo pedir es que respeten la soledad que se aproxima” (74), el protagonista tiene el control de decidir cuándo cortar el relato, dejándolo en suspenso, tal como el último pez que sobrevive en el agua vercosa, y haciendo respetar su última voluntad.

A pesar de la cercanía la muerte, a diferencia de las obras mencionadas anteriormente, el protagonista preserva su entereza y, como lectores, no sabemos cómo es en realidad su final, lo cual lo hace más conmovedor. Es verdad que las técnicas anti-convencionales empleadas en la narración, por medio de las que el narrador intenta preservar su privacidad, dificultan la identificación inmediata del lector con él. No obstante, al final no son suficientes para no

conmoverse por la nobleza del estilista y por el estigma que enfrentan los enfermos del mal. Por tanto, al final, por sólo poder imaginar y no leer el desenlace del narrador, el relato aumenta el interés del lector, y eso enriquece las posibilidades del relato. Por una parte, éste crea un sentimiento de solidaridad alternativo entre lector y narrador -en el que no se comparten lazos filiativos- poco probable fuera del mundo ficticio. A través de ese nuevo lazo, Salón de belleza efectúa cambios en cómo una comunidad de lectores ve y experimenta el mundo y sus márgenes y en cómo asimila las transformaciones en el concepto de “familia”. Por otra parte, por ser una narración un tanto hermética y caracterizada por la inexistencia de referentes temporales o geográficos específicos, el concepto de familia-nación se extiende más allá de las fronteras mexicanas. Así como Gustavo Loza utilizaba en Al otro lado la fragmentación geográfica como técnica cohesiva, el narrador de Salón de belleza construye afiliaciones inicialmente “unigénicas” (en el Moridero sólo se aceptaban hombres). No obstante, como totalidad, la novela construye lazos de humanidad, una familia universal, mediante una enfermedad que homogeniza y subraya la igualdad del género, del género humano.

Con recursos menos dramáticos y con elementos humorísticos, la contrapartida de Salón de belleza porque ambas tratan de consolidar la solidad de género, se encuentra en Sin dejar huella, un filme de María Novaro. Como en la novela de Bellatín, Sin dejar huella trata de separaciones, segregaciones y afiliaciones alternativas a la familia. Sin embargo, a diferencia de Salón de belleza, Novaro concede al filme un enfoque más optimista, en el que las protagonistas logran no sólo redefinirse sino hallar un espacio fuera de la influencia machista. En total, Sin dejar huella relata la aventura carretera de dos extrañas, la cual se vuelve sólo el comienzo de una entrañable relación entre dos fugitivas que comparten más de lo que inicialmente se percibe y la cual prioriza más que las alianzas familiares o de origen, las de género. Asimismo, para

reafirmar su cometido, Novaro se apoya de una reinterpretación (y feminización) de géneros fílmicos tradicionalmente protagonizados por personajes masculinos, tales como el cine de carretera y hasta cierto punto el “de compadres”. Al hacerlo, Sin dejar huella confirma su agenda en torno a la formación de una comunidad alternativa, en este caso representada por la hermandad femenina.

Como es conocido por sus otras producciones cinematográficas, como Lola (1990) Danzón (1991) y El jardín del Edén (1994), los personajes que Novaro coloca como protagonistas de sus historias son femeninos. Sin dejar huella no es la excepción, ya que presenta la alianza de dos mujeres de procedencias sumamente distintas, Aurelia y Ana, quienes huyen de la frontera norte de México con destino al otro extremo del país, la península de Yucatán; Cancún, específicamente. Mientras Aurelia, una madre soltera y obrera de maquila, huye por haber vendido la droga de su novio narcotraficante; Ana, una sofisticada intelectual hispano-mexicana escapa de un policía judicial que la acosa y la amenaza debido a sus actividades ilícitas con la venta de arte prehispánico falsificado. Sus destinos se entrelazan en el centro del país, donde Ana le pide a Aurelia viajar con ella a cambio de ayudarle a conducir. El viaje se complica cuando se percatan de que un misterioso coche rojo las persigue y ninguna sabe a cuál de las dos buscan (podrían ser el novio de Aurelia o el policía judicial).

El carácter solitario de las protagonistas confirma la tradición del cine de Novaro, no sólo en cuanto a la preponderancia de personajes femeninos, sino a que éste “gira en torno a mujeres solas que se lanzan en búsqueda de una felicidad que se les ha escapado en su familia de origen, en su pareja, y en el contexto urbano finisecular, exento del apoyo comunitario tradicional” (Steele 183). Por esta razón, las protagonistas de Sin dejar huella se prestan para una lectura como huérfanas metafóricas, ya que no pertenecen a una familia tradicional, no tienen

lazos familiares sólidos y viven algún tipo de segregación social. Con el viaje carretero, sin embargo, descubren el valor de la amistad, las nimiedades de las diferencias de apariencia y la fuerza de la solidaridad femenina. Además, descubren a medida que se internan en el paisaje mexicano, una fracción de su propia identidad. En un plano más amplio, Sin dejar huella presenta familias fracturadas, una realidad social mexicana e individuos itinerantes dentro de la nación que, aunque “flirtean” con el poder patriarcal como forma de subsistencia, huyen de él. Asimismo, Sin dejar huella actualiza la representación de la figura materna a una más acorde con los tiempos. La “nueva” madre mexicana, simbolizada por el papel de Aurelia, adquiere características picarescas y su recorrido se relaciona con una búsqueda de independencia que la aleja del espacio doméstico tradicional. Sin embargo, se consolida como la figura medular de las nuevas familias.

La huida de Aurelia y Ana coloca el motivo del viaje en un papel central dentro de Sin dejar huella. A diferencia de Salón de belleza, el desplazamiento, no el encierro, les otorga a las protagonistas agencia, en este caso para alejarse de su pasado y llegar a un autoconocimiento anteriormente ignoto, éste último un tema recurrente en otros filmes de Novaro (Hershfield, Kaminsky, Steel, Tejeda “Presentó María Novaro...”). El desplazamiento y la búsqueda de las protagonistas reafirma su caracterización móvil, la cual además de llamar la atención a los cambios que se van suscitando en sus identidades, facilita reconocer los rasgos picarescos identificados en las figuras huérfanas de otras obras analizadas hasta el momento (De la calle, Perfume y Los niños de Morelia). Como en la picaresca, las protagonistas recorren distintos segmentos de la sociedad, cometiendo alguna rapacería para sobrevivir, y trazan un esquema de sus peculiaridades, a menudo haciendo una crítica social de ellos.

En este caso, cada segmento no tanto social como geográfico en el que Aurelia y Ana se detienen revela la diversidad cultural, social y económica mexicana de frontera a frontera y les permiten pasar por experiencias que fortalecen el vínculo que las une. Por así decirlo, México en sí también ejerce cierta complicidad en la huída de Ana y Aurelia, como una protagonista más (¿femenino? la patria, quizá). En una entrevista con Armando Tejeda, la propia Novaro confirma el papel protagónico de México: “[el filme es] también un retrato del país. [Es] otro personaje de la película...el contraste del México del norte con el México del sur” (“Presentó María Novaro...”). Desde el árido y semi-desolado paisaje donde se encuentran por primera vez, hasta las playas paradisíacas del sur del país donde hacen una parada, el filme dispone del paisaje mexicano como trasfondo propicio para la camaradería de las protagonistas.

Un aspecto llamativo de cómo el filme construye esta relación entre dos mujeres tan distintas se relaciona con el conocimiento y desconocimiento que ambas tienen del país al que declaran pertenecer. El papel de Ana en este punto cobra una significancia especial. Cynthia Steele reconoce que “últimamente el personaje de la castellana sensual se ha puesto de moda en el nuevo cine mexicano <piénsese en *Amores perros* o *Y tu mamá también*” no obstante observa que en éstas películas masculinas se explota principalmente la imagen sexual del personaje, lo cual no sucede en Sin dejar huella, ya que es Aurelia la que lleva una vida sexual activa (185). En el filme de Novaro, la española funciona como el contrapunto para iniciar un cuestionamiento de la nacionalidad. Por una parte, Ana se presenta como un personaje de origen ambiguo: afirma ser mexicana por nacimiento aunque su acento indique su extranjería, conoce a la perfección el sur mexicano, pero parece tener poca comprensión del norte mexicano y sus habitantes; por otra parte, Aurelia, la mexicana norteña, desconoce por completo el paisaje y la cultura sureña. El paisaje mexicano, sirve como el tercer personaje que metafóricamente reconcilia una nación

dividida entre norte y sur, ya que ambas con su conocimiento y desconocimiento del país completan una travesía que establece sólidos lazos de solidaridad, en este caso femenina.

El recorrido visual por el paisaje asimismo comenta sutilmente, en segundo plano, los conflictos sociales, la austeridad y la pobreza de los habitantes del país, un contraste notable con el desarrollo en las fronteras del país. No obstante, la perspectiva del filme revela una relativa tranquilidad y paz, especialmente en los subdesarrollados parajes sureños. Precisamente dicha tranquilidad y estabilidad estimula las búsquedas de las protagonistas en su huída de la frontera norte. Curiosamente, sin embargo, el filme revierte la dirección en que, tradicionalmente en el imaginario cultural mexicano, ese viaje de escape se emprende, ya que el destino convencional por razones económicas es siempre al país estadounidense. En el imaginario fílmico contemporáneo a Sin dejar huella, por ejemplo, podríamos incluir ejemplos que así lo constatan, tales como Al otro lado (2004) dirigida por Gustavo Loza; Mujeres insumisas (1994), por Alberto Isaac; o incluso los filmes anteriores de la misma Novaro, especialmente El jardín del Edén (1991).⁴⁴ En Sin dejar huella, Novaro juega intencionalmente con dicho imaginario y lo revierte ofreciendo una reinterpretación de la travesía de escape, en la que la búsqueda se realiza hacia dentro de las fronteras nacionales, en lugar de hacia el país vecino del norte.

En la apertura de la película, por ejemplo, vemos a una mujer, Ana, caminando con un maletín por el desierto y cruzando una frontera, representada por una barrera de malla metálica. Sin embargo, inmediatamente el filme provee un pequeño título que da la ubicación y sorprende, ya que la frontera que Ana cruza no es para ir a EE.UU. sino para entrar a México. Un mecanismo similar se usa para introducir el viaje de Aurelia, quien vive en un barrio periférico de la ciudad fronteriza de Juárez. La cámara muestra cómo Aurelia, después de robar el dinero de Saúl, su novio, huye con sus dos pequeños hijos (uno de siete años y uno de sólo algunos meses),

y se detiene con su vagoneta a amamantar al bebé frente al río bravo. La cámara enfoca desde la mirada pensativa de Aurelia mientras observa cómo un hombre se quita la ropa para atravesar el río, a la vez que, al frente, la patrulla fronteriza acecha, parece sugerir su intención de llegar igualmente al otro lado. La letra de la banda sonora al estilo de corrido que acompaña la escena, la cual narra las peripecias y peligros de cruzar el Río Bravo, asimismo, complementa esta expectativa. No obstante, la siguiente aparición de Aurelia es en Torreón, Coahuila, donde deja temporalmente a su hijo mayor a cargo de su única hermana, con la promesa y un pasaje de avión para reunirse en Cancún.

Algunos críticos han celebrado la labor de Novaro en la construcción de la imagen de la frontera como sitio de hibridez, metáfora de cambio de identidad, sitio de flujo permanente, etc. incluso, como detractora de una visión gloriosa de ésta como el espacio de liberación que artistas y escritores chicanos le han impreso (Kaminsky 91-3; Noble 191-2). Sin embargo, la dirección atípica del viaje de Ana y Aurelia marca una contrastante desviación de la tradición fílmica mexicana y de la de Novaro misma. El esquema de viajar al norte para alcanzar cierto autoconocimiento y a la vez otro tipo de estabilidad, mayormente económica, se ve completamente revertido, quizá en un intento por parte de la directora de plantear la identidad también dentro de las fronteras, es decir dentro de un México incluso inexplorado. Al mismo tiempo, intenta revalorar la riqueza cultural del país, la cual Ana, irónicamente intenta saquear (¿acaso una conquistadora finisecular?), y la posibilidad individual de reencontrarse con sus orígenes y reinventarse sin salir de sus fronteras.

Como en Danzón, Novaro se interna en un México existente, pero muchas veces desconocido, y definitivamente, plantea desde ahí una búsqueda introspectiva ligada estrechamente a la geografía mexicana, al apego a la tierra, y no al distanciamiento o escape de

ella. Visualmente el filme refuerza estos sentimientos al mostrar paisajes en los que los tanto Ana como Aurelia disfrutaban momentos de paz y tregua de la persecución, por ejemplo en las playas de Paraíso, Tabasco o en la vieja hacienda colonial a cargo de hospitalarios indígenas mayas. Estos momentos les proporcionan a las protagonistas momento de conocimiento tanto cultural como personal dentro de las fronteras del México que creen conocer, pero que, como veremos, tiene varias lecciones que enseñarles.

El hecho de ir contracorriente, una especie de inversión del orden, posiblemente revela un impulso feminizante en el filme. Éste consiste en desviarse de las reglas, lo establecido, lo lógicamente imaginado y frecuentemente, de lo masculino. Sin dejar huella busca alejarse de todo ello, tanto como lo hacen las protagonistas del filme. Ambas huyen de un relativo orden que las hostiga. Ana, por ejemplo, se ve acosada sexualmente por un policía judicial, Mendizabal, quien además le sigue los pasos para compartir el negocio ilícito al que ella se dedica. Ana escapa para alertar a sus cómplices, artesanos mayas con quienes tiene montado un taller donde elaboran las piezas. Irónico, pero a la vez estereotípico, resulta que la figura de orden y justicia esté representada por el despótico, machista y corrupto Mendizabal. Para Aurelia, las fuerzas que la acosan sugieren una condición social compartida por muchas más mujeres. En primer lugar, huye al darse cuenta del peligro que ella y sus hijos corren con las actividades de narcotráfico de Saúl. Al mismo tiempo, también huye de la violencia machista que la rodea tanto directa como indirectamente. Por una parte, esto se evidencia por los celos injustificados de Saúl y por otra parte, la violencia que permea el ambiente es más extendida, como lo sugiere la sutil intervención de la televisión al fondo de una escena.

Durante esa breve secuencia, Aurelia y su hijo escuchan en el noticiero en el que reportan las alarmantes y crecientes cifras de feminicidios en la ciudad, Ciudad Juárez. Quizá lo más

grave que se expresa en el noticiero sea la posible relación de estos crímenes con el narcotráfico, pero sobre todo la inacción o impotencia de las autoridades para resolver el problema. Toda esta violencia recae de varias maneras en Aurelia, ya que las víctimas de dichos asesinatos son empleadas de las maquiladoras (en las cuales Aurelia trabaja) y el perfil de las asesinadas coincide con el suyo. Por lo tanto, la narrativa fílmica cubre dos objetivos primarios: en primer lugar, aboga por el empoderamiento de la mujer, sugiriendo distanciarla de las fuerzas que la amenazan u oprimen; en segundo lugar, cubre una agenda política en la que se denuncia la violencia de género, por una parte, y, por otra, se alerta sobre la dispersión y el poder del narcotráfico en México, una problemática que más tarde, se convertiría en los desafíos más apremiantes del país.

Además de hacerlo con su narrativa fílmica, el proyecto feminizante de Sin dejar huella busca traspasar, redefinir destinos y romper con fronteras, al reinterpretar géneros fílmicos “tradicionalmente” masculinos, ya sea en cuanto a personajes o a nivel directivo, tales como el cine de “compadres”, pero principalmente el cine de carretera. La propia Novaro ha definido su cuarto filme como “una parodia en el género del road movie, que está tratada con humor y es básicamente el relato de una amistad femenina, pues creo que no hay muchas otras películas que cuenten historias de amistades femeninas” (citado en Tejeda “Presentó María Novaro...”). Aunque Novaro declara cabalmente su objetivo de contar una historia entre mujeres socavando el género carretero, algunas de las pocas críticas del filme (Steele, Lindsay) no se concentran en la aportación de Sin dejar huella al cuerpo cinematográfico de este género en México, sino en su relación a la modernidad, la globalización y la estrecha conversación de la película con el conocido y controvertido filme estadounidense Thelma & Louise (1991), en el cual las dos heroínas subvierten estereotipos femeninos y son caracterizadas con actitudes desafiantes e

incluso masculinas.⁴⁵ Aun cuando se intente negar, las marcadas semejanzas con el filme norteamericano e incluso la misma presencia y la cercanía geográfica sutilmente visual de Estados Unidos en el filme dificultan descartar el diálogo activo implícito, incluso la relación “palimpséstica” que Sin dejar huella establece con él.

A pesar de que a la directora parezca pesarle esta comparación cuando reconoce en una entrevista con Brenner que “es como una cruz a cargar. Parece que ya no se puede filmar una película de carretera con dos protagonistas femeninas porque ya existe Thelma y Louise”, ésta resulta inevitable debido a la similitud principalmente a nivel de narrativa fílmica, particularmente en los aspectos que funcionan como elementos de cohesión para las protagonistas, tales como el viaje en coche, las persecuciones y las aventuras de complicidad y audacia femenina. Como sugiere Claire Lindsay, la comparación de Sin dejar huella con el filme de Ridley Scott resulta no sólo inescapable sino indispensable debido a la naturaleza transcultural del género carretero y a la del género cinematográfico en sí, un medio de expresión itinerante que perpetúa altos contenidos de intertextualidad genérica (87). El carácter rodante del género carretero y fílmico, por tanto, justifica y debería paliar hasta cierto grado la actitud defensiva de Novaro en cuanto a la recepción del filme.

Asimismo, debería abrir el camino a las exploraciones para indagar qué tipo de implicaciones para el contexto mexicano arroja la adaptación, imitación o diálogo que la cineasta sostiene con Thelma & Louise casi una década más tarde. Por una parte, indica la existencia de un comentario pendiente e inagotable con respecto al género sexual en la sociedad mexicana contemporánea; por otra, asume una posición política al subvertir, con humor caricaturesco (manifestado por la caracterización de los personajes masculinos como inmaduros, ineficientes, estereotípicamente machistas y ridículos), los estereotipos de la masculinidad mexicana. Con

ello, Sin dejar huella señala el rol de éstos como generadores de corrupción, atraso económico y social y violencia de género, y sugiere la alternativa de tejer lazos de solidaridad femenina como elixir para enfrentar un estado de orfandad social.

Además, en términos estéticos, todo esto se hace (lo que otros críticos no han notado), a diferencia de Thelma & Louise, desde la perspectiva directiva de una mujer. Según acertadamente observa Norma Iglesias en cuanto a los filmes dirigidos por mujeres, la diferencia de esta perspectiva, y mirada, radica en que un sujeto femenino narra y el sujeto narrado pasa de mero objeto a un sujeto que ocupa un papel activo en el discurso (173), una situación completamente distinta de Thelma & Louise. Así, por ejemplo, aquella mirada masculina a la que hacía referencia Laura Mulvey en su revelador artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, no se ve repetida en el filme de Novaro. Una ilustración sugerente en Sin dejar huella, se ve en la constante “mirada” de la cámara en la voluptuosidad del cuerpo de Aurelia, la cual más que resaltar la sexualidad de la protagonista enfatiza su reciente maternidad. Sus pechos por tanto, lejos de despertar deseo sexual, señalan el papel del cuerpo de la mujer en la subsistencia del bebé. Por ende, este cambio de visión puede interpretarse como un acercamiento y un intento de cohesión genérica, basado en la maternidad, con una potencial audiencia femenina mexicana.

Si tomamos la versión de Novaro como una reinterpretación de Thelma & Louise, por encima de los múltiples puntos de comparación entre los dos filmes, uno de los elementos más contrastantes consiste en la desaparición de aquel tono dramático y fatídico de la versión estadounidense, la cual hace de Sin dejar huella un reivindicación de las alianzas femeninas.⁴⁶ Es verdad que el filme de Scott inauguró una larga conversación en cuanto al papel de la mujer en el cine norteamericano y asuntos tabúes para ese momento como el abuso sexual (incluso de la esposa), la defensa personal femenina, la violencia de género tanto en el cine como en la

sociedad general, el suicidio, etc. (Roberts 63). Sin embargo, su final, tomado desde un punto de vista literal, es decir la muerte de las protagonistas (aunque les concede a Thelma y a Louise cierto grado de agencia), no por invisible deja de ser motivo de controversia y desazón, sobre todo desde un punto de vista femenino.⁴⁷ Por tanto, aunque la situación en que se encuentran Aurelia y Ana resulta tan grave como la que enfrentaban Thelma y Louise (todas son vulnerables a la violencia de género, huyen de un sistema patriarcal opresor, enfrentan problemas con la ley), Novaro decide contarla en términos más candorosos, buscando, quizá, explicar más fácilmente un final “feliz” para sus heroínas y más inspirador para una potencial audiencia femenina. De hecho, Novaro indirectamente sugiere la necesidad de darles a las heroínas un final menos victimario: “...a mi modo de ver, no es necesario un final así [en referencia a Thelma & Louise]. Ojalá haya muchas Thelmas y Louises de aventura por las carreteras, y ojalá no terminen todas despeñándose por un abismo” (citado en Brenner). Con Sin dejar huella, la aventura carretera de Ana y Aurelia precisamente demuestra esa intención.

El hecho de que Novaro haya escogido precisamente no sólo el motivo del viaje, sino el género del cine carretero para relatar la alianza entre Ana y Aurelia llama la atención a la actitud desafiante del filme. Al poner a dos mujeres al volante, Sin dejar huella se resiste a aceptar lo que Karen Hollinger denomina “the traditional cinematic association of activity with masculinity” (122). Ana y Aurelia toman con el volante y la carretera una dirección para sus destinos, hasta cierto punto como sus contrapartes estadounidenses. Shari Roberts sugiere que aunque Thelma y Louise intentan escapar del patriarcado, precisamente el carácter masculino de la carretera y el género fílmico mismo limitan sus posibilidades (66). Sin embargo, Sin dejar huella no sólo se apropia del género carretero sino que lo tergiversa, lo parodia y a la vez propone una manera de materializar un camino de libertad y alianza femenina dentro y fuera del

filme; metafóricamente, construye el puente hacia el otro lado del cañón, un proyecto todavía inimaginable para Thelma y Louise.

A esto podemos agregar que el hecho que Novaro decida utilizar un género, tradicionalmente estadounidense, sugiere la intención de crear una “mexicanización” de éste.⁴⁸ Sin duda, un impulso altamente contrastante con Salón de belleza, cuyo propósito de crear un proyecto universal “borra” toda referencia concreta al espacio geográfico. En el género carretero, sin embargo, la precisión geográfica resulta imprescindible. El director brasileño Walter Salles explica que en las primeras películas en el género carretero en EE.UU. eran acerca del descubrimiento de una nueva zona o de la expansión de fronteras. Paulatinamente fueron tratando asuntos relacionados con una identidad nacional en construcción y los filmes posteriores se enfocaron en mostrar identidades nacionales en transformación. Al poner las notas de Salles en sintonía con el filme de Novaro y la adaptación que hace del cine carretero, vemos que Sin dejar huella se coloca como pionera de este género en el cine mexicano, en el que se cuenta con pocas representantes,⁴⁹ pero sobre todo retoma varias de las mismas preocupaciones que desde sus orígenes el cine carretero estadounidense empleó y las adapta al contexto mexicano finisecular. En primer lugar, Ana y Aurelia se aventuran a descubrir una nueva zona geográfica que desconocen a pesar de estar inmersas en sus límites nacionales. Cancún se vuelve esa tierra prometida, pero asimismo el recorrido hasta llegar a él. El filme también nos muestra transformaciones de identidad en las cuales las mujeres, intentan y consiguen salirse de esquemas patriarcales y se colocan en roles más centrales dentro de las familias y en un sentido amplio, la nación. En ese sentido se trata de un proceso evolutivo muy acorde con el movimiento implícito en el género en sí.

Sin dejar huella desarrolla este proyecto de transformación tejiendo paulatinamente dos dinámicas entrelazadas que se van desarrollando a medida que avanza la narrativa fílmica. La compenetración entre Aurelia y Ana, y entre audiencia y personajes no se dan inmediatamente. A diferencia de las fugitivas estadounidenses, un par de amigas que deciden hacer un viaje de fin de semana, Aurelia y Ana son dos mujeres completamente distintas, a quienes el destino une por una mera casualidad y cuya relación tiene que ir formándose a partir de ese encuentro fortuito, de la misma manera que con la audiencia. Desde el inicio de la relación entre ellas, se hace obvia la desconfianza y hostilidad mutua entre las heroínas de Sin dejar huella. Esta tensión se vuelve perfectamente palpable en las primeras escenas del viaje, durante las cuales Aurelia se burla del acento español de Ana y asume, por su apariencia (Ana es blanca y esbelta; Aurelia, trigueña y voluptuosa), su “extranjería”. Ana, por su parte, a la defensiva, argumenta insistentemente haber nacido en México, y no le revela a Aurelia su verdadero nombre (se hace pasar por Ana). Sin embargo, a medida que van desplazándose, una vez que Ana se da cuenta de que Aurelia lleva a su bebé en la parte posterior de la vagoneta, el acercamiento entre los personajes va en ascenso, al igual que nuestro conocimiento de sus personalidades. De hecho, es esa misma Ana que inicialmente ve al pequeño Billy, el bebé, con cierta frialdad, quien más tarde lo protege mientras Aurelia va al volante intentando esquivar a sus perseguidores.

El avance en el recorrido acelera el proceso por el que se van limando las asperezas entre los personajes, específicamente, con el paisaje. Llama la atención observar cómo la movilidad hacia el sur suaviza paulatinamente las tensiones entre el par de prófugas y, además, cómo Novaro aprovecha la calidez del clima sureño para introducir un elemento que podríamos comparar con la representación fílmica del uso femenino de las armas de fuego en Thelma & Louise, una representación escandalosa de la violencia femenina, las cuales hasta entonces, en el

cine hollywoodense, aparecían casi exclusivamente en manos masculinas (Roberts 62-63; Sturken 9-10). En sin dejar huella, se trata de la representación del gusto de las protagonistas por la cerveza, el cual se intensifica con el calor del sur. En general, existen mínimos ejemplos de mujeres bebiendo en el cine mexicano, más bien se podría decir que se trata de un elemento común en las películas de “compadres”, un género exclusivamente masculino en México.

Para una audiencia nacional, imposible es no recordar aquellas escenas del cine de oro mexicano en que las borracheras constituían además de un elemento repetitivo en sus tramas, una forma de cohesión homosocial, de la que las mujeres quedaban excluidas. Incluso un ejemplo mucho más contemporáneo lo encontramos en el famoso filme de Alfonso Cuarón, también una aventura carretera, Y tu mamá también, en el que los dos protagonistas, en una de sus tantas borracheras descubren una atracción homosexual, a partir de la cual su amistad se fractura. Sin dejar huella, juega con esta convención masculina y hace de beber cervezas un fuerte elemento de enlace entre Aurelia y Ana que facilita las conversaciones más reveladoras y propicia las situaciones de mayor acercamiento entre ellas. Aunque Aurelia se escuda con que bebe porque la cebada estimula la producción láctea (lo cual ella necesita para alimentar a Billy), su consumo va en ascenso con cada parada para comer o dormir. Aunque sabemos que la cerveza es quizá una vía de escape para Aurelia para olvidar sus problemas inmediatos, su insistencia en justificarse contrasta notablemente con la actitud de protagonistas masculinos, como en el cine de la época de oro mexicano, que simplemente abandonan a sus familias o las someten a penurias económicas debido a las borracheras. En el caso de Aurelia las “borracheras” supuestamente ayudan en la nutrición de su pequeño.

Es por medio de la “soltura” que les proporcionan las cervezas que se va desencadenando la compenetración de las protagonistas. Así, por ejemplo, se da la primera conversación real

entre ellas en una gasolinera carretera en la que Aurelia justifica una vez más beber y conducir, exclusivamente por las propiedades de la cerveza; y Ana revela, además de no traer dinero para el viaje (lo cual la coloca en una situación de dependencia bajo Aurelia), su rol de experta en arte prehispánico del período maya clásico. Aurelia encuentra este conocimiento inútil, o en sus propias e irónicas palabras “bien práctico, me cae”, por su falta de pragmatismo en la aventura que han emprendido. Igualmente, con cervezas, en una posada en la zona maya, ambas se confiesan sobre su soledad, familiar y de pareja, y de cómo sus hombres ideales son el subcomandante Marcos (de Ana) y Guadalupe Esparza, el cantante principal del grupo norteño Bronco (de Aurelia). Por tanto, la cerveza, aunque no una borrachera en sí como en aquel cine mexicano de oro o en el filme de Cuarón, aparece como un componente de cohesión femenina y a la vez reconcilia diferencias norteñas, sureñas y liminales.

Quizá una de las escenas que más sólidamente lo confirman es aquella en la que tras huir temporalmente del coche rojo que las persigue, Aurelia y Ana se desvían de la carretera por un rústico letrero que indicaba con una flecha “Cervezas frías” y que las lleva a una hermosa playa despoblada, sólo con un pequeño negocio abandonado. La cámara se enfoca en el letrero montado en una palmera y tanto espectador como personajes pueden leer su contenido: “Playa Bananitas, aquí sólo encontrarás amigos”. En este momento, Aurelia se dirige a Ana diciéndole “Eres mi amiga, ¿no?”. El simbolismo de esa escena en que ambas se despojan de la ropa y nadan en el mar sugiere una especie de rito que confirma el lazo de solidaridad femenina, iniciado en parte por el deseo de cervezas frías, que va afianzándose entre las protagonistas y a partir del cual Aurelia va cediendo el control de la aventura. Aunque la primera parte del filme coloca a Aurelia en una posición superior a Ana (Aurelia es más mexicana, es la dueña de la vagoneta en que viajan, tiene dinero para sustentar el viaje, le presta ropa a Ana, al entrar a la

zona maya mexicana, a partir de Tabasco y por toda la península de Yucatán), el filme equilibra el nivel de agencia de ambas mujeres. Al ser experta no sólo del arte regional, sino también de la geografía de la zona y del idioma maya, Ana dirige el viaje por rutas poco conocidas, lo cual las ayuda a escabullirse de sus perseguidores temporalmente.

Un aspecto a considerar en cómo Novaro va construyendo la relación entre las protagonistas consiste en el hecho de que no la pinta como una relación utópica y perfecta; sino que también está marcada por tensiones de poder. Por ejemplo, la tensión entre las protagonistas se acentúa a medida que se van internando en territorio maya. Aurelia desarrolla cierta desconfianza o recelo al notar que Ana puede comunicarse más fácilmente que ella con las personas por hablar maya, o como Aurelia dice “en código secreto”. Como mencionábamos anteriormente, este conocimiento desestabiliza el poder ganado por Aurelia y cuestiona lo que implica la nacionalidad, ya que Aurelia en esta zona se siente extranjera, y Ana, la que tiene el acento español y no “luce” como mexicana, es quien, según Cynthia Steele, cuenta con un “compromiso político y capacidad de crítica social [...] mejor definidos (185), lo cual aumenta su capacidad de conocer mejor la zona del país hacia donde se dirigen.

Los niveles de complicidad y también de mayor tensión entre ambas, sin embargo, derivan del plan para despistar a sus seguidores, mismo que resulta en un “accidente” en el que el coche rojo cae a un cenote y sus tripulantes nunca salen. Sin saber a quiénes mataron; ambas piensan que es Mendizabal o Saúl, pero para los espectadores, se revela que se trataba de los espías del judicial. Ya libres de esa persecución, Aurelia y Ana se enfrentan entre ellas, ya que principalmente Ana deduce que las seguían por el dinero del narcotráfico que Aurelia celosamente guarda. Con unas cervezas de por medio, el filme llega al clímax de la tensión que se va formando entre ellas y cada una se reprocha sus “faltas”. Ana le reprocha a Aurelia su

irresponsabilidad por exponer a sus hijos y a ella al peligro de las garras del narcotráfico; Aurelia reclama cómo Ana la ha usado para llegar a la península; ésta la acusa de lo mismo.

La presunta relación de complicidad y alianza femenina construida a lo largo de la trama sufre una ruptura con este último diálogo, y para la audiencia, la esperanza de una reconciliación se torna más lejana, al ver cómo Aurelia olvida el bolso del dinero en el restaurante y que Ana huye del hotel con él. La trama se complica tenazmente y se vuelve toda una comedia de enredos, con la aparición de Saúl en la habitación de Aurelia. La posibilidad de un reencuentro romántico entre ellos y de una reafirmación de la familia heterosexual se complica por los celos de Saúl y por la aparición inesperada de Mendizabal, a quien Saúl asesina, pensando que es uno de los narcos que lo persiguen. La huida de Saúl con la camioneta de Aurelia, deja a ésta una vez sin alguna alianza posible. Sus relaciones con hombres (a excepción de sus dos pequeños hijos) o mujeres (su propia hermana y Ana) han resultado fallidas y no tiene más remedio que buscar cómo llegar a Cancún sin recursos, con sueños fracturados, con un bebé en brazos y con la promesa de recibir a su otro hijo en dicho destino turístico. Con el corte de escena, la esperanza de Aurelia por llegar a Cancún y formar una nueva vida se vuelven una falacia similar a la de los migrantes que se aventuran hacia la frontera norte, una ya muy conocida historia en el cine, la literatura y la realidad mexicana.

La siguiente secuencia, en la que Aurelia ya en Cancún, aparece vestida con un traje colorido (del tipo que intenta vender de la mexicanidad auténtica al turismo internacional), preparando bebidas en un restaurante para turistas extranjeros, parece crear un final para la historia que deja un sabor de boca incluso más amargo que el que imaginamos para Thelma & Louise. El filme parece llevar a Aurelia a la misma marginalidad en la que estaba en Cd. Juárez, sólo que ésta ha cambiado de sitio. El gran sueño mexicano de superación en Cancún resulta para

Aurelia un enfrentamiento con la realidad de un país cuyas fronteras, como reconoce Cynthia Steele, están limitadas por la influencia del Tratado de Libre Comercio (1987). Sin embargo, resulta llamativo que Aurelia asuma una actitud anti-derrotista. Si recordamos aquella declaración de Novaro en la que criticaba el trágico final de Thelma & Louise, entonces no encontramos tan disonante que a pesar de lo lúgubre de su nueva y a la vez conocida realidad, la cámara nos muestre a una Aurelia cansada y pensativa, eso sí, cerveza en mano, diciéndole a su bebé, “ni modo m’ijo, hay que echarle ganas”.

De hecho, Aurelia parece regenerada el día de la llegada de su hijo mayor, Juanito, en la fecha acordada. Esta reunificación familiar cobra en este filme una significancia relevante, ya que el viaje de la madre hacia el sur, dentro de México, permite a los niños no sentirse completamente abandonados, en contraste, por ejemplo con Prisciliano, el niño mexicano de Al otro lado. Por su precaria situación económica, Aurelia no ha llevado mariachis al aeropuerto para recibirlo, como le había prometido a su hijo. Sin embargo, la reivindicación del filme, la llegada “al otro lado del cañón”, aparece con Ana, quien sabiendo de esa promesa y la fecha de arribo del niño, aparece para devolverle el bolso con el dinero “casi completo” y así restaurar la amistad perdida. Al ritmo de los sonidos locales, Juanito agradece a su madre acordarse de la promesa y de no haber llevado mariachis porque “le chocan”, es decir, le disgustan. La nueva familia se aleja del aeropuerto, y la continuación de la su historia la presenciamos en una playa solitaria en la que podemos inferir Aurelia planea poner el “hotelito” para turistas con el que soñaba.

El par de mujeres, alguna vez completamente diferentes y solas, huérfanas, parecen ante la cámara más similares, casi indistinguibles una de otra, ambas con un niño a su cargo. Esta escena sugiere que los hijos de Aurelia, originalmente huérfanos de padre, ahora tienen un futuro

con una doble figura maternal y una familia, sin duda, poco convencional. La figura masculina no desaparece completamente, aunque es apenas una sombra de la que las protagonistas se burlan. En realidad, Ana y Aurelia aparecen posando socarronamente para la cámara con sus hombres ideales e inaccesibles, dos figurines de dimensiones reales, una de Guadalupe Esparza, del grupo musical Bronco, y otra, del subcomandante Marcos. La armonía de estas escenas en las que existe un reforzamiento de la maternidad, contrasta con el tema musical “el mundo se va a acabar” que interpretaban los jaraneros en el aeropuerto y que se extiende al montaje de cortas escenas irónicas con que concluye el filme. Podríamos interpretarlo como uno de los últimos gestos lúdicos de Novaro por haber llegado a este final. En realidad el mundo no se va a acabar con este tipo de alianza y la propuesta fílmica femenina presentada. En realidad, el mundo y, metafóricamente, la nación quizá se acabará si el narcotráfico se cuela en las instituciones: aparece una breve escena donde Saúl aparece como guardaespaldas de un alto funcionario norteco; si la corrupción gobierna: vemos brevemente cómo el fabricante de arte prehispánico falso se vuelve el alcalde de una localidad maya; si la globalización arrasa con los recursos de cada país: observamos que un obrero reemplaza los letreros de Pemex por los de una ficticia empresa extranjera, “Excell”. Tales son las verdaderas amenazas de las que nos alerta Novaro.

Analizar las posibilidades para la condición de orfandad metafórica de los personajes de Salón de belleza y Sin dejar huella nos permite explorar un nivel de agencia que normalmente no se les concede a estas figuras principalmente por la soledad, el aislamiento y la desesperanza de sus posiciones. Tanto la obra de Bellatín como la de Novaro apoyan precisamente la subjetividad del huérfano y su capacidad de formar alianzas alternativas a la familia tradicional, ambas basadas en el género. Salón de belleza por su parte, propone desde su título, transformaciones tanto estéticas como morales y sociales, abogando por un espacio en el que la homosexualidad

masculina cuenta con un espacio propio dentro de la sociedad. Sin dejar huella desafía, desde el género fílmico mismo, el poder patriarcal, y prepara como antídoto una afiliación alternativa basada en la solidaridad femenina. Como mencionábamos, a diferencia de las obras exploradas en capítulos anteriores, las orfandades sociales en Salón de belleza y Sin dejar huella presentan posibilidades que le brindan al individuo una ventana hacia una autodefinición fuera del marco familiar y social tradicional. Asimismo, las reconfiguraciones que tienen lugar en ambas obras nos recuerdan el papel cambiante de la familia y de la nación y la necesidad de imaginarla basada en modelos alternativos que reflejen las condiciones del cambio de siglo. La orfandad, en vez del deseo erótico identificada en aquellas narrativas decimonónicas, proporciona si no una propuesta concreta y definitiva hacia la reconceptualización de la nación, al menos indica un camino más acertado que reconoce la fragmentación y la marginalidad en ese proyecto.

Epílogo

¿Hacia dónde con la orfandad?

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, el tema de la orfandad dentro de la representación literaria y fílmica mexicana de las décadas alrededor del cambio de siglo ofrece una metáfora efectiva para analizar, experimentar, cuestionar, comentar y asimilar el estado de la familia y a nivel alegórico de la nación. Los huérfanos, figuras marginales, encuentran en ella un motivo para analizarse a sí mismos y al círculo familiar tradicional, y una herramienta para buscar y alcanzar una oportunidad de auto-afianzarse ya fuera de él, una especie de legitimidad post-familiar/nacional y posmoderna. Las orfandades en este estudio se clasifican en individuales, colectivas, transnacionales y alternativas y aun cuando son analizadas de manera literal y metafórica, todas continúan partiendo del marco familiar, a la vez que paradójicamente se distancian de él. Si consideramos el carácter contradictorio del posmodernismo del que nos alertaba Hutcheon, vemos que en estas obras no siempre se proponen soluciones concretas para acabar con los lazos familiares.

No obstante, en esta investigación exploramos cómo la literatura y el cine inician y llegan a formular si no un proyecto, por lo menos un boceto de propuesta de nación a partir de figuras marginales y afiliaciones extra-sanguíneas, no necesariamente eróticas como en las narrativas decimonónicas. En total, todas estas obras se proyectan sintomáticas de un cambio de sensibilidad que destaca, mediante la fragmentación de la familia, las incongruencias implícitas en la definición de nación cuando ésta ya no corresponde a los ideales románticos de antaño. Quizá, por tanto, estemos frente a un posmodernismo modificado, cada vez más crítico y del cual se cuenta con una terminología aun en formación en los confines de la crítica literaria.

La realidad del momento, en los años alrededor del cambio del siglo XX al XXI, marcadas por el desencanto económico, social y político de México, por una parte favorecen el surgimiento del huérfano, una figura que ahora podríamos emparentar con el concepto del “personaje intersticial” de Antonio Moreno, es decir como la encarnación de un “modelo de inestabilidad subjetiva que tiene que negociar valores éticos y morales en una época de tensiones, de rupturas y cambios radicales”. Esa realidad, asimismo, destaca una urgencia por exigir de la familia y de la nación un entendimiento y aceptación de sus constituyentes tradicionalmente marginados y permitir su participación en el diálogo en el modo en que el concepto de nación se re-construye. Debido a la precariedad de condiciones propicias para tal objetivo, sobre todo tomando en consideración la percepción colectiva a veces fatalista por el cambio del siglo y milenio, estas obras preparan el terreno para la emergencia de una identidad reformulada a partir de la ausencia de la familia y del escepticismo por el ideal de nación.

Para sugerir posibilidades de exploración para este proyecto, resta indagar hasta qué grado la familia y su asociación alegórica con la nación seguirá ejerciendo su marca indeleble en la construcción de la identidad del sujeto de fin de siglo. Por lo menos tentativamente, en el escenario literario y fílmico, continúa irguiéndose como una presencia/ausencia inescapable, aunque con una grieta que se traduce en una oportunidad de agencia para el huérfano. Asimismo, aunque esta investigación inició explorando la orfandad dentro de un contexto casi exclusivamente mexicano, quedan por desenmarañar algunos otros hilos surgidos a lo largo del camino, sobre todo en la producción fílmica, tales como las múltiples impulsos de establecer nexos con el exterior, particularmente con Estados Unidos, pero sobre todo con el país ibérico. Observemos a modo de ejemplo la coproducción mexicano-española (o ¿hispano-mexicana?) El

espinazo del diablo (2001), dirigida por el cineasta mexicano Guillermo del Toro y coproducida por los hermanos españoles Pedro y Agustín Almodóvar.

En ella, un orfanato, un grupo de huérfanos, un fantasma y el trasfondo de la guerra civil española ayudan a construir lo que el mismo Del Toro explica expresamente como una historia de fantasmas, la cual puede leerse como una alegoría nacional con elementos fácilmente identificables en la sociedad española de la época, un microcosmos de lo que pasaba fuera del orfanato, es decir, fascistas contra izquierdistas, y una España, simbolizada por los niños, atrapada en este conflicto (Chun 28). La obra de Del Toro además de ejemplificar la versatilidad de la condición de orfandad para contar una historia conmovedora, la historia de un país atribulado por la guerra -la cual pudiera tener lugar en España o México, como señala el cineasta (Chun 28; Rudolph 117), utiliza acertadamente el género del terror para tocar las fibras más vulnerables de la audiencia al explorar parte de su pasado. El terror que se intenta infundir en el espectador a lo largo de la película con la aparición del fantasma de un niño –Santi– asesinado certeramente dentro del orfanato, se vuelve equiparable al terror de los huérfanos dentro del largometraje, hijos de “rojos” en combate o muertos en la lucha. La experiencia de los niños ante la pérdida de los padres y la necesidad de enfrentar las amenazas sobrenaturales –los fantasmas– y las reales (el acecho del fascismo) parecen encontrar en el terror su mejor vehículo de expresión. En total, no es hasta que los niños enfrentan sus miedos (hablando con el fantasma) y asesinan la fuente del mal (un personaje nada sobrenatural) que pueden salir del orfanato y buscar una vida en la que sólo se tienen a sí mismos, un grupo de niños marcados por una experiencia en común y con un buen trecho por delante, simbolizado por el largo camino de terracería hacia el pueblo más cercano con que corta la última escena del largometraje. Uno de los tantos aspectos inquietantes de El espinazo del diablo consiste en que a medida que

transcurre la acción, las repetidas apariciones del fantasma de Santi provocan que nuestro horror se convierta en compasión y que lo que se revela como la verdadera amenaza para los niños es el mundo de los vivos y de los adultos.

De terror y choque a compasión es el viaje por el que nos transporta El espinazo del diablo, y éstas son precisamente las emociones que nos proveen la pauta para establecer una de las varias conexiones con la orfandad en las obras que hemos abordado a lo largo de esta investigación. Para empezar las resonancias son evidentes con la historia de Los niños de Morelia de Víctor Hugo Rascón Banda analizada en el segundo capítulo, no sólo por la colaboración mexicano-española (el drama tomaba lugar en México y fue representada por compañías teatrales de ambos países) y por el elemento fantástico/ irreal/sobrenatural muy propio de la imaginación infantil, la cual a menudo se encuentra inmersa en un ambiente atemorizante como sucedía con la narradora de Antes o incluso el de Salón de belleza. Sin embargo, además de todo ello, el filme de Del Toro nos remite a un diálogo incesante que sale de las fronteras mexicanas y que se transforma en transatlántico (y hasta transnacional), en el que se reconoce en la orfandad y en la infancia, en vez de en la reunificación de la familia tradicional, una posibilidad de reconfiguración de identidad basada en afiliaciones alternativas. En este caso, las afiliaciones se tejen por medio de la coproducción misma.

En términos amplios podemos aseverar que la aparición de trabajos como el de Del Toro y el drama de Rascón Banda que mencionábamos al comienzo de esta sección han fomentado y amortiguado el camino de otras obras mexicano-españolas posteriores con temática similar, tales como los aclamados El laberinto del fauno (2007) del mismo Del Toro y El orfanato (2007) dirigido por Juan Antonio Bayona y producido por aquél.⁵⁰ Las hebras conectoras nos llevan asimismo a reconsiderar con mayor énfasis en el diálogo implícito de Perfume de violetas con la

cinta de Buñuel; al conflicto de pertenencia de Ana, la heroína española-mexicana en Sin dejar huella; al segmento de la migración hacia España en Al otro lado. Más que mostrar la versatilidad de la orfandad como un esquema para comentar sobre la realidad cotidiana e histórica del individuo y su experiencia en la constante transformación del entorno nacional y familiar en ambos lados del atlántico, podemos afirmar que, como Jorge Ruffinelli en sus notas acerca de la búsqueda del padre en el cine y la literatura latinoamericanos de la década de los noventa sugiere, estas obras señalan la “desaparición de la utopía y la ansiedad por la llegada del nuevo milenio” (444). Si bien coincidimos con las observaciones del crítico, podemos añadir que en las obras que analizamos en este estudio, se percibe en el aire una especie de reconciliación con las raíces de la hispanidad. Intrigante resulta, por lo tanto, que la mayoría de las búsquedas de las historias de los huérfanos de las obras analizadas sean por el padre y que se resuelvan con una relación con la denominada “madre patria”, un lazo alternativo, pero a su vez irremediamente “sanguíneo”. Para las décadas cercanas al cambio del milenio, esto probablemente se pueda explicar como producto de la globalización, la cual contribuye a acercar fronteras distantes y va volviendo el proceso de internacionalización natural. Las coproducciones filmicas y el florecimiento en Latinoamérica de editoriales españolas que imprimen y difunden la obra de escritores españoles y latinoamericanos son a la vez síntomas e instrumentos de este proceso de cambio completamente distinto, quizá más receptivo y menos rencoroso, de cuando recién nacían las repúblicas latinoamericanas.

¹ Para una bibliografía extensa, principalmente en inglés, de los estudios de la infancia, consultar la obra de Duncan Green.

² Consultar en la bibliografía Escribir la infancia, una serie de ensayos recopilados por Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luz Elena Gutiérrez De Velasco. Este libro es especialmente útil, al igual que Territorio de leonas, porque permite seguir un mapa cronológico de escritoras mexicanas inclinadas hacia el asunto de la infancia, aunque principalmente relacionándolo con la autobiografía. La Scherezada criolla de Helena Araújo, es otra recopilación de ensayos sobre escritura femenina latinoamericana. Ésta dedica un amplio capítulo al análisis de la representación de la educación y la infancia de las mujeres. Asimismo, Marta López-Luaces, María Inés Lagos y Rosalía Baena analizan el tema de la infancia en las mujeres, cada una con un enfoque particular.

³ Folks realiza un análisis del sentimiento de orfandad en la novela When We Were Orphans del norteamericano Richard Marius. A pesar de que el contenido cultural y geográfico de esta novela difiere del acontecer latinoamericano, este análisis ilumina otros contextos posibles para el tema del huérfano y sugiere además similitudes.

⁴ Margarita Saona en su artículo titulado “Do We Need ...” (ver bibliografía) analiza las obras de varias escritoras latinoamericanas, entre ellas Cristina Peri Rossi, Isabel Allende, Matilde Sánchez y Carmen Boullosa. Saona explora la forma en la que cada escritora percibe la posición de la mujer dentro de su propia sociedad específica, aludiendo a la relación familiar y alegóricamente nacional.

⁵ Dentro de ellas podemos considerar como Ausencia de María Luisa Mendoza (1974); Pánico o Peligro de María Luisa Puga (1983); Arráncame la vida de Ángeles Mastretta (1985); Casa llena (1986) de Estela Leñero; Danzón (1991) de María Novaro; Como agua para chocolate (1989) de Laura Esquivel y Entre Pancho y una mujer desnuda (1993) de Sabina Berman, con sus posteriores adaptaciones fílmicas, sólo por mencionar algunas.

⁶ Said concibe lo moderno como lo posterior al siglo XIX y de principios del siglo XX. Según el autor, en esta época se origina en los escritores occidentales una inquietud por mostrar que el fracaso de la

capacidad de producir o generar hijos ya es un problema que aflige a la sociedad y a la cultura en general, no sólo a los hombres y mujeres individuales (16).

⁷ En A Poetics of Postmodernism (1988) y Politics of Postmodernism (1999), Hutcheon se refiere específicamente a un contexto histórico norteamericano y europeo, lo cual ha causado debate al hablar de lo posmoderno en Latinoamérica.

⁸ Algunos ejemplos representativos de cintas tempranas son La eterna mártir (Orol, 1936), El calvario de una esposa (Orol, 1936), No te engañes corazón (Contreras, 1936), Azahares para tu boda (Soler, 1950) (Krauze, Treviño 26; Podalsky 57-59). Algunos filmes con temas más atrevidos son: El cuarto mandamiento (De Anda, 1948), La casa chica (1949), Mi esposa y la otra (1951), La oveja negra (Rodríguez, 1949), Susana, carne y demonio (Buñuel, 1950), Confidencias matrimoniales (Morales, 1958), ¿Por qué nació mujer? (1968), El castillo de la pureza (Ripstein, 1972), etc. Algunos antecedentes tempranos de los dramas familiares pueden hallarse en casos como La familia cena en casa (1942), Medio tono (1937) y El gesticulador (1938) de Rodolfo Usigli y Clotilde en su casa (1955) de Jorge Ibarguengoitia. Ejemplos de dramas escritos por mujeres son Quiero vivir mi vida (1940) de Julia Guzmán, Bajo el mismo techo (1941) de Amalia Castillo Ledón o Un hogar sólido de Elena Garro (1956) (Peña; Solórzano 693-95).

⁹ Con este término, hacemos referencia al artículo de Jill Kuhnheim “Postmodern Feminist Nomadism in Carmen Boullosa's Duerme”. Consultar bibliografía para mayor detalle.

¹⁰ Al otro lado todavía cuenta con una bibliografía limitada. Esta hasta el momento se conforma, en su mayor parte, de reseñas (Consultar Betancourt y Vértiz) y pocos artículos como el de Koehler, en el que se discute cómo varios filmes del 2005 ejemplifican una tendencia en reflejar los efectos de la globalización sobre el multiculturalismo (Véanse las obras citadas).

¹¹ Por ser también una obra relativamente reciente las únicas referencias bibliográficas se reducen a reseñas y artículos periodísticos (Consultar en las obras citadas a Paul, Tejeda y Harmony).

¹² Benedict Anderson propone una definición de la nación como una comunidad imaginada, limitada y soberana en Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Consultar obras citadas.

¹³ Para una bibliografía extensa, principalmente en inglés, de los estudios de la infancia, consultar la obra de Duncan Green.

¹⁴ Tim Compton considera Los infortunios de Alonso Ramírez (1690) como una verdadera primera manifestación picaresca en la prosa mexicana.

¹⁵ Naomi Lindstrom sugiere que El periquillo sarniento, aun con su parecido a la picaresca española, difiere de ésta en que el protagonista es representado como un personaje sólido, un ciudadano devoto a la religión quien narra sus pícaras aventuras de infancia. En la picaresca tradicional, el protagonista es generalmente un pecador incorregible incapaz de cambiar su personalidad a pesar de las experiencias que le suceden (82).

¹⁶ Ver nota #2 para una bibliografía de escritoras mexicanas que utilizan el tema de la infancia.

¹⁷ Agradecimientos a la Profesora Jill Kuhnheim por indicarnos esta interpretación al distanciamiento por parte de la niña hacia su madre como una suerte de imitación irónica al comportamiento de la madre en el momento del nacimiento de la niña.

¹⁸ Josefina Ludmer, al analizar La respuesta a Sor Filotea de Sor Juana, indica que el supuesto tono de humildad en la carta, en realidad funciona como una estrategia que la monja usa para hacer llegar el mensaje en su defensa. Según Ludmer en su artículo “Tricks of the Weak,” este recurso proviene de una posición de subordinación y marginalidad (citado en Lindstrom, 70). El paralelismo con la posición de la narradora de Antes parece evidente.

¹⁹ La narradora mantiene su nombre en anonimato durante toda la narración. A menudo, alude a su nombre sin mencionarlo, por ejemplo, la siguiente cita: “... me trajeron [...] la medalla de plata con el escudo de la escuela grabado por un lado y por el otro escrito en la parte inferior 1963, tercero de primaria, en el centro *mi nombre* y arriba grandote Medalla al Mérito.” (énfasis original 159).

²⁰ Después de sus novelas de los ochenta Mejor desaparece (1987) y Antes (1989), Carmen Boullosa despertó gran atención y crítica con las de los noventa: Somos vacas, somos puercos filibusteros del mar Caribe (1991), Llanto: Novelas imposibles (1992), El médico de los piratas (1992), La milagrosa (1993), Duerme (1994), Cielos de la Tierra (1997), Treinta años (1999). La mayoría de sus obras narrativas se ha abordado principalmente a partir de análisis feministas o de “lo mexicano” (Spielman 261-65).

²¹ A partir de este momento usaré mayúscula para diferenciar el término “Historia,” aquellos hechos ocurridos en el pasado y registrados oficialmente, del de “historia,” *histoire*.

²² “Noble” usado en este contexto remite al sistema nobiliario en México antes de la caída de Tenochtitlán y no a la idea de “salvaje noble”.

²³ Esta sociedad utópica consistía en la integración del indígena a la iglesia católica como evangelizador. Sin embargo, el proyecto fracasó por la potencial amenaza que esto representaba para el gobierno español. Para un análisis más detallado, consultar el estudio de las utopías de Javier Durán.

²⁴ Para una filmografía extensa sobre la mayoría de los filmes latinoamericanos que han seguido las huellas de Los olvidados durante “cincuenta años de soledad”, consultar la obra de Radomiro Spotorno, incluida en la bibliografía. Diego del Pozo también ofrece un recorrido por distintas películas latinoamericanas que siguen el “género” inaugurado por Buñuel.

²⁵ Recordemos su interés en incluir la perspectiva femenina en la mayoría de sus filmes, como Conozco a las tres, en el cual se critica la vida urbana dominada por el machismo desde la ciudad de México desde la posición de tres mujeres que tratan de mantener su sentido del humor frente a ello o el caso de Los pasos de Ana, un filme en el que una mujer cuestiona una etapa de su vida y con una cámara de video en mano va construyendo una especie de diario íntimo (Sipl 25; Millán 265-70).

²⁶ Ver nota acerca de la filmografía de Sistach interesada en la camaradería femenina.

²⁷ Lourdes Portillo es la realizadora de este importante documental. Para el momento de su presentación en el 2002, “la cifra de mujeres asesinadas, de 1993 a la fecha, rebasa ya las tres centenas. El total de desaparecidas se eleva a quinientas. Detrás de estos crímenes se acumulan miles de casos de

hostigamiento sexual, doméstico y laboral, no denunciados, de violencia intrafamiliar no atendida, y sobre todo de una misoginia institucional que magnificada por la prensa local sirve como estímulo a los perpetradores de lo que hoy se conoce ya como un feminicidio” (Bonfil).

²⁸ A pesar de haber sido originalmente presentada en escena a finales de los ochenta, su publicación en el 2001 revive y actualiza las preocupaciones del dramaturgo. La edición que usaremos en este capítulo corresponde a la de Conaculta, publicada en el 2001. Se ha intentado localizar versiones más tempranas; sin embargo, sólo sabemos por referencias de la existencia de una en 1996, la cual nos ha sido imposible localizar en otras bibliotecas.

²⁹ En cámara lenta, Pedro acostado en su cama ve a su madre tierna y a la vez eróticamente ofreciéndole un pedazo de carne cruda. Sin embargo, al momento de querer alcanzarla, aparece debajo de su cama Jaibo y se la arranca de las manos. Con el sonido del viento y rayos en el fondo, la madre riéndose se aleja sin prestar atención. Pedro, horrorizado y desesperado, contempla cómo Jaibo se retira con el “premio” (Polizzotti 7-11).

³⁰ Adaptada a la provincia mexicana, esta producción presenta a la Manuela, un travesti que en su pasado engendra a una hija como resultado de una apuesta en la que una prostituta debía seducir al travesti y hacerlo “actuar” en su papel de hombre ante la mirada de algunos hombres del pueblo.

³¹ Algunos títulos que sugieren estas observaciones de Bliss: De los otros: Intimacy and Homosexuality Among Mexican Men (1995), Easy Women: Sex, and Gender in Modern Mexican Fiction (1998), Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea (1996), The Meaning of Macho: Being a Man in Mexico City (1996), Mema’s House, Mexico City: On Machos, Queens, and Transvestites (1998), María Villa, La Chiquita, No.4002, un parásito social del Porfiriato (1996), Hidden in the Blood: A Personal Investigation of AIDS in the Yucatán Peninsula (1995).

³² Con este término, hacemos referencia al artículo de Jill Kuhnheim “Postmodern Feminist Nomadism in Carmen Boullosa's Duerme”. Para mayor información, consultar obras citadas.

³³ Dentro de los ejemplos más destacables en México hasta mitad del siglo XX pueden considerarse El hombre sin Patria (1930) filme de Miguel Contreras Torres; Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen (1928), novela de Daniel Venegas; La china Hilaria (1938), película de Roberto Curwood; Al filo del agua (1947), filme de Agustín Yáñez; Pito Pérez se va de bracero (1947), cinta de Alfonso Patiño Gómez; Murieron a mitad del río (1948), novela de Luis Spota y posterior adaptación fílmica (1986); Soy mexicano de acá de este lado (1951), filme de Miguel Contreras Torres; El dólar viene del norte (1954) texto de Jesús Becerra; Huelga blanca (1950), texto de Héctor Raúl Almanza (citado en Maciel y García Acevedo 153-64).

³⁴ Maciel y García-Acevedo citan, como ejemplos de las pocas cintas que se han esmerado en mostrar un ángulo más complejo y menos sensacionalista y didáctico, Espaldas mojadas (1954) de Alejandro Galindo, El jardín del Edén (1994) de María Novaro y Mujeres insumisas (1995) de Alberto Isaac (164).

³⁵ Asimismo, la diversidad de orígenes y formaciones está representada por el reparto de la película, el cual está conformado por actores de la talla de la española Carmen Maura (en el papel de traficante de menores) o de los reconocidos actores mexicanos Héctor Suárez y Vanesa Bauche (en el papel del tío y la madre del niño mexicano), así como de los jóvenes talentos Ronny Berdomo, Adrián Alonso y Nuria Badni (Vertiz “Al otro lado”).

³⁶ Según los últimos reportes acerca de la condición de la población mundial de la ONU, en las últimas dos décadas, la migración femenina se ha convertido en un tema de capital importancia en las agendas de los gobiernos nacionales e internacionales. Aunque este tipo de migración femenina no tiene novedad, lo que destaca en las últimas décadas es el incremento en la cantidad de mujeres, tanto casadas como solteras, que migran por sí solas, con otras mujeres o con otros emigrantes fuera de su círculo familiar (Dreby 45-8; “La migración”). Asimismo, como resultado de la migración femenina ha surgido interés en un fenómeno paralelo, el cual aborda la condición de los hijos que emigran en busca de la madre. Como ejemplos literarios y fílmicos acerca de este fenómeno consultar Enrique’s Journey (2006), de Sonia Nazario y la reciente película mexicana La misma luna, de Patricia Riggen (2007).

³⁷ Prisciliano aprende en la escuela, la ubicación geográfica distante de Estados Unidos y sospecha las mínimas posibilidades del regreso de su padre. A Ángel su madre le confiesa que su padre ni siquiera sabe que él existe. Ángel comprende que su familia estará conformada sólo por su madre y el abuelo.

³⁸ Consultar en la lista de obras citadas los textos de Emeterio Payá, Dolores Plá Brugat, Roberto Reyes Pérez, Agustín Sánchez Andrés, Silvia Figueroa et al. y el documental de Juan Pablo Villaseñor.

³⁹ De acuerdo a Olga Harmony, la puesta en escena contó con la labor actoral de Ada Cusidó y Oscar García de la compañía teatral española La Jarra Azul y de Dana Aguilar, Héctor Hugo Peña y Diana Fidelia por parte del colectivo Conjuero Teatro.

⁴⁰ Como referencia de este sentimiento, podemos citar la intervención de dos de los protagonistas: VICENTE. El general fue siempre como nuestro padre. / CARLOS. Y nuestra madre (63).

⁴¹ En una entrevista con Emily Hind, Bellatín brevemente resume su transnacionalidad: De padres peruanos, Mario Bellatín nace en la ciudad de México en 1960. Se muda al Perú, donde recibe principalmente su formación. A la edad de 23 años viaja Cuba a estudiar cine. Vuelve a Perú, con viajes periódicos a México. Sus labores como escritor le indican permanecer de base en México.

⁴² Ambas publicaciones en lengua inglesa: Mema's House y Lila's House, respectivamente.

⁴³ Para mayor referencia a sitios de encuentros homosexuales, consultar en la bibliografía otras obras de Schniffer. From Toads to Queens: Transvestism in a Latin American Setting (1999) y Amor de machos: Lo que nuestra abuelita nunca nos contó sobre las cárceles (1997). El texto de James Carrier, De los otros: Intimacy and Homosexuality among Mexican Men, puede también resultar pertinente.

⁴⁴ En el segmento de Al otro lado correspondiente a México, el padre del niño protagonista, como otros tantos en su pueblo, se aventuran a EE.UU. en busca de una seguridad económica que no pueden hallar en su lugar de origen. Mujeres insumisas, por su parte provee una muestra más inmediata por tratarse de un grupo de tres mujeres que cansadas de sus vidas matrimoniales, huyen de su pueblo, maridos e hijos y de sus pasados. Después de su travesía, logran, juntas, establecerse exitosamente como pequeñas empresarias restauranteras en EE.UU. El jardín del Edén, por su parte, tiene entre uno de sus varios protagonistas a un

campesino que, en busca de un futuro más prometedor, intenta cualquier medio cruzar la frontera de EE.UU.

⁴⁵ En Thelma & Louise, las dos mujeres durante un viaje de fin de semana asesinan a un hombre que intenta violar a una de ellas. Intentan escapar a México, pero su viaje es seguido de cerca por un detective que les sigue la pista.

⁴⁶ Thelma & Louise cuenta con un ambivalente y contradictorio cuerpo crítico; sin embargo, para efectos de este análisis, asumimos una interpretación parcialmente anti-feminista.

⁴⁷ En el filme estadounidense, cuando finalmente la policía está a punto de aprehenderlas frente al majestuoso Gran Cañón de Arizona, en vez de entregarse, Thelma y Louise deciden, casi celebradoramente, conducir el auto en el que viajan hacia el abismo. El filme cierra con un marco que congela la imagen del auto mientras va cayendo al vacío. Callie Khouri, la guionista del filme, en entrevista, manifiesta su sorpresa por la reacción pública ante el final. Para ella, la imagen congelada simboliza sin lugar a dudas el vuelo liberatorio de las heroínas hacia fuera de este mundo, ya que éste no es suficiente para ellas (Khouri xvi).

⁴⁸ En el cine iberoamericano, existe Vámonos Bárbara (1978) de Cecilia Bartolomé.

⁴⁹ Como ejemplos contemporáneos a Sin dejar huella podemos considerar Por la libre (2000) de Juan Carlos de Llaca y una vez más Y tu mamá también (2001).

⁵⁰ Curiosamente, en este último largometraje se cuenta con la inesperada incursión del reconocido actor mexicano Edgar Vivar, emblemático por su participación en la comedia televisiva mexicana El Chavo del Ocho. El Chavo del ocho es una serie de gran popularidad en el imaginario social mexicano y latinoamericano debido a su amplia distribución, transmisión y retransmisión desde la década de los setenta hasta hoy día. La serie, creada por Roberto Gómez Bolaños, gira alrededor de las vicisitudes del personaje epónimo “el chavo del ocho”, un huérfano abandonado. Mediante sus relaciones con otros “niños” (adultos personificando niños), hijos de las familias que habitan en la vecindad, el personaje de el chavo señala indirecta y humorísticamente complejidades económicas y sociales actuales en lo que podría

tratarse un microcosmos del México contemporáneo. En la serie, Edgar Vivar, el actor en El orfanato, daba vida a el ñoño, el obeso y altanero hijo del acaudalado e intransigente dueño de la vecindad (personificado por él mismo).

Obras citadas

- Aggleton Peter, Richard Parker et al. "Stigma, Discrimination and HIV/SIDA in Latin America." Social Inclusion and Economic Development in Latin America. Eds. Mayra Buvinic and Jaqueline Mazza. U.S.: Inter-American Development Bank, 2004. 287-306.
- Alcántara Mejía, José R. "Quien baila mambo de Jesús González Dávila y el teatro mexicano de fin de siglo." Revista de Literatura Mexicana Contemporánea 9.19 (2003): 24-33.
- Al otro Lado. Dir. Gustavo Loza. Act. Adrián Alonso, Jorge Milo, Nuria Badih, Carmen Maura y Vanessa Bauche. Unicine, 2005.
- Amores perros. Dir. Alejandro González-Iñárritu. Act. Gael García Bernal, Emilio Echevarría y Goya Toledo. Altavista Films, 2000.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1983.
- Appadurai, Arjun. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Area, Lelia. "Políticas familiares y espacio doméstico en América Latina." Revista Iberoamericana 7 (2003): 11-6.
- Araújo, Helena. La Scherezada criolla. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Auerbach, Nina. "Incarnations of the Orphan." ELH 42.3 (1975): 395-419.
- Ávila, Jorge. "Al otro lado." Reseña de Al otro lado de Gustavo Loza. Marzo 2006
<http://www.moviola.com.mx/peliculas/a/al_otro_lado/al_otro_lado.html>.
- Ayala Blanco, Jorge. La grandeza del cine mexicano. México D.F: Océano, 2004.
- Baena, Rosalía. "Childhoods: la autografía de infancia como subgénero narrativo en auge."

- RILCE: Revista de filología hispánica 16.3 (2000): 479-89. Berman, Sabina. Entre Villa y una mujer desnuda. México: El Milagro, 1994.
- Bellatín, Mario. Salón de belleza. México: Tusquets Editores, 1999.
- Berman, Sabina. Entre Pancho Villa y una mujer desnuda. Mexico: Ediciones El Milagro, 1994.
- Betancourt, Javier. “Al otro lado.” Reseña de Al otro lado de Gustavo Loza. Proceso Junio 2005: 85.
- . "Cine: De la calle.” Reseña de De la calle de Gerardo Tort. Proceso Octubre 2001: 65.
- . "Cine: Muestra de Primavera: Perfume de violetas.” Reseña de Perfume de Violetas de Maryse Sistach. Proceso 25 marzo 2001: 70.
- Bhabha, Homi. Nation and Narration. London; New York: Routledge, 1990.
- Bhabha, Jacqueline. “The Child, What Sort of Human?” PMLA 121.5 (2006):1526-35.
- Bliss, Katheine E. “The Sexual Revolution in Mexican Studies: New Perspectives on Gender, Sexuality, and Culture in Modern Mexico.” Latin American Research Review 36.1 (2001): 247-58.
- Bonfil, Carlos. “Manos libres”. La Jornada 10 noviembre 2004. N. pag.
- . “Señorita extraviada.” La Jornada 12 diciembre 2002. N. pag.
- Bravo-Elizondo, Pedro. Teatro documental latinoamericano. México: UNAM, 1982.
- Boullosa, Carmen. Cielos de la Tierra. México: Alfaguara, 1997.
- . Antes. Quizá. Caracas: Monte Avila, 1995.
- . Duerme. Madrid: Santillana; Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus y Alfaguara, 1994.
- . La milagrosa. México: Era, 1993.
- . Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe. México: Era, 1991.

- Bracho, Diana. "El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... ¿Quién?" Mexican Studies/Estudios Mexicanos 1.2 (1985): 413-23.
- Braidotti, Rosi. Transpositions. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Brenner, Fernando. "Como Thelma y Louise, manito". Radar 12 mayo 2009
<<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/radar/01-03-04/nota4.htm>>.
- Burke, Jessica. Bodies in Transition: Identity and the Writing Process in the Narrative of Carmen Boullosa. Tesis doctoral. Princeton U. Princeton: UMI, 2005. AAT 3188613.
- Carrier, James. De los otros: Intimacy and Homosexuality among Mexican Men. New York: Columbia UP, 1995.
- Castillo, Miguel Ángel, Alfredo Lattes, et al. coord. Migración y fronteras. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte; Plaza y Valdés, 2000.
- Cázares, Laura. "La otra presencia: Narradoras mexicanas del siglo XX." La palabra y el hombre 113 (2000): 107-118.
- Chávez, Roberto. "Los niños de Morelia (De derechos humanos y otras fantasías)." Códigos Urbanos: Revista Digital Cultural 3 marzo 2008 <<http://www.códigosurbanos.com.mx>>.
- Chun, Kimberly. "What is a Ghost?: An Interview with Guillermo del Toro." 27.2 (2002): N.pag.
- Colás Santiago. Postmodernity in Latin America. Durham: Duke UP, 1994.
- Compton, Timothy. Mexican Picaresque Narratives: Periquillo and Kin. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1997.
- Conozco a las tres. Dir. Marisa Sistach. 1983.
- Danzón. Dir. María Novaro. Act. María Rojo, Daniel Rergis y Carmen Salinas. Sonny Pictures, 1991.
- Dauster, Frank. "Víctor Hugo Rascón Banda y el nuevo realismo." Revista de Literatura

Mexicana Contemporánea 3.7 (1998): 88-93.

Dávila Gonçalves, Michele. El archivo de la memoria: La novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska. New Orleans: UP of the South, 1999.

De la calle. Dir. Gerardo Tort. Act. Maya Zapata y Luis Fernando Peña. 20th Century Fox, 2001.

De Lima, Paolo. "Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo." Pterodáctilo 3.4 (2005): 27-36.

Domenella, Ana Rosa, Luzelena Gutiérrez de Velasco et al, coords. Territorio de leonas: cartografía de narradoras mexicanas en los noventa. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades: Casa Juan Pablo Centro Cultural, 2001.

Dreby, Joanna. "Honor and Virtue: Mexican Parenting in the Transnational Context." Gender & Society 20 (2006): 32-59.

Dröscher, Bárbara y Carlos Rincón, eds. Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del simposio 'Conjugarse en infinitivo- la escritora Carmen Boullosa'. Berlín: Tranvía, 1999.

Dröscher, Bárbara. "La muerte de las madres." Dröscher y Rincón 59-67.

Durán, Javier. "Utopía, Heterotopia, and Memory in Carmen Boullosa's Cielos de la Tierra. Studies in the Literary Imagination 33.1 (2000): 51-64.

Echenique, María E. "La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: el testimonio de Domitila Barrios." Revista Iberoamericana 70 (2004): 275-83.

El callejón de los milagros. Dir. Jorge Fons. Act. Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir y Margarita Sanz. Venevisión, 1995.

El jardín del Edén. Dir. María Novaro. Act. Renee Coleman, Bruno Bichir,

Gabriela Roel, Jerónimo Berruecos y Denisse Bravo. Videovisa, 1994.

El lugar sin límites. Dir. Arturo Ripstein. Act. Roberto Cobo, Ana Martí, Lucha Villa y Gonzalo

Vega. Conacite2, 1978.

Esquivel, Laura. Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1989.

Franco, Jean. "The Nation as Imagined Community." The New Historicism. Eds. Aram H.

Veesser and Stanley Fish. New York: Routledge, 1989. 204-212.

---. "Piratas y fantasmas." Dröschler y Rincón 18-30.

Folks, Jeffrey J. "Richard Marius and Cultural Orphanhood." Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South 41.4 (2003): 68-77.

García, Arturo. "Los niños de Morelia, enfoque intimista de la vida de seis refugiados españoles." La Jornada 19 marzo 2004 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.

García Canclini, Néstor. "¿Modernismo sin Modernización?" Revista Mexicana de Sociología 51. 3 (1989) 163-89.

---. "Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnational Era." Trans. Adriana X. Tatum y Anne Marie Stock. Stock 245-58.

García, Gustavo. "CINE: Doble moralidad." Reseña de Y tu mamá también de Alfonso Cuarón y Perfume de violetas de Maryse Sistach. Letras Libres 3.32 (2001): 96.

García Tsao, Leonardo. "Film Reviews Guadalajara: 'Streeters'." Reseña de De la calle de Gerardo Tort. Variety 382.7 (2001): 20.

Goloboff, Mario. "El camino de la oralidad." Cuadernos Hispanoamericanos 634 (2003): 7-12.

González Dávila, Jesús. Crónica de un desayuno. La nueva dramaturgia. Ed. Vicente Leñero.

- México: El Milagro; CNCA, 1996.
- . De la calle. México: Arte y Escena; Conaculta, 2001.
- . Pastel de Zanzamora. Trilogía. México: Conaculta, 1997.
- González, Roberto. "La frontera México-EU, el mayor corredor migratorio en el mundo." La Jornada 24 enero 2004 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.
- Green, Duncan. Hidden Lives: Voices of Children in Latin America and the Caribbean. London & Washington: Cassell, 1998.
- Gutiérrez Rafael y Leticia Vega. "Investigaciones psicosociales sobre la subsistencia infantil en las calles desarrolladas en el INP durante los últimos 25 años." Salud Mental 26.6 (2003): 27-34.
- Gutmann, Matthew C. The Meaning of Macho: Being a Man in Mexico City. Berkeley; Los Angeles: U of California P, 1996.
- Hamnett, Brian. A Concise History of Mexico. United Kingdom: Cambridge UP, 1999.
- Harmony, Olga "Los niños de Morelia." La Jornada 13 Oct. 2005. N. pag.
- Hind, Emily. "Entrevista con Mario Bellatín." Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura 20.1 (2004): 197-8.
- . "Historical Arguments: Carlos Salinas and Mexican Women Writers." Discourse 23.2 (2001): 82-101.
- Hollinger, Karen. In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films. Minneapolis : U of Minnesota P, 1998.
- Hutcheon, Linda. Poetics of Postmodernism. London; New York: Routledge, 1988.
- . Politics of Postmodernism. London; New York: Routledge, 1989.
- Ibsen, Kristine. "Entrevista a Carmen Boulosa: México, DF., 22 de junio de 1994." Chasqui

24.2 (1995): 52-63.

Iglesias, Norma. "Gazes and Cinematic Readings of Gender: *Danzón* and its Relationship to its Audience." *Discourse* 26.1 (2004): 173-93.

"Incontenible flujo migratorio a EU; aumenta a 500 mil personas al año." La Jornada 3 marzo 2008 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.

Irwin, Robert M. Mexican Masculinities. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

Jameson, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." Pretexts: Studies in Writing and Culture 3.1-2 (1991): 82-104.

Kaminsy, Amy. "Identity at the Border: Narrative Strategies in María Novaro's 'El Jardín del Edén' and John Sayles's 'Lone Star'." Studies in 20th Century Literature 25.1 (2001): 91-117.

Khoury, Callie. "An interview with Callie Khoury." Thelma & Louise; and, Something to Talk About: Screenplays. New York: Grove Press, 1996. vii-xxii.

Koehler, Robert. "Eye on the Oscars: Foreign Language: Speaking in Tongues." Variety 401.5 (2005): A2.

Kuhnheim, Jill S. "Postmodern Feminist Nomadism in Carmen Boullosa's *Duerme*." Letras Femeninas 27. 2 (2001): 8-23.

Kushigian, Julia. Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman. Lewisburg [Pa.]: Bucknell UP; London: Associated UP, 2003.

Labra Manjarrez, Armando. Economía política y sociedad en México. México: Rayuela, 1996.

La familia en la pantalla. Prod. Enrique Krauze. México: Clío; Nuevo Siglo, 2003.

Lagos, María Inés. En tono mayor: Relatos de formación protagónica femenina en

Hispanoamérica. Chile: Cuarto Propio, 1996.

“La migración internacional.” Vector Económico 9 octubre 2006

<www.vectoreconomico.com.mx>.

La misma luna. Dir. Patricia Rigen. Act. Adrián Alonso y Kate del Castillo. Fox, 2007.

Lehmann-Haupt, Christopher. “Books of the Times; Shaping the Reality of AIDS through

Language.” Reseña de AIDS and Its Metaphors de Susan Sontag . New York Times 16

enero 1989 <<http://www.nytimes.com>>.

Lechner, Norbert. “A Disenchantment Called Postmodernism.” Boundary 2: An International

Journal of Literature and Culture 20.3 (1993): 122-39.

Lenti, Paul. “Latin America Takes on Hollywood.” NACLA Report on the

Americas 27.2 (1993): 4-10.

Lindsay, Claire. “Mobility and Modernity in María Novaro’s ‘Sin dejar huella’.” Framework

49.2 (2008): 86-105.

Lindstrom, Naomi. Early Spanish American Narrative. Austin: U of Texas P, 2004.

“Llevará Rascón Banda obra teatral a Barcelona.” El Universal 29 abril 2008

<<http://www.eluniversal.com.mx>>.

Locke, Richard. “Globalization and its Discontents: The Directors of Babel and Cache Tell

Complex Stories of Families Caught in Ever-Expanding Worlds.” American Scholar 76.2

(2007): 114-7.

López González, Aralia. “Narradoras mexicanas: Utopía creativa y acción.” Literatura mexicana

2.1 (1991): 89-107.

López Luaces, Marta. Ese extraño territorio: La representación de la infancia en

tres escritoras latinoamericanas. Chile: Cuarto propio, 2001.

Los niños de Morelia. Dir. Juan Pablo Villaseñor. Villaseñor, 2004.

Los olvidados. Dir. Luis Buñuel. Act. Estela Inda, Alfonso Mejía y Roberto Cobo. Ultramar, 1952.

Los pasos de Ana. Dir. Marisa Sistach. Act. Guadalupe Sánchez, Roberto Cobo y Emilio Echevarría. 1991.

Ludmer, Josefina: “Tretas del débil.” La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas. Eds. Patricia González y Eliana Ortega. Río Piedras, PR: Huracán, 1984. 47-54

Lyotard, Jean-Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minnesota: Minnesota UP, 1984.

Maciel, David R., and María Herrera-Sobek. Introducción. Culture across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture. Ed. David R Maciel and María Herrera-Sobek. Tucson: U of Arizona P, 1998.

Maciel, David, and Rosa García-Acevedo. “The Celluloid Immigrant: The Narrative Films of Mexican Immigration.” Maciel and Herrera Sobek 149-202.

Marín, Eduardo. “Al otro lado.” Reseña de Al otro lado de Gustavo Loza. Cine-butaca 05 enero 2008 <http://www.cine-butaca.com.mx/criticas/2005/Junio/al_otro_lado.htm>.

Mastreta, Ángeles. Arráncame la vida. Azcapotzalco, México: Ediciones Océano, 1986.

Mendoza, María Luisa. Ausencia. México, D.F.: Mortiz, 1974.

Millán, Mágina. “Mujeres en el cine de mujeres: La representación de los géneros en las películas de tres cineastas mexicanas.” Nuevas ideas; viejas creencias: La cultura mexicana hacia el siglo XXI. Ed. Margarita Alegría de la Colina et al. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. 259-80.

Mitchell, Elvis. "Critic's Notebook: A Festival of Latin Films that Go Many Different Places."

New York Times 9 agosto 2001. E1.

Mora, Carl. Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004. Jefferson, N.C; London: Mc

Farland and Co., 2005.

Mora, Sergio de la. Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film. Austin:

University of Texas Press, 2006.

Moreno, Antonio. "Escenas culturales del personaje intersticial: en la novela y el cine de los

noventa en México." Tesis doctoral. U of Kansas, 2009.

Mujeres insumisas. Dir. Alberto Isaac. Act. Patricia Reyes Spíndola, Lourdes Elizarras y Regina

Orozco. Facets Multimedia Distribution, 1995.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". The Audience Studies Reader. Eds.

Will Brooker and Deborah Jermyn. London: Routledge, 2003. 133-42.

Nazario, Sonia. Enrique's Journey. New York: Random House, 2006.

Nigro, Kirsten. Mexican Literature: A History. David William Foster, Ed.

Austin: U of Texas P, 1994.

Noble, Andrea. "'Yéndose por la tangente': The Border in María Novaro's 'El Jardín del Edén'."

Journal of Iberian and Latin American Studies 7.2 (2001): N.pag.

Ong, Walter. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London; New York:

Methuen, 1982.

Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón 31-36.

Osorio, Nelson. "Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e

hispanoamericana actual." Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la revolución. Ed.

Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995. 243-52.

- Olivares, Emir. "Según académicos, cada día mil mexicanos deciden residir en EU." La Jornada 26 Feb. 2008 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.
- Olivares, Juan José. "Al otro lado, la migración vista por los que se quedan: Loza." La Jornada 25 mayo 2005 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.
- Palapa, Fabiola. "Sólo 4.6 por ciento de la población asiste al teatro, la danza o exposiciones." La Jornada 27 marzo 2008 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.
- Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatín." Chasqui 32.1 (2003): 25-39.
- Pasternac Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, comps. Escribir la infancia: Narradoras mexicanas contemporáneas. México: El Colegio de México, 1997.
- Paul, Carlos. "Niños de Morelia, doloroso exilio." La Jornada 30 junio 2006 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.
- Payá Valera, Emeterio. Los niños de Morelia. El exilio infantil en México. Guadalajara: Colegio de México, 2002.
- Paz, Octavio. "Los hijos de la Malinche." El laberinto de la soledad. México, D.F.: Cuadernos Americanos, 1950.
- Plá Brugat, Dolores. Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México. México: INBA; Embajada de España, 1985.
- Peña, Olga. "Rodolfo Usigli (1905-2005): Su relación con la primera generación de dramaturgas mexicanas" Sincronía (2004). 5 Nov. 2006 <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/olgamarta04.htm>>.
- Pérez Turrent, Tomás. "La amistad, la violencia y la lombriz." Reseña de Perfume de Violetas de Maryse Sistach y de Y tu mamá también de Alfonso Cuarón. ¡Siempre! ago. 2001: 52.

Perfume de violetas; nadie te oye. Dir. Marisa Sistach. Act. Ximena Ayala y Nancy Gutiérrez.

Videocine, 2001.

Pfeiffer, Erna. "Construcciones de identidad en novelas mexicanas de infancia." Iberoamericana

2.8 (2002): 133-50.

Plotnik, Viviana. "Postmodernity, Orphanhood, and the Contemporary Spanish American

Historical Novel." A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian

American Literature and Film. Eds. Santiago Juan-Navarro and Theodore-Robert Young.

Newark, DE: U of Delaware P; London: Associated UP, 2001. 36-46.

Podalsky, Laura. "Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s

Mexico." SLAPC 12 (1993): 57-73.

Polizzotti, Mark. Los olvidados. BFI Films Classic Ser. 82. UK: British Film Institute, 2006

Por la libre. Dir. Juan Carlos de Llaca. Act. Ana de la Reguera y Gonzalo Benavides.

Venevisión, 2000.

Prieur, Annick. Mema's House, Mexico City: On Transvestites, Queens, and Machos. Chicago:

U of Chicago P, 1998.

Puga, María Luisa. Pánico o peligro. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1983.

Rascón Banda, Víctor Hugo. Los niños de Morelia. México: Molinos de viento, 2007.

Reid, Anna. "The Operation of Orality and Memory in Carmen Boullosa's Fiction." Dröscher y

Rincón 181-92.

Renan, Ernest. "What is a Nation?" Becoming National: A Reader. Eds. Geoff Eley and Ronald

Grigor Suny. New York and Oxford: Oxford U P, 1996. 41-55.

Reyes Pérez, Roberto. La vida de los niños iberos en la patria de Lázaro Cárdenas. México:

América, 1940.

Richard, Nelly. "Alteridad y descentramiento culturales." Revista Chilena de Literatura 42 (1993): 209-15.

---. "Latinoamérica y la posmodernidad." Postmodernidad en la periferia: Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Eds. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlín: Langer, 1994. 210-22.

Rico, Alicia. Sociedades en transición: la novela fantástica escrita por mexicanas y españolas en la década de los ochenta. Tesis doctoral. U of Kansas, 2000.

Roberts, Shari. "Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road." The Road Movie Book. Eds. Steve Cohan and Ina Rae Hark. London; New York: Routledge, 1997. 45-70.

Robinson, Paul. Reseña de AIDS and Its Metaphors de Susan Sontag. New York Times 22 enero 1989 <<http://www.nytimes.com>>.

Rodríguez, Mariana. Entrevista con Maryse Sistach. "Maryse Sistach filma desgracias." Contenido (2001): 89.

Romero, Rolando. "Legends of the Fall: Phallogentrism and Democracy in Mexico." Discourse 26.1 (2004): 111-26.

Rudolph, Eric. "Spanish Apparitions". Reseña de El espinazo del diablo. American Cinematographer 82.12 (2001): 117-8.

Ruffinelli, Jorge. "Telémaco en América Latina: Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura." Revista Iberoamericana 68. 199 (2002): 441-57.

Saavedra, Mario. "Lo que pudo haber sido y no fue." Reseña a la vida y obra de Jesús González Dávila. ¡Siempre! Febrero 2001: 70.

---. "Los Niños de Morelia, de Víctor Hugo Rascón Banda: Prolífico dramaturgo." ¡Siempre! 27 agosto 2006: 76-8.

- Sáenz, Inés. "Demonizar a Bellatín: Las transgresiones de 'Salón de belleza'." Revista de Literatura Mexicana Contemporánea 11.26 (2005): 1036-40.
- Sagredo, Rafael. María Villa, La Chiquita, No. 4002, un parásito social del Porfiriato. México: Cal y Arena, 1996.
- Said, Edward W. The World, the Text, and the Critic. Harvard: Cambridge, Massachusetts, 1983.
- Salcedo, Hugo. "Tributo a la obra de González Dávila." Revista Universitaria de la UABC 3.49 (2005): 36.
- Salles, Vania y Rodolfo Tuirán. "Mitos y creencias sobre la vida familiar." Revista Mexicana de Sociología 58. 2 (1996): 117-144.
- Salles, Walter. "Notes for a Theory of the Road Movie." New York Times 11 noviembre 2007 <<http://www.nytimes.com>>.
- Sánchez Andrés, Agustín, Silvia Figueroa Zamudio et al. (comps.). Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Comunidad de Madrid, 2002.
- Saona, Margarita. "Do We Still Need the Family to Imagine the Nation? National Family Romances by Latin American Women Writers." Disciplines on the Line: Feminist Research on Spanish, Latin American, and U.S. Latina Women. Eds. Anne J. Cruz, Rosilie Hernández-Pecoraro and Joyce Tolliver. Newark: Cuesta, 2003. 207-231.
- Schettini, Ariel. Prólogo. "En el castillo de Barbazul: El caso Mario Bellatín." Tres Novelas Mario Bellatín. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo, 2005.
- Schifter, Jacob. Lila's House: Male Prostitution in Latin America. New York: Haworth Press, 1998.

- . From Toads to Queens: Transvestism in a Latin American Setting. New York: Haworth Press, 1999.
- . Amor de machos: Lo que nuestra abuelita nunca nos contó sobre las cárceles. San José, Costa Rica: Ilpes, 1997.
- . Public Sex in a Latin Society. New York: Haworth Press, 2000.
- Señorita Extraviada. Dir. Lourdes Portillo. 2001.
- Sin dejar huella. Dir. María Novaro. Act. Tiaré Scanda y Aitana Sánchez-Guijón. Alta Films, 2000.
- Sifuentes- Jáuregui. Ben. Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh. New York: Palgrave, 2002.
- Sinnigen, John. “Como agua para chocolate: Feminine Space, Postmodern Cultural Politics, National Allegory.” Central Institute of English and Foreign Languages Bulletin 7. 1-2 (1995): 111-31.
- Sipl, Diane. “Al cine de las mexicanas: Lola in the Limelight.” Frontiers: A Journal of Women Studies 15.1 (1994) 20-50.
- Smith, Sean. “Latino Invasion; Oscar Moment: The Class of 2004 Could Produce More Nominations for Latin Americans than the Previous 74 Years Combined.” Newsweek 1 Dec. 2004: 74.
- Sommer, Doris. Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sontag, Susan. AIDS and its Metaphors. New York: Farrar, Straus y Giroux, 1989.
- Sotelo, César A. “Las perlas de la virgen, de Jesús González Dávila.” Revista de Literatura Mexicana Contemporánea 2.6 (1997):77-9.

- Spielman, Ellen. "Entrevista con Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón 261-5.
- Spotorno, Radomiro. 50 años de soledad, De 'Los olvidados' (1950) a 'La virgen de los Sicarios' (2000): Infancia y juventud marginales en el Cine Iberoamericano. Ocho y medio; Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.
- Steele, Cynthia. "Siguiendo las huellas de María Novaro: Globalización e identidades fronterizas en 'Sin dejar huella'." Fronteras de la modernidad en América Latina. Eds. Hermann Herlinghaus y Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; U de Pittsburgh (2003):183-9.
- Stock, Anne Marie, ed. Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives. Minneapolis; London: U of Minnesota P, 1997.
- . "Migrancy and the Latin American Cinemascape: Towards a Post-National Critical Praxis." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 20.1 (1995): 19-30.
- . "Through Other Worlds and Other Times: Critical Praxis and Latin American Cinema." Stock 21-35.
- Sturken, Marita. Thelma & Louise. London: British Film Institute, 2000.
- Svich, Caridad. "New Myths for Mexican Drama." American Theatre. 24. 5 (2007): 38-39+.
- Taborda Sánchez, Juan. "Oralidad y escritura en La Virgen de los sicarios." Estudios de literatura colombiana 3 (1998): 50-6.
- Tejeda, Armando. "Lázaro Cárdenas, único presidente de México con prestigio: Javier García Diego." La Jornada 7 oct. 2005
<<http://www.jornada.unam.mx/2005/10/07/020n1pol.php>>.
- . "Por primera vez llevan a escena el éxodo de Los niños de Morelia." La Jornada 21 oct. 2005 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.

- . "Presentó María Novaro en España su largometraje 'Sin dejar huella'." La Jornada 05 marzo 2007 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.
- . "Resaltan el ejemplo de dignidad de Lázaro Cárdenas por la ayuda a exiliados españoles." La Jornada 5 oct. 2005 <<http://www.lajornada.unam.mx>>.
- Tesson, Charles. "L'autre fin de Los olvidados." Cahiers du Cinema 546 (2000): 64-6.
- Thelma & Louise. Dir. Ridley Scott. Act. Susan Sarandon y Geena Davis. MGM, 1991.
- Tovar, Luis. "Cinexcusas: Cero y van dos." La Jornada Semanal 24 junio 2001. N. pag.
- Treicher, Paula. "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification." AIDS: Cultural Activism. Ed. Douglas Crimp. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- Treviño, José Salvador. "The New Mexican Cinema." Film Quarterly. 32. 3 (1979): 26-37.
- Vague, Stephanie. "Más allá de lo femenino: Muerte e identidad en 'Antes' de Carmen Boulosa." Literatura y otras artes en América Latina: actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Iowa City: U of Iowa P, 2004.
- Valdés Medellín, Gonzalo. "Jesús González-Dávila (1942-2000): El romántico desencanto." ¡Siempre! Mayo 2000: 62.
- Vámonos Bárbara. Dir. Cecilia Bartolomé, 1978.
- Vaughn, Jeanne. "'Las que auscultan el corazón de la noche': El deseo femenino y la búsqueda de la representación." Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del Siglo XX. Coord. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995. 607-28.
- Vértiz, Columba. "Ahora es el turno de De la calle de Gerardo Tort." Proceso Septiembre 2001: 72.
- . "Al otro lado, cinta de Loza, sobre la migración, el tráfico de infantes y la soledad de los

niños de padres emigrantes en México, Cuba y Marruecos son algunos temas que plantea el director Gustavo Loza con las tres historias de *Al otro lado*, su segundo largometraje tras el éxito de *Atlético San Pancho*.” Proceso Abril 2005: 78-80.

---. “*Atlético San Pancho*, primera película de Altavista para niños.” Proceso Jul. 2001: 70.

---. Entrevista con Buil y Sistach. “Buil y Sistach cierran su trilogía juvenil: primero fue Perfume de violetas (nadie te oye), luego vino Manos libres (nadie te habla), y ahora la pareja cinematográfica concluye La niña en la piedra (nadie te ve). En entrevista con Proceso, ambos explican el mundo complejo y fascinante de los adolescentes.” Proceso Abril 2006: 88+.

---. “De la calle, obra de Jesús González Dávila, al cine.” Proceso Mayo 2000: 92.

---. “Perfume de violetas: Maryse Sistach y la violencia sexual hacia las adolescentes.” Proceso Diciembre 2000: 80.

Villaseñor, Juan. 23,296 días después. Los niños de Morelia. México: UAM; Casa Juan Pablos Centro Cultural, 2007. Vieira, Estela J. “Writing the Present, Rrewriting the Plague, José Saramago’s *Ensaio sobre a cegueira* and Mario Bellatin’s *Salón de belleza*.” Ciberletras 3 noviembre 2008
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/vieira.html>>.

Y tu mamá también. Dir. Alfonso Cuarón. Act. Gael García Bernal, Diego Luna, Maribel Verdu. 20th Century Fox, 2001.

Zozaya, Manuel. “Sexo y género: historias de maduración y desencanto.” Letras 2 ago. 2001. N. pag.

