

Prólogo

En las últimas décadas, México se ha presentado –todavía más que antes– como un país en movimiento. En el ámbito político-social, “el cambio” fue el eslogan más evocado en torno al año 2000, cuando el país celebró las primeras elecciones que no ganara el PRI, partido que ocupó la silla presidencial desde que terminó la Revolución Mexicana. La entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio (TLC o NAFTA en sus siglas inglesas) en 1994 no sólo cambió –para bien y simultáneamente para mal– el paisaje económico, sino que también provocó un despertar desagradable de los sueños primermundistas de la recién terminada época de Salinas de Gortari. La rebelión armada del EZLN, cambios tanto de la Constitución como de la situación legal de la población indígena, el auge desenfrenado de los sindicatos de la droga, el Quinto Centenario, la espantosa violencia fronteriza y las muertes de Ciudad Juárez, la emigración cada vez más masiva hacia el Norte, proyectos casi surrealistas como el de la construcción del segundo piso del anillo periférico en la Ciudad de México, el incremento turístico –sobre todo en las orillas del Caribe– y el plantón de varios meses en el centro capitalino como consecuencia de las elecciones presidenciales de 2006, que dejaron el país con dos candidatos que se consideraban victoriosos, forman sólo algunos ejemplos de los factores que han marcado la vida pública de México en los últimos veinte años. Cada uno de estos acontecimientos también ha dejado sus huellas en la producción artística del país.

Estaría fuera del lugar suponer que el ámbito cultural polifacético de México permitiera dar una impresión total y general o incluso sólo nombrar las corrientes más importantes en la literatura, el cine, la pintura la música o las contraculturas actuales.<sup>1</sup> El mero propósito de ofrecer un panorama completo y representativo de las nuevas tendencias de las letras en el México del *pos-boom* y el posterior a la Onda (Gunia 1994), de la novela testimonial, de los traumas de Tlatelolco y del terremoto de 1985, que alteraron la conciencia y la literatura mexicanas, lleva consigo de antemano señales de naufragio. Además, muchos aspectos ya han sido tratados en estudios excelentes y por eso no son la mayor preocupación de este libro.

En vez de un enfoque exhaustivo, por lo tanto, el presente tomo opta por añadir otras facetas a estudios ya publicados (Arbeitskreis 1998; Foster 1996; Hermans 2006; Hernández Sandoval 2006; Kohut 1991 y 1993; Pereira *et al.* 2000; Williams 2002). Dejamos conscientemente de lado algunos aspectos y escogimos otros que giran alrededor de las fronteras, tanto interiores como exteriores, tanto identitarias como geográficas, que al entrar en el tercer milenio

---

<sup>1</sup> Antologías como *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio* (2001), seleccionada por Agustín Cadenay Gustavo Jiménez, llegan a reunir fácilmente 50 jóvenes escritores nacidos en los años 70 y 80, sin tomar en cuenta los autores ya más establecidos.

marcan el debate literario-cinematográfico. El concepto unitario del “ser mexicano” acuñado por intelectuales decimonónicos como Ignacio Altamirano o Guillermo Prieto parece a finales del siglo xx tan anticuado como las aportaciones posteriores del Ateneo de la Juventud (Leinen 2000) o de pensadores como José Vasconcelos u Octavio Paz, cuyas ideas de una “raza cósmica” y de una “mexicanidad” que abarcara a los diferentes sectores de la sociedad mestiza multifacética marcaron la búsqueda de una identidad nacional en el México posrevolucionario. Hoy en día, sin embargo, predomina una nueva forma de búsqueda de identidad, que se abstiene de establecer criterios fijos y universales (Hölz 2004: 725), y que se vuelve cada vez más personal e individual. La negociación de identidades y la transgresión de fronteras múltiples –geográficas, culturales, personales– parece un tema clave en el México en torno al milenio. En un momento histórico marcado por la ausencia del orden simbólico de representaciones culturales –todavía tan vigente a mediados del siglo xx– son características múltiples, polifacéticas, policulturales y contradictorias las que marcan el espacio en que hoy en día se negocia una mexicanidad abierta y no uniforme (Hölz 2004: 755).

En este contexto, se nota un discurso marcadamente femenino, con las voces cantantes de Silvia Molina, Carmen Boullosa, María Luisa Puga, Ángeles Mastretta, Ana Clavel, Susana Pagano o Ana García Bergua (Ballmeier 2001; García 1994; Hind 2003; Pfeiffer 1992; Valdés 1998). La Generación del Crack, con Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Vicente Herraste, por ejemplo, ya no es parte del “traditional literary bubble of Mexico City” (Campbell 2005: 1), sino que mira más allá de México y se sitúa en un ámbito más cosmopolita. Muchos de ellos son intelectuales con doctorado en letras hispánicas y, a su vez, son objetos de investigación exhaustivamente tratados (Pohl 2004 a y b, para dar sólo dos ejemplos).

Por otra parte, la región e identidad fronterizas se mueven cada vez más desde la periferia al centro de la atención. Los textos de David Toscana, las novelas policíacas de Gabriel Trujillo Muñoz, Paco Ignacio Taibo II y otros (Leinen 2002), o largometrajes como SANTITOS (1999), BAJO CALIFORNIA. EL LÍMITE DEL TIEMPO (1998) o EL JARDÍN DEL EDÉN (1994) llamaron la atención sobre el espacio transitorio y conflictivo entre el Primer y el Tercer Mundo, que surge históricamente como imaginario cultural y geográfico a través de negociaciones coloniales. La escritura y producción cinematográfica fronterizas tratadas en tres ensayos del presente tomo, las completamos en la sección “Entre norte y sur: fronteras geográficas y culturales” con una reflexión sobre la frontera sur, que hasta ahora se ha investigado con cierta negligencia. En “La frontera interior: aspectos de cultura y género” se vuelve –no sólo desde la escritura femenina– a la cuestión de cómo se constituye la identidad individual. Otra constante del mundo literario-cinematográfico mexicano es la preocupación con la historia y la historiografía (Thies 2004; Iglér/Spiller 2001; Iglér 2007) en autores

posdelpasianos como Homero Aridjis (Stauder 2005), Martín Casillas, Fabrizio Mejía Madrid o Enrique Serna, mientras que el teatro de Vicente Leñero y Hugo Rascón Banda tematiza entre otros aspectos la crítica de la conquista. Esto forma parte de “La historia siempre viva: cuestiones de identidad y memoria”. Al mismo tiempo, la Ciudad de México, anteriormente tratada extensamente en la novela de la gran urbe de Carlos Fuentes, Alfonso Reyes y, más recientemente, en *El disparo de Argón* (1991), de Juan Villoro, hace su marcada aparición en el cine en producciones como AMORES PERROS (2000), PERFUME DE VIOLETAS (2001) o Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001). La gran metrópolis –la ciudad de México quizás es la capital más grande del planeta– es el *setting* para los análisis reunidos en “Chilangolandia, el gran monstruo: la Ciudad de México como espacio cinematográfico”.

### **Entre norte y sur: fronteras geográficas y culturales**

**Rafael Hernández** (Universidad Estatal del Sur de Connecticut) abre esta sección con un ensayo sobre “La frontera como tema en el cine mexicano”; señala que hasta hoy en día se han producido sobre todo películas comerciales, que se sirven de clichés para contentar al público mayoritario, y que existen muy pocas películas que intentan examinar las implicaciones profundas de la frontera entre Estados Unidos y México. Hay dos excepciones encomiables rodadas en los años cincuenta, a saber ESPALDAS MOJADAS de Alejandro Galindo y TOUCH OF EVIL de Orson Welles. El protagonista del primer filme es un mexicano llamado Rafael, que por motivos económicos se ve forzado a cruzar la frontera hacia el norte ilegalmente, pero al final puede volver a su tierra natal acompañado por María, su amante chicana. Quien subvierte de una manera aún más radical los estereotipos nacionales es Orson Welles: en su película, el policía de frontera norteamericano resulta corrupto, mientras que el agente mexicano respeta la ley y es un verdadero idealista. Fue sólo en los años noventa – es decir, tras un período de casi cuarenta años– cuando surgieron nuevamente algunos tratamientos serios del tema de la frontera en el cine, y Hernández analiza tres de ellos: MUJERES INSUMISAS de Alberto Isaac (1994), SANTITOS de Alejandro Springall (1999) y EL JARDÍN DEL EDÉN de María Novaro (2001). A pesar de su ideología progresista (encontramos en ellas entre otras cosas mujeres mexicanas que luchan por su emancipación), esas películas todavía adolecen de un hilo argumental demasiado improbable (por ejemplo cuando se quiere hacer creer al espectador que es muy fácil entrar en EE.UU.).

**Thomas Stauder** (Universidad de Erlangen-Nuremberg) explica mediante dos obras de Carlos Fuentes publicadas en los años ochenta y noventa –la novela *Gringo viejo* y la colección de cuentos *La frontera de cristal*– que la propuesta de

ese autor para la superación de prejuicios nacionales consiste en el concepto de “glocalización”. Esa noción proviene del sociólogo Roland Robertson, pero encontramos reflexiones análogas también en los ensayos de Fuentes, quien escribió en 2002, en su libro *En esto creo*: “No hay globalidad que valga sin localidad que sirva”. En la novela *Gringo viejo* (1985), cuya acción se desarrolla durante el período de la Revolución mexicana, el conflicto de mentalidades es ilustrado por el encuentro de dos estadounidenses –un escritor, cuyo modelo real es Ambrose Bierce, y una maestra– con el general de los revolucionarios Tomás Arroyo. Entre esos tres personajes, quien aprende más es Harriet Winslow, a pesar de su inicial sentimiento de superioridad hacia los mexicanos; ella abandona su proyecto de enseñar a los habitantes de ese país supuestamente inferior los valores de los EE.UU. y se hace a la idea de respetar la cultura de los otros: “Yo quiero aprender a vivir con México, no quiero salvarlo”. Los nueve cuentos de *La frontera de cristal* (1995) están todos ubicados en la región en torno al Río Grande o más bien Río Bravo (llamado diversamente según la mirada desde el norte o desde el sur); el título de la obra se refiere a los prejuicios entre las dos naciones, que son vencidos de manera ejemplar por muchos de los personajes que aparecen en estas ficciones. Al final de su artículo, Stauder se basa en la teoría de los sistemas de Luhmann para dar una interpretación sociológica de ese tipo de contacto entre culturas, y cita a Carlos Fuentes, quien dijo en una entrevista en el año 2000: “Una cultura que se aísla de las otras es una cultura moribunda”.

**Javier Durán** (Universidad de Arizona) se refiere a la monografía de 1993 *My History, Not Yours*, en la cual Genaro Padilla había descrito “la negociación textual de una naciente identidad chicana”, para analizar de modo análogo bajo el título *Ésta es mi frontera* formas de literatura autobiográfica en la región cargada de tensión identitaria entre Estados Unidos y México. Se sirve como ejemplo de algunos autores contemporáneos, el primero de los cuales es Óscar Monroy, nacido en Sonora, cuyas obras –entre otras, *Sueños sin retorno* (1986) y *Esas voces lejanas* (1987)– tienen la característica formal de combinar texto con ilustraciones, y que tratan los problemas sociales de la región fronteriza. Encontramos algo similar en Norma Cantú, de Tamaulipas, que muchas veces integra en sus narraciones –por ejemplo, *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la frontera* (1995)– un cierto número de fotografías, con el resultado de una sinergia intermedial a favor de su “auto-topografía”. Alberto Ríos, nacido en Arizona de un matrimonio de orígenes mixtos, cita en su obra de 1999, *Capirotada: A Nogales Memoir*, el nombre de una comida de cuaresma típica de Sonora para aludir a la composición heterogénea de la identidad cultural de los vecinos de la frontera. Igualmente interesante es el libro *Entre letras y ladrillos* (1995) de Miguel Méndez, que ascendió de albañil a profesor de literatura (lo que explica el título de su autobiografía), y que cuenta su compleja experiencia transfronteriza. El último de los autores presentados en forma paradigmática por Durán es Ricardo Aguilar, que

vive entre Juárez y El Paso y que ha tratado el efecto de la frontera en sus libros *A barlovento* (1999) y *Lo que el viento a Juárez* (2002), ambos con muchos elementos autobiográficos.

**Marco Kunz** (Universidad de Bamberg) se ocupa de otra frontera –aquella entre México y Guatemala– en su artículo sobre la novela *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia. Una mara es una banda de jóvenes delincuentes que desvalijan a los emigrantes durante su trayecto desde los países latinoamericanos hacia los Estados Unidos, y que muchas veces torturan y asesinan a sus víctimas. Este fenómeno existe ya desde hace dos décadas –en la década de 1980 llegó a ser tristemente célebre la "Mara Salvatrucha", fundada como *street gang* en Los Ángeles–, pero desde hace unos años los crímenes perpetrados han sido aún más sangrientos. Ramírez Heredia, que había llevado a cabo estudios de campo en la región fronteriza entre Tecún Umán y Ciudad Hidalgo, hablando no sólo con policías y aduaneros, sino también con miembros de las bandas, no disculpa la violencia de las maras, pero muestra sus orígenes en la pobreza y la falta de perspectivas de una juventud desmoralizada. El hecho de que no tengan nada que perder explica la brutalidad de esos delincuentes, que hasta mutilan a los emigrantes. Ni su propia vida ni la vida de los demás tiene mucho valor para ellos; por no haber nunca sido respetados, no respetan la dignidad humana de los otros. Kunz subraya que Ramírez Heredia no sólo ha transformado esa base documental en una acción ficticia –donde está en el centro Tata Añorve, que organiza la resistencia contra el terror de las bandas–, sino también que ha imitado la manera de hablar de los mareros, creando un lenguaje casi poético de un idiolecto originariamente primitivo.

### **La frontera interior: aspectos de cultura y género**

**Erna Pfeiffer** (Universidad de Graz) dedica su ensayo exclusivamente a la autora María Luisa Puga, muerta en 2004 a la edad de sesenta años, cuyas obras completas interpreta detenidamente. De esta manera llega a una estadística de ‘motivos clave’, que se han repetido durante un período de veinte años: una prueba de la fidelidad de esta escritora a sus propios temas. Según Pfeiffer, los textos de Puga se caracterizan por la “conciencia descentralizada” de la narradora; esa posición de espectadora marginada es algo muchas veces observado en los estudios de género en la literatura. El “mirar por la ventana [...], apartada de todo” de la mexicana (en *Pánico o peligro*, 1983) prefigura el título que en 1993 Carmen Martín Gaité dio a su colección de artículos feministas: *Desde la ventana*. La mirada particular de María Luisa Puga es en muchas de sus obras la de un niño, débil y sin poder en el mundo de los adultos, exactamente como la mujer en la sociedad patriarcal dominada por el hombre. La perspectiva desde el margen puede ser también la de un extranjero en un país para él ignoto (en *Inventar ciudades*,

1998), o la de los perros hacia los hombres (en *Las razones del lago*, 1991). Pfeiffer muestra el sufrimiento de Puga bajo la dicotomía tradicional de los géneros, cuya deconstrucción (en el sentido de Derrida, muy apreciado por ciertas escuelas del feminismo) trató de conseguir, por ejemplo en 2003 en *Nueve madrugadas y media*, donde encontramos un personaje andrógino: “Esto es Hernández. [...] El interlocutor. Pero no es hombre. No es mujer tampoco”.

**Susanne Iglér** (Universidad de Marburgo) ha escogido como tema de su artículo las escritoras judeo-mexicanas de hoy en día: de padres nacidos muchas veces en Europa y emigrados hacia América Latina a causa de la persecución de los judíos, ellas deben soportar una doble discriminación. Por un lado están subyugadas por el patriarcado de los hombres judíos y el machismo no menos virulento de los hombres mexicanos, por otro lado están consideradas por muchos como intrusas no deseadas en un país católico como es México. Margo Glantz, nacida en 1930, luchó por la afirmación de su identidad de mujer judeo-mexicana en su obra autobiográfica *Las Genealogías* (1981), compuesta de fragmentos de memoria basados en la historia de su familia. Rosa Nissán, nacida en 1939, se interesa sobre todo por la alteridad religiosa en un entorno cristiano: en *Novia que te vea* (1992), la joven protagonista y narradora Oshinica, de origen sefardí, es increpada por sus compañeros de clase mexicanos a causa de la muerte de Jesucristo –un viejo argumento del antisemitismo– y tarda años en saber la respuesta adecuada a este tipo de acusación injusta. En esta novela, como en la siguiente, *Hisho que te nazca*, de 1996, Oshinica se rebela contra la reducción de la mujer a un papel de esposa y madre; logra por sí misma un cierto grado de emancipación en su vida privada y profesional. Iglér termina con la pregunta muy pertinente de si –y en qué proporción– los procesos de autoanálisis de grupos socialmente marginados pueden contribuir a la constitución de una identidad mexicana universal.

**Emily Hind** (Universidad de Wyoming) parte de la idea de la permeabilidad de la frontera entre hombre y mujer, pero para ella la disolución de los géneros en el ser humano es un proceso que tiene lugar paralelamente también en el género literario de la novela (hay una curiosa homonimia en el vocabulario castellano que no existe en otros idiomas). Hind escoge como ejemplo que reúne las dos significaciones la novela *Cuerpo náufrago* (2005) de Ana Clavel, donde el personaje principal femenino, Antonia, un día se despierta transformado en hombre. El tema del cambio de sexo no es nuevo en la literatura feminista –un clásico en ese sentido es la novela *Orlando* de Virginia Woolf–, pero sí es nueva la manera de esa novelista de tratarlo. Antonia/o, su protagonista, empieza a interesarse por los urinarios públicos, más allá de una comprensible necesidad fisiológica: compara las diversas formas de mingitorios, no sólo en la vida real de la capital mexicana, sino también en el mundo del arte, donde desde los *ready-mades* de Marcel Duchamp (“Fontaine”, 1917) se había utilizado muchos urinarios como objetos

simbólicamente disfrazados. Ana Clavel infringe las normas del género novelesco integrando en el texto de *Cuerpo náufrago* un gran número de ilustraciones de mingitorios, con el resultado de una mezcla de dos medios –la ficción literaria y la documentación fotográfica– normalmente separados. Hind subraya además la conexión entre el desmoronamiento de la dicotomía heterosexual y la descomposición de la identidad nacional mexicana, refiriéndose a obras literarias de Andrés Acosta, María Luisa Puga, Carmen Boullosa y Juvenal Acosta.

**Marina Díaz López** (Instituto Cervantes de Madrid) se ocupa de la película *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* de Alfonso Cuarón –estrenada con mucho éxito en 2001– para discurrir sobre aspectos de género en el cine contemporáneo, con una atención particular para la “crisis de la masculinidad mexicana”. Dos jóvenes amigos mexicanos, Tenoch y Julio (encarnados por Diego Luna y Gael García Bernal), emprenden un viaje junto con la joven española Luisa (interpretada por Maribel Verdú), y como es muchas veces el caso en la tradición de la *road movie*, ese viaje sirve también a la maduración psicológica y al conocimiento de sí mismo. En *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* se trata sobre todo de una “educación sexual”, mediante la cual los protagonistas masculinos –al inicio del filme verdaderos machistas, que no pueden imaginarse otra cosa que la heterosexualidad– llegan a la confesión y a la consumación de su homosexualidad hasta entonces sólo latente. Pero ya antes de ese *coming out* las aporías de la imagen tradicional del hombre en México salen a la luz: por un lado, es considerado como una demostración de masculinidad seducir el número más grande posible de mujeres; por otro lado, este comportamiento crea problemas cuando se trata de la novia o de la madre del propio mejor amigo (ambos casos se producen en esta película, con el resultado de previsibles tensiones entre Tenoch y Julio). La deconstrucción de las convenciones de género se nota también cuando no es el personaje principal femenino el que se muestra desnudo en la pantalla con mayor frecuencia, sino los dos hombres, lo que obliga al espectador masculino a una revisión de su actitud de mirón.

**Rosa Campos-Brito** (Universidad de Maryland), que interpreta la película *DANZÓN* (1991) de la directora María Novaro (nacida en 1951), se interesa igualmente por cuestiones de género: ella logra demostrar que este filme se basa en un juego subversivo con estereotipos patriarcales y machistas, y que esos clichés del cine mexicano comercial son sustituidos por los valores del feminismo y de la tolerancia sexual (necesariamente utópicos hoy en día). Sobre el trasfondo de películas autóctonas de los años cuarenta y cincuenta como *SALÓN MÉXICO*, *AVENTURERA* y *TROTACALLES*, en las cuales había por regla general una imagen negativa de la prostituta –y donde los hombres eran o proxenetas o clientes (estos últimos a veces con nobles intenciones, luchando por la liberación de la mujer de este triste oficio)–, Novaro nos muestra una protagonista llamada Julia que llega a

ser amiga de algunos personajes que trabajan en la industria del sexo, sin condenar este modo de vivir. Julia encuentra, por ejemplo, a una prostituta denominada La Colorada, que cuida de su niño de una manera ejemplar y que sabe imponerse con aplomo contra su compañero y rufián Juan, lo que equivale a un quebrantamiento de los papeles tradicionales. Novaro se acerca también al problema del homosexual en la sociedad –tratado antes en el cine mexicano por Arturo Ripstein (EL LUGAR SIN LÍMITES, 1977) y Jaime Humberto Hermosillo (DOÑA ERLINDA Y SU HIJO, 1985)– con el personaje del travestí Susy: la directora representa ese tipo de vida marginada con mucha simpatía, usando el travestismo como símbolo de la permeabilidad de la frontera entre hombre y mujer.

### **La historia siempre viva: cuestiones de identidad y memoria**

**Catherine Raffi-Bérout** (Universidad de Groningen) examina la representación de personajes y acontecimientos históricos en el teatro mexicano contemporáneo, centrándose en dos piezas de Willebaldo López; ella consigue demostrar que existe la misma libertad desacralizante respecto a los héroes de la nación en el género dramático como en la “nueva novela histórica”. La pieza *Yo soy Juárez* de López está construida según el modelo del ‘teatro en el teatro’: Los alumnos de una escuela bautizada convenientemente “Benito Juárez” quieren preparar y poner en escena una pieza sobre ese personaje famoso del siglo XIX. Durante la discusión sobre el posible texto del drama, los escolares interpretan la manera tiesa y etiquetera de vestirse de Juárez como expresión de un complejo de inferioridad a causa de su origen indígena, que supuestamente quería encubrir y hacer olvidar. A pesar de las bromas de los alumnos a expensas del “Padre de la Patria”, no olvidan su compromiso con el pueblo mexicano, pero se lo imaginan con todas las debilidades humanas. Al director de la escuela eso le parece como una falta de respeto, y al final se siente obligado a prohibir el estreno de la pieza por “profanación y denigración del benemérito”. En la segunda pieza de López, intitulada *Malinche Show*, la ‘Madre de la Nación Mexicana’ se ve forzada a participar en un insípido programa de entretenimiento para ganarse la vida; el dramaturgo da a entender que hoy en día los símbolos nacionales sirven sólo para fines comerciales. El hijo de la Malinche, Martín Cortés, cuyo padre es el famoso conquistador español, refleja el conflicto identitario de los mexicanos, porque desprecia su herencia autóctona y sólo admira a los europeos.

**Rowena Sandner** (Universidad de Gießen), en su análisis de la pieza de teatro *La Malinche* (escrita en 1997) de Víctor Hugo Rascón Banda, nos muestra igualmente la actualidad de la ‘madre de todos los mexicanos’, Doña Marina, cuyos descendientes, según Octavio Paz, son los “hijos de la chingada”. De una manera comparable a la estructura de las piezas de Willebaldo López, Rascón Banda mezcla elementos históricos del período de la Conquista con motivos de la



sociedad mexicana contemporánea, pero pone el énfasis no en la censura del culto a los héroes, sino en la crítica de problemas sociales. Siguiendo el modelo de la “nueva novela histórica”, que había creado un híbrido de ficción literaria e historiografía, Rascón Banda integra en su texto dramático numerosos fragmentos de documentos históricos de varias épocas, por ejemplo en forma de artículos periodísticos. La Malinche, que aparece en esta pieza como diputada del PRI, deplora el neoliberalismo económico y la colonización subrepticia de su patria por los Estados Unidos; al mismo tiempo actúa de portavoz de los indígenas de Coatzacoalcos, reclamando más atención para sus necesidades de parte del Estado. Sandner aborda además con mucho detalle la puesta en escena de esta pieza por el coreógrafo austriaco Johann Kresnik; el estreno de 1998 en Guanajuato desencadenó un gran escándalo. Kresnik, cuyos orígenes artísticos están en el teatro de danza, llegó a ser famoso en los años setenta en los países de lengua alemana en virtud del estilo chocante de su dirección, a menudo al servicio de mensajes políticos. Como era de esperar, la pieza de Rascón Banda supuso para él la posibilidad de crear un espectáculo teatral con cuerpos desnudos y mucha violencia.

**Aleksandra Jablonska** (Universidad Pedagógica Nacional de México) destaca en su ensayo en torno al debate sobre la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo la lamentable tendencia a encubrir los conflictos interculturales todavía existentes; ella llama a esa falta de exposición de los efectos tardíos de la Conquista, que había conllevado la subyugación sangrienta de la cultura indígena por los españoles, “memoria impedida” (tomando prestada la expresión de Paul Ricœur). Como prueba para esta afirmación, cita cuatro películas estrenadas en México entre 1989 y 1998, de las cuales sólo una deconstruye los populares mitos nacionales, pero sin llevar la crítica de la ideología imperante hasta las últimas consecuencias. Esta excepción en gran parte positiva es el filme *BARROCO* de Paul Leduc, donde el director logra representar la concepción circular del tiempo que tienen los indígenas latinoamericanos, distinta de la cronología lineal de los europeos; el resultado es una imagen de la historia que tiene mucho en común con los presupuestos de la “nueva novela histórica”. Las otras tres películas analizadas por Jablonska poseen una función más bien consolatoria: *CABEZA DE VACA* de Nicolás Echevarría muestra de una manera idealizada –y por eso poco creíble– cómo un conquistador español abandona voluntariamente sus costumbres europeas para integrarse en la vida de la población autóctona; *BARTOLOMÉ DE LAS CASAS* de Sergio Olhovich sigue el camino opuesto en la falsificación de la realidad, porque aquí son los indígenas que aceptan mansamente y con gratitud las enseñanzas de los españoles; en *LA OTRA CONQUISTA* de Salvador Carrasco encontramos igualmente una trivialización de los violentos conflictos entre diversas maneras de vivir y de pensar el mundo, con un final falsamente feliz mediante un improbable sincretismo religioso.

**Celia del Palacio Montiel** (Universidad de Guadalajara) nos habla de las últimas tendencias de la “nueva novela histórica” en México a partir del inicio de los años ochenta hasta hoy en día. Desde la creación del término por Seymour Menton las fronteras entre historiografía y ficción parecen más porosas que nunca, erudición y literatura se compenetran cada vez más profundamente. Tras haber analizado un cuerpo de 113 obras, Del Palacio notó que, si por un lado todas las épocas de la historia mexicana desde la Conquista gozan más o menos de la misma atención de parte de los escritores, por otro lado, durante los últimos veinte años, se publicó una sola novela sobre la población indígena del período precolombino (*Xicoatzin, serpiente de fuego* de Oralia Méndez Pérez). Esto significa que la revuelta zapatista, que empezó en Chiapas en 1994, no ha encontrado un eco adecuado en la producción literaria. Sin embargo se puede observar un interés creciente de los novelistas en personajes poco conocidos o de reputación dudosa (por ejemplo, la trágica figura del emperador Maximiliano), como también en personajes de origen humilde (llegando a la perspectiva de una “historia desde abajo”). Al lado de ese ‘tipo mediano’ de novela histórica, que se distingue por su calidad literaria y su buena legibilidad (gracias a una acción en gran parte tradicional), existen por un lado las novelas de mucho éxito comercial, que se sirven del colorido histórico para embellecer sus historias amorosas de mal gusto (un peligro que no sabe siempre esquivar Laura Esquivel), y por otro lado las novelas experimentales que apenas se venden y son difíciles de leer (por ejemplo, *Yo, el francés* de Jean Meyer). El artículo de Celia del Palacio Montiel se completa con dos tablas, en las cuales la autora nos ofrece una sinopsis cronológica y temática de las novelas históricas publicadas desde 1982.

**Ana María Morales** (Universidad Nacional Autónoma de México) demuestra que hasta en la literatura fantástica, supuestamente lejos de la vida real, el problema de la identidad nacional es de una cierta importancia. Morales –una experta de rango internacional en ese campo– esboza un amplio panorama de ese género en México, que se extiende desde el romanticismo (el Conde de la Cortina, Guillermo Prieto, José María Roa Bárcena) y el modernismo (Amado Nervo y Manuel Gutiérrez Nájera) hasta los grandes nombres de la primera mitad del siglo XX (José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Juan José Arreola). Con razón se considera a Carlos Fuentes como padre de la literatura fantástica contemporánea, porque con los cuentos “Chac Mool” y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” (en *Los días enmascarados*, 1954) puso de manifiesto que en ese género se pueden tratar cuestiones de la herencia nacional, y que por lo tanto la narrativa fantástica no tiene que ser una huida de la realidad. Pasando por Amparo Dávila y José Emilio Pacheco, Morales llega finalmente a las tendencias de las dos últimas décadas; de los años ochenta, destaca a Guillermo Samperio y Emiliano González, mientras que en los años noventa fueron publicados importantes cuentos fantásticos de Óscar

de la Borbolla, Mauricio Molina y Mario González Suárez. Desde 1996 hasta hoy aparecieron obras con rasgos fantásticos de Cecilia Eudave, Gerardo Piña y Pablo Soler Frost; Morales llega a su punto final con *Cuentos de fantasmas y otras mentiras* (2005) de Adriana Díaz Enciso, habiendo más que suficientemente demostrado la incesante vitalidad de ese género en México.

### **Chilangolandia, el gran monstruo: la Ciudad de México como espacio cinematográfico**

**Verena Teissl** (Innsbruck) explica en su ensayo sobre “La conquista del espacio urbano, último tabú del cine mexicano” que la capital de la nación, el “Distrito Federal”, hizo su entrada masiva en el cine sólo en los años noventa; antes se había privilegiado durante mucho tiempo los espacios rurales, considerados más pintorescos y por eso identificables como ‘típicamente mexicanos’ hasta en el extranjero. Entre las excepciones tempranas que sitúan la acción en la metrópoli están las películas *MIENTRAS MÉXICO DUERME* (1937) de Alejandro Galindo y *LOS OLVIDADOS* (1950) del famoso exiliado español Luis Buñuel. Tras un concurso de cine organizado en 1991 por la productora estatal IMCINE, que vio como ganador en la categoría “Ciudad de México” al filme *EL BULTO* de Gabriel Retes, surgieron en los años siguientes varias obras con un escenario metropolitano, por ejemplo, en 1992, el documental *PEPENADORES* de Rogelio Martínez Merling, un director que –como hizo antes Buñuel– mostró la pobreza que los ciudadanos acomodados no querían ver. A partir del inicio del nuevo milenio fueron estrenadas varias películas importantes que reflejaban las condiciones de vida en el Distrito Federal, y Teissl se centra en tres de ellas: *PERFUME DE VIOLETAS* (2000), de Marisa Sistach, tiene como protagonista a la joven Yéssica, descontenta y rebelde, que sueña con una vida en la opulencia, simbolizada por el perfume de su amiga Miriam; *AMORES PERROS* (igualmente 2000), de Alejandro González Iñárritu, un filme que tuvo mucho éxito en su distribución internacional, sorprende al espectador con una acción fragmentada y una perspectiva de cámara innovadora, pero sobre todo con un retrato despiadado de la brutalidad de la “vida chilanga”; *MIL NUBES DE PAZ CERCAN EL CIELO* (2003), de Julián Hernández, trata el tema de la homosexualidad masculina y nos conduce por oscuras calles de la capital que no aparecen en ningún catálogo turístico.

**Manuel Medina** (Universidad de Louisville) discurre sobre el papel identitario de la Ciudad de México para sus habitantes; el espacio geográfico objetivo pasa a segundo término a favor de “heterotopías” subjetivas (según Michel Foucault) o “third spaces” (según Edward Soja). En la película *SOLO CON TU PAREJA* de Alfonso Cuarón, estrenada en 1990 y cuyo título por un lado se refiere a la soledad dentro de una relación y por otro alude a las campañas de prevención contra el SIDA. El personaje principal se llama con irónica reduplicación Tomás Tomás y

lleva la vida de un Don Juan mexicano. Ese protagonista, prisionero mental de su pulsión por seducir, desespera de su existencia cuando supone (se trata de un error) haber contraído el SIDA. El sentimiento de angustia que resulta de esa sospecha es reflejado por una arquitectura urbana filmada de tal manera que hace pensar en las paredes de una cárcel. Sólo en el plano final, que consiste en una escena amorosa entre Tomás y Clarisa en un balcón de la Torre Latinoamericana, el director nos permite una mirada libre sobre el panorama de la ciudad, equivalente visual de la nueva libertad interior del protagonista. La película *VIVIR MATA* de Nicolás Echevarría, estrenada en 2002, cuenta la historia de amor de Hugo y Silvia, mostrando cómo la metrópoli, con sus millones de habitantes, despersonaliza al individuo; ese anonimato forzado, sin embargo, puede ser una oportunidad para cambiar papeles de una manera lúdica y voluntaria. Por eso la capital mexicana, a fin de cuentas, tiene un valor positivo en ese filme –lo que lo distingue de *SOLO CON TU PAREJA*–, y su aura de vitalidad y optimismo influye sobre los hombres que viven en ella; la cámara se centra con preferencia en amplios y soleados panoramas de la ciudad.

**Douglas J. Weatherford** (Brigham Young University, Utah) escribió el último artículo de esta sección y también de ese libro, basado en una entrevista con el director de documentales Juan Carlos Rulfo, nacido en 1964 e hijo del famoso autor de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). En esa entrevista se puede observar que en el género documental existe la misma tendencia de transferir la escena del campo a la capital que Verena Teissl constató para las películas de ficción. Al momento de la entrevista, Rulfo estaba todavía preparando su nuevo documental *EN EL HOYO* –finalmente estrenado en 2006–, cuyos protagonistas son los obreros de la construcción en la capital: “La ciudad de México se me hace importante. Siento que se tiene que hacer algo sobre esta ciudad, muchas cosas”. En sus trabajos anteriores, sobre todo en *EL ABUELO CHENO Y OTRAS HISTORIAS* (1995), Juan Carlos Rulfo había preferido volver a Jalisco, tierra natal de su padre, para tratar de reconstruir con la ayuda de testimonios –“toda una serie de viejos que de alguna manera me estaban dando como el lenguaje y la atmósfera y sensaciones del pasado”– la historia de su familia y una parte de la historia de México. Rulfo explica la naturaleza sólo indirecta de la relación entre sus documentales –hay que mencionar también el de 1999, *DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO*– y la biografía y la obra de su padre. Narra a Weatherford algunas anécdotas en torno a la pasión de su padre por el cine (que lo llevó a aceptar un papel secundario en la película de Alberto Isaac, *EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES*, 1964) y discute las tentativas de algunos directores de producir películas basadas en las ficciones de su padre; Rulfo prefiere el *PEDRO PÁRAMO* (1966) de John Gavin, que inicialmente había sido rechazado por la crítica oficial.

Nuestros agradecimientos incluyen a los catedráticos Prof. Andrea Pagni y Prof. Titus Heydenreich; ambos acogieron nuestro proyecto de libro de buena gana en la colección interdisciplinar y multinacional de los Erlanger Lateinamerika-Studien (Estudios sobre Latinoamérica de la Sección Iberoamérica del Instituto Central de Estudios Regionales [06] de la Universidad Erlangen-Nuremberg). Durante el proceso de edición, nos fue indispensable la ayuda de Liesa Wurmthaler y Theresa Kössler (Erlangen), que se encargaron de una buena parte de las labores de formateo. Tanto en la doctora Anne Wigger como en Simón Bernal, ambos de la editorial Vervuert, tuvimos interlocutores competentes para los últimos pasos hasta la publicación. De las fundaciones Dr.-German-Schweiger-Stiftung y Wirtschaft und Gesellschaft recibimos una generosa subvención para los gastos de imprenta. A todos los que nos apoyaron en este proyecto, les expresamos nuestro más cordial agradecimiento.

Marburgo/Erlangen, junio de 2007  
Susanne Iglar y Thomas Stauder

### Algunas sugerencias bibliográficas

- Arbeitskreis Mexiko-Studien (Eds.) (1998). *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin (Tranvía Sur, 2).
- Ballmaier, Priska M. (2001). *Von der Möglichkeit, Ich zu sagen. Versionen weiblicher Lebensentwürfe im Werk mexikanischer Autorinnen*. Hamburg.
- Campbell, Monica (2005). "In Mexico, young authors look beyond El Boom". En: *San Francisco Chronicle*, 13 de diciembre de 2005.
- Brushwood, John S. (1985). *La novela mexicana (1967-1984)*. México, D. F.
- Foster, David William (1996). *Mexican literature. A history*. Austin.
- Foster, David William (2002). *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin.
- García, Kay. S. (1994). *Broken bars: new perspectives from Mexican women writers*. Albuquerque.
- Gunia, Inke (1994). *¿Cuál es la onda? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Frankfurt am Main.
- Hermans, Hub (Ed.) (2006). *México en movimiento. Cine y Literatura. Actas del décimo Encuentro de Mexicanistas en Holanda organizado en Groningen los 4 y 5 de noviembre de 2004*. Groningen.
- Hernández Sandoval, Adriana (2006). *Calidoscopio de literatura mexicana contemporánea*. México, D. F.
- Hind, Emily (2003). *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid/Frankfurt am Main.

- Hölz, Karl (2004). "Das andere Mexiko. Tendenzen und Strömungen in der jüngeren Erzählliteratur". En: Bernecker, Walther/Braig, Marianne/Hölz, Karl/Zimmermann, Klaus (Eds.). *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main. pp. 725-758.
- Igeler, Susanne/Spiller, Roland (Eds.) (2001). *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Madrid/Frankfurt am Main (Erlanger Lateinamerika-Studien, 45).
- Igeler, Susanne (2007). *De la Intrusa Infame a la Loca del Castillo: Carlota de México en la literatura de su 'patria' adoptiva*. Frankfurt am Main (Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen, 58).
- Kohut, Karl (Ed.) (1991/1993). *Literatura mexicana hoy. I Del 68 al ocaso de la revolución. II Los del fin del siglo*. Madrid/Frankfurt am Main.
- Leinen, Frank (2000). *Visionen eines neuen Mexiko. Das aus dem Ateneo de la Juventud hervorgegangene Kulturmodell im Kontext der mexikanischen Selbstsuche. Eine identitätstheoretische Analyse*. Frankfurt am Main.
- Leinen, Frank (2002). "Paco Ignacio Taibo II und die Mexikanisierung des Kriminalromans. Interkulturelle Spielformen der nueva novela policiaca zwischen Fakt und Fiktion". En: Lang, Sabine/Blaser, Jutta/Lustig, Wolf (Eds.). *Miradas entrecruzadas. Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung*. Frankfurt am Main, pp. 251-279.
- Pereira, Armando/Albarrán, Claudia/Rosado, Juan Antonio/Tornero, Angélica (Eds.) (2000). *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. México, D. F.
- Pfeiffer, Erna (1992). *EntreVistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt am Main.
- Pohl, Burkhard (2004a). "Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el 'crack' y la herencia del 68". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 59, pp. 53-70.
- Pohl, Burkhard (2004b). "Una sátira del campo intelectual en dos obras de Jorge Volpi: de *Ars Poética* a *El fin de la locura*". En: López de Abiada, José Manuel/Jiménez Ramírez, Félix/López-Bernasocchi, Augusta (Eds.): *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Madrid, pp. 234-248.
- Stauder, Thomas (Ed.) (2005). *"La luz queda en el aire": estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Madrid/Frankfurt am Main (Erlanger Lateinamerika-Studien, 48).
- Thies, Sebastian (2004). *"La verdadera historia es el olvido". Alterität und Poetologie der Memoria in der gegenwärtigen historischen Erzählliteratur Mexikos*. Berlin.
- Valdés, María Elena de (1998). *The shattered mirror: representations of women in Mexican literatura*. Austin.
- Williams, Raymond L./Rodríguez, Blanca (2002). *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa.
- Woods, Richard (1988). *Mexican Autobiography: An Annotated Bibliography*. New York.