

Migrantes y exiliados euiberolatinos:  
Espacios creados vía objetos desplazados en las maletas

by

Daniel Minerbi Vargas

A Dissertation Presented in Partial Fullfillment  
of the Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

Approved March 2015 by the Graduate Supervisory Committee:

Manuel de Jesús Hernández-G., Chair  
David William Foster  
Jesús Rosales  
Carlos Javier García-Fernández

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2015

## ABSTRACT

From an autobiographic perspective, the works of Yolanda Cruz, Saúl Cuevas, Víctor Fuentes, John Leguizamo, Gustavo Pérez-Firmat, Roberto Quesada, and Esmeralda Santiago are examined under the created space filters of migration and exile taking into consideration their own cultural-object baggage, which each of these authors contributes to their US-Iberian-Latino cultural panorama in the United States. To interpret them under a critical-thinking viewpoint, a foreground consideration is taken as grounded in works such as Phillip Wegner's *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* (2002) on the imagined people transforming themselves into the real via spatial, social, and historic environments of the modern State. In addition, we examine the ideology in the selected texts via Silvia Spitta's *Misplaced Objects; Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009), focusing on the transformation of lost, floating objects that are moved into the migrant and exile spaces of each of our authors under study. Also critically applied are such works as Claudio Iván Remeseira's *Hispanic New York: A Sourcebook* (2010), a focal study of the Big Apple's US-Iberian-Latino community. To round out the critical-thinking perspective, we have included the postcolonial collection *Lugares decoloniales: Espacios de intervención en las Américas* (2008) edited by Ramón Grosfoguel and Roberto Almanza Hernández. These four texts encompass the critical framework of this dissertation that examines the cultural baggage coming from different regions such as Zacatecas-Durango and Oaxaca, Mexico; La Habana, Cuba; Santurce, Puerto Rico; Olanchito, Honduras; Bogotá, Colombia and Madrid, Spain, and includes the migrants'

new spaces in Phoenix, Los Angeles, Miami-Chapel Hill, Manhattan, Queens and Santa Barbara, in the United States, as well as beyond in Latin America, Europe and Africa.

[Text in Spanish.]

## RESUMEN

Se examinan desde una perspectiva autobiográfica las obras de Yolanda Cruz, Saúl Cuevas, Víctor Fuentes, John Leguizamo, Gustavo Pérez-Firmat, Roberto Quesada, y Esmeralda Santiago bajo los filtros de los espacios creados por la migración y/o el exilio, para lo cual se toma en cuenta el bagaje cultural de objetos que cada uno de estos autores aporta en el panorama cultural euiberolatino en los Estados Unidos. Para su análisis crítico, se consideran en un primer plano el pensamiento en *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* (2002) de Phillip Wegner sobre las comunidades imaginarias creadas desde los espacios utópicos que se convierten en realidad desde un enfoque sociohistórico en un ambiente de Estado moderno. Asimismo, se interpreta la ideología como *Misplaced Objects; Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009) de Silvia Spitta sobre los objetos desubicados y la transformación que conlleva con dicho movimiento vía el desplazamiento en los espacios de migración y exilio de los autores en este estudio. Se consideran ciertas similares aportaciones existentes como *Hispanic New York: A Sourcebook* (2010) de Claudio Iván Remeseira cuyo estudio particular enfoca a unos habitantes euiberolatinos de la gran urbe neoyorquina. Para redondear el pensamiento crítico se ha incluido la obra *Lugares decoloniales: Espacios de intervención en las Américas* (2008), editada por Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza Hernández. Este enfoque funciona como el marco crítico para la perspectiva de nuestro texto que examina los bagajes culturales de las regiones como Zacatecas-Durango y Oaxaca, México; La Habana, Cuba; Santurce, Puerto Rico; Olanchito, Honduras; Bogotá, Colombia y Madrid, España y hasta los de sus nuevos espacios en Phoenix, Los Ángeles, Miami-Chapel Hill,

Manhattan, Queens y Santa Bárbara, en los Estados Unidos y más allá en Latinoamérica,  
Europa y África.

## DEDICATORIA

Desearía agradecer personalmente al Dr. Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez por su gran entusiasmo que me inspiró a producir este estudio a través de las cátedras, las cuales tomé con él. Sin su ayuda y dedicación no hubiera sido posible investigarlo y escribirlo. Asimismo, deseo agradecerle a mis compañeros y estudiantes de posgrado oriundos de los Estados Unidos, Latinoamérica, Europa, África y Asia, todos ahora euiberolatinos de la sección de Español en la Escuela Internacional de Letras y Culturas de la Universidad Estatal de Arizona por su interés en la materia, mi labor docente y mi persona. Y no podría olvidar jamás la inspiración y apoyo de mi familia—mi esposa Vicky, mis hijos Raúl y Natalia, mis padres Héctor y Luciana, todos ellos trasnacionales y multiculturales—quienes sacrificaron su tiempo y me dieron el aliento necesario para poder producir esta obra.

## RECONOCIMIENTO

A mis profesores de maestría y doctorado en Estudios Mexicoamericanos, el Dr. Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez, el Dr. Jesús Rosales y el Dr. Justo S. Alarcón, que me inculcaron una conciencia euiberolatina. El Dr. Hernández, con una sólida aproximación filosófica y práctica comunitaria, me dio las herramientas para establecer una visión de las voces alternativas de los euiberolatino dentro de la producción cultural nacional y transnacional; tal visión no se limita al campo literario, sino que incluye lo popular y lo comunitario, varios medios impresos y electrónicos, la experiencia del mundo real vía el viajar como estudiante de posgrado a congresos regionales, nacional e internacionales. Tanto el Dr. Hernández como el Dr. Rosales me motivaron a participar en conferencias celebradas en Arizona, California, Illinois, Texas y Washington, en los Estados Unidos; Alcalá de Henares, León, Toledo y Oviedo, España; Cork, Irlanda; Mérida, Puebla y La Paz, México; Quito, Ecuador; Cúcuta, Colombia; San Cristóbal, Venezuela; Porto Alegre, Brasil, y Buenos Aires, Argentina. Todas estas experiencias me han enriquecido la visión de un acercamiento práctico y expositivo local, regional, nacional y global ya que pude ver la vida universitaria a nivel de licenciatura y posgrado, visitando programas alrededor del mundo. El Dr. Rosales, en su tiempo libre, me llevó a visitar desde una vista personal con y junto con varios estudiantes, a escritores chicanos como el finado Miguel Méndez, los investigadores Francisco Lomelí, María Herrera-Sobek, y el renombrado Alejandro Morales. El Dr. Justo S. Alarcón, con actividades extraacadémicas, ha tenido gran impacto en mi formación académica. Siendo yo testigo de su devoción y pasión por las causas mexicoamericanas y euiberolatinas, me animó a participar en el lanzamiento de su querida revista *La Palabra* por una segunda etapa. El

Dr. Alarcón me presentó además a académicos chicanos fuera del país como el Dr. Armando Miguélez y el Dr. Fernando Tapia, con quienes he establecido una relación profesional y de amistad vía encuentros en la Universidad de Sonora y el Instituto Ali Abroad en Alicante, España. Asimismo, quedo en deuda con otros dos profesores de estudios de posgrado, el Dr. David W. Foster con su amplio enfoque a la otredad latinoamericana y el Dr. Carlos Javier García-Fernández con una perspectiva multicultural de las varias Españas. Por último, quiero agradecer a muchos compañeros universitarios ya graduados como Juan Villa y Graciela Silva-Rodríguez, quienes con su amistad y solidaridad me guiaron en mis primeros años como estudiante de posgrado; muy beneficiado y agradecido, yo después extendí los favores a otros estudiantes sobre la experiencia y los conocimientos obtenidos. ¡Mientras más da uno, más recibe!



## TABLA DE CONTENIDO

	Página
LISTA DE TABLAS.....	xiii
LISTA DE IMÁGENES.....	xiii
CAPÍTULO	
I. LA EXPERIENCIA EN LOS ESPACIOS EUIBEROLATINOS: MIGRACIÓN, EXILIO Y DESPLAZAMIENTO DE OBJETOS CULTURALES.....	1
A. Espacios de la migración y el exilio en la autobiografía euiberolatina.....	2
B. Perspectiva identitaria euiberolatina.....	6
1. Saúl Cuevas: Concepto de mexicanidad.....	7
2. Yolanda Cruz: Concepto de oaxaqueñidad/chatinidad.....	7
3. Gustavo Pérez-Firmat: Concepto de cubanidad.....	8
4. Roberto Quesada: Concepto de hondureñidad.....	9
5. Esmeralda Santiago: Concepto de puertorriqueñidad.....	9
6. John Leguizamo: Concepto de latinoamericanidad.....	10
7. Víctor Fuentes: Concepto de hispanidad.....	11
C. Perspectiva histórica euiberolatina.....	12
1. Perspectiva histórica mexicoamericana.....	14
2. Perspectiva histórica cubanoamericana.....	16
3. Perspectiva histórica nuyorriqueña.....	17

CAPÍTULO	Página
4. Perspectiva histórica centroamericana-estadounidense.....	18
5. Perspectiva histórica española-estadounidense.....	19
D. Áreas de estudio, espacios y épocas.....	19
E. Marco teórico: La comunidad imaginada y sus objetos culturales desplazados.....	22
F. Textos secundarios: Creación de una visión micro-cósmica.....	25
G. División en capítulos del estudio.....	28
 II. GENERACIÓN DE ESPACIOS Y DESPLAZAMIENTO:	
OBJETOS EUIBEROLATINOS	
VÍA LA MIGRACIÓN Y EL EXILIO.....	32
A. La migración bajo la perspectiva socioeconómica.....	34
B. El exilio voluntario e involuntario.....	37
C. El desplazamiento de objetos culturales.....	42
D. Espacios euiberolatinos:	
De la imaginación a la realidad.....	44
1. Espacio barrioztlanense expansivo.....	45
2. Espacio oaxacaliforniano transnacional.....	49
3. Espacio cubanizado exilado.....	52
4. Espacio nuyorriqueño profesional.....	55
5. Espacio euiberolatinizado prototípico.....	57
6. Espacio macondiano garífuna.....	61
7. Espacio bio-gráfico terciario.....	63

III. IMÁGENES BARRIOZTLANENSES Y OAXACALIFORNIANAS:	
DE LO LOCAL A LO TRANSNACIONAL.....	66
A. Espacios y objetos transnacionales.....	67
B. Voces narradoras que describen sus entornos.....	69
C. Imágenes corpóreas transnacionales.....	76
D. Espacios mexicanos desde la perspectiva de dos cruzafronteras.....	81
E. Puente transnacional barriozltanense y oaxacaliforniano vía objetos visuales.....	88
F. Seres transnacionales de Cuevas y Cruz.....	93
G. Espacios lingüísticos multinacionales.....	96
H. Conclusión: Creación de un espacio dominado por objetos transnacionales.....	99
IV. OBJETOS CARIBEÑOS DESPLAZADOS: NUEVOS ESPACIOS	
CONTINENTALES VÍA LA MIGRACIÓN Y EL EXILIO.....	103
A. Objetos culturales creadores de nuevos espacios.....	104
B. Objetos caribeños como voces de identidad cultural.....	110
1. Sonidos exiliados en la sagüesera.....	110
2. Estrofas reinterpretadas a la nuyorriqueña.....	112
3. Voces panétnicas trasnacionales.....	115
4. Expresiones conectadas a espacios exteriores.....	118
C. Dentro de la mente caribeña exiliada o migrada.....	121

CAPÍTULO	Página
1. Pensamientos isleños bitemporales.....	121
2. Sueño intelectual realizado.....	124
3. Conciencia sociopolítica identitaria.....	127
4. Instinto de supervivencia ante el ambiente hostil.....	130
D. Identidades prototípicas vía nuevos espacios.....	135
1. En búsqueda de sentimientos nacionales.....	135
2. Etiquetas tropicalizadas.....	138
3. Existencias raciales transnacionales.....	142
4. Apelativos transnacionales.....	146
Conclusión.....	151
 V. OBJETOS EXILIADOS: LA ISLA VÍA LA GRAFÍA	
DE FLOREAL HERNÁNDEZ.....	156
A. Espacios americanos entre dos Luises: Buñuel y Leal.....	156
1. Espacios y objetos en memorias.....	158
2. Objetos personalizados en nuevos espacios.....	160
3. La California de Floreal Hernández.....	164
B. Retorno al terruño.....	170
Conclusión.....	171

CAPÍTULO	Página
VI. CONCLUSIÓN.....	172
A. Nuevos espacios vía objetos culturales:	
Identidades particulares y futuros proyectos de investigación.....	172
BIBLIOGRAFÍA.....	176
Obras primarias.....	178
Obras teóricas.....	179
Obras secundarias.....	186

## LISTA DE TABLAS

Tabla de imágenes	Página
1. Escenas distintas del filme <i>Soy Cuba</i> (1964) del director ruso Mijaíl Kalatozov.....	77
2. Escena del filme <i>Dodes-Ka-Des</i> (1970) del director japonés Akira Kurosawa.....	78
3. Escena del filme <i>Reencuentros: 2501 migrantes</i> (2009) de la directora chatina Yolanda Cruz.....	79
4. Escena del filme <i>Sueños binacionales</i> (2006) de la directora chatina Yolanda Cruz.....	81
5. Escena del filme <i>Mujer de puerto</i> (1934) interpretada por la actriz mexicana Andrea Palma.....	83
6. Escena del filme <i>Los olvidados</i> (1950) del director español Luis Buñuel.....	85
7. Pintura <i>Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos</i> (1932) de la pintora mexicana Frida Kahlo.....	91
8. Escena del filme <i>La strada</i> (1954) interpretada por el actor mexicano Anthony Quinn.....	94
9. Escena del filme <i>Subida al cielo</i> (1953) interpretada por la actriz mexicana Lilia Prado.....	100

## I. LA EXPERIENCIA EN LOS ESPACIOS EUIBEROLATINOS<sup>1</sup>: MIGRACIÓN, EXILIO Y DESPLAZAMIENTO DE OBJETOS CULTURALES

Desde la perspectiva de la migración y el exilio se analizan las visiones culturales que transforman y establecen identidades particulares dentro del canon euiberolatino en los Estados Unidos que trascienden de forma transnacional en el discurso migratorio y de exilio de un grupo de autores reunidos como base para continuar la diversidad cultural que apotran estos individuos y sus culturas dentro de un territorio que los ignora en cierto modo al incorporarlos a distintos discursos regionales y nacionales que están cambiando los ambientes socioculturales desde una perspectiva que va de lo utópico a lo real, con base en objetos materiales que cada uno de ellos aportan. Con la contribución de términos identitarios de Gustavo Pérez-Firmat se pueden definir los verbos *ser* y *estar* como marcadores de los objetos que se desplazan y los espacios que se crean respectivamente, para conformar el estado de ánimo de las voces que se combinan en uno solo *to be* (*Tongue 3*).

Bajo este concepto unificador de objetos y espacios más el cuantioso y complejo discurso autobiográfico, que va de la novela al ensayo, al performance-drama, a la crónica, hasta la cinematografía y el documental. Los documentales *Sueños binacionales/Bi-National Dreams* (2006) y *2501 Migrants: A Journey* (2009) de Yolanda Cruz; la novela *Barrioztlán* (1999), la colección de cuentos *Ensueños: cuentos i estampas* (2003) y el ensayo “*Desierto mojado: Crónicas*” (2014) de Saúl Cuevas; *Morir en Isla*

---

<sup>1</sup> *Euiberolatino*. s. m. f. y a. Variación del término *eulatino/a*. s. m. f. y a. Neologismo compuesto del adjetivo *latino* y los prefijos *eu* e *ibero*. El prefijo *eu* viene de la abreviación EE.UU. que significa Estados Unidos. Para evitar el uso de un prefijo *eeuu*, se elimina una *e* y una *u*, quedando el prefijo *eu*.

*Vista* (1999) [bajo el seudónimo de Floreal Hernández], *Bio-Grafía<sup>2</sup> americana* (2009) y *Memorias del segundo exilio español (1854-2010)* (2011) de Víctor Fuentes; el drama *Mambo Mouth: A Savage Comedy* (1993), los ensayos *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Authobiography* (1997) y *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends: My Life* (2006) de John Leguizamo; las colecciones de ensayo *El año que viene estamos en Cuba* (1997) y *Vidas en vilo: La cultura cubanoamericana* (1994) y *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000) de Gustavo Pérez-Firmat; las novelas *Los barcos* (1988), *Big Banana* (2000), *Nunca entres por Miami* (2002) y *La novela del milenio pasado* (2004) y el libro de cuentos *El último habitante de Macondo* (2014) de Roberto Quesada, y las novelas *Cuando era puertorriqueña* (1994), *Casi una mujer* (1999), *El amante turco* (2005) y *Conquistadora* (2011) de Esmeralda Santiago se revelan tanto los espacios de *estar* que los migrantes forman con los objetos y de *ser* que llevan consigo de un lado al otro para perfilar todos sus ambientes.

### **A. Espacios de la migración y el exilio en la autobiografía euiberolatina**

Para definir los conceptos *migración* y *exilio*, que han estado presentes desde los comienzos de las primeras crónicas como *Naufragios y comentarios* (1542) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca<sup>3</sup> y novelas estadounidenses decimonónicas como *Jiconténcal* (1826) de Félix Varela y *Who Would Have Thought It?* (1872) de Amparo Ruíz de Burton, se necesita entender que varios grupos han experimentado estos fenómenos.

---

<sup>2</sup> *Bio-Grafía*. Neologismo. La explica Víctor Fuentes: “así separada en dos, marcando ese desdoblamiento que se da en la vida del desterrado/inmigrante entre lo que fue su vida en el lugar de origen y lo que será en el de la acogida” (7).

<sup>3</sup> En su ensayo “Shipwrecked in the Seas of Signification: Cabeza de Vaca’s *La Relación* and Chicano Literature” (1991), Juan Bruce-Novoa establece una relación generacional y cultural entre Núñez Cabeza de Vaca y el chicano contemporáneo, lo cual se puede extender cultural e intelectualmente a todos los grupos euiberolatinos.



Desde un punto de vista teórico, el concepto *migración* puede definirse, según el ensayo “Notes Towards a General Theory of Migration in Late Capitalism” (1975) de Marios Nikolanikos, como un fenómeno de clases que involucra la demanda y la oferta de grandes masas populares, es independiente de leyes autónomas y está adscrito a un proceso socioeconómico (9). Nikolanikos aclara además que para examinar la migración se deben tomar en cuenta factores como la dependencia entre países y el equilibrio socioeconómico, con los cuales la migración soluciona las carencias de los que la practican (9). Aunque, desde las perspectivas económica, política y social, esta definición podría caer dentro de los límites de una sociedad capitalista, deja fuera algunas de las migraciones abordadas en los textos estudiados, las cuales surgen de asuntos meramente familiares. Como se explica más adelante, casi todos los autores analizados en este trabajo han inmigrado cuando eran niños o niñas. En contraste, sus padres sí pueden considerarse dentro de los dichos filtros económico, político y social: algunos migraron por necesidad económica, otros por implicación política y algunos otros para tener la oportunidad de mejorar su estatus social a través de la educación. Asimismo, de acuerdo con Alejandro Portes y Josh DeWind, la migración internacional se regula vía las actividades que suceden dentro de las fronteras de los Estados en relación con lo que pasa fuera de dichas actividades. La regulación se puede realizar a través de bienes y otros intercambios materiales sin mayores alteraciones. A diferencia, las actividades que realizan un tercer componente formado por migrantes, sí modifican a nivel social el carácter nacional con su presencia sostenida (6). La colección *Rethinking Migration: New Theoretical and Empirical Perspectives* (2008), editada por Alejandro Portes y Josh DeWind, describe la incorporación política de los Estados-nación mediante la migración,

tanto como las comunidades transnacionales y los asuntos migratorios legales e ilegales dentro de una gama de elementos que abarca hombres, mujeres y niños.

El concepto *exilio*, como se define en *Reflections on Exile: And Other Essays* (2000) de Edward W. Said, se refiere a una condición de pérdida total que se ha convertido, por un lado, en una visión con mucha fuerza y una fuente de inspiración en la cultura moderna y, por el otro, en un período sin espiritualidad que nos aleja de los sistemas políticos como exilados, inmigrantes y/o refugiados, ofreciéndonos un sentido extraterritorial como lo afirma George Steiner (cit. en Said 174). Eso es el caso de los autores incluidos en este estudio. Bajo esa perspectiva, Gustavo Pérez-Firmat, Roberto Quesada y Víctor Flores agudizan su ideología y hacen que puedan adaptarse a su propia realidad, una que no es la que dejaron ni la que ahora los rodea.

Para entender la migración mexicana, se utiliza como base el texto *Cultura al otro lado de la frontera: Inmigración mexicana y cultura popular* (1999) editado por David R. Maciel y María Herrera-Sobek. Esta obra cubre las olas migratorias desde el siglo XIX hasta 1990, cuya población cruzó la frontera y trata a los que cruzaron ésta debido a la inmigración laboral, examinando el tema migratorio en el cine de la década de 1980, la narrativa, el concepto de frontera, el corrido y la balada, así como los chistes populares, entre otros temas.

Para abordar la producción literaria de la migración euiberoamericana, tomamos en cuenta la antología *The Norton Anthology of Latino Literature* (2011) de los editores Ilán Stavans y Edna Acosta-Belén, en particular los textos del período precolombino y de la época colonial que se inicia con la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias: Un breve relato de la Española* (1552) de Fray Bartolomé de las Casas (13), aunque no

hay que olvidar el texto *Naufragios y comentarios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca ya que fue el primer escrito cultural en español de una experiencia biográfica ocurrida en lo que hoy llamamos Estados Unidos, así como *Jiconténcal* de Félix Varela del siglo XIX. De acuerdo con Erlinda Gonzales-Berry, *La historia de un caminante, o sea Aurora y Gervacio* (1881), de Manuel Salazar fue una de las primeras novelas chicanas, de la cual fueron publicados algunos capítulos más tarde por Anselmo Arellano (1980) en la revista *La Palabra*, el cual recibió los manuscritos de la familia Salazar (133). Hasta ahora, la primera mujer que escribió una novela en forma anónima es el caso de *Who Would Have Thought It?* de María Amparo Ruiz de Burton, quien, de acuerdo con una de sus investigadoras, Rosaura Sánchez, ya trataba satíricamente los temas de identidad, cultura, raza y género como desplazados hasta Nueva Inglaterra, un nuevo territorio nacional recién conocido para una mexicana (*Who* viii). Otra relevante novela, de acuerdo con Nicolás Kanellos, *Las aventuras de Don Chipote, o Cuando los pericos mamen* (1928) de Daniel Venegas se considera también como instrumental dentro del canon chicano por su sensibilidad ante el tema sobre la inmigración (“A Socio-Historic” 114).

## **B. Perspectiva identitaria euiberolatina**

Algunos términos identitarios de los textos usados en este estudio provienen de un mundo hispánico con una gran variedad cultural, cuyos migrantes, al cruzar la frontera geográfica (México-el suroeste de los Estados Unidos, La Habana-Miami o San Juan-Nueva York), se mantienen, se distorsionan y, gradualmente, se transforman de manera cultural. Los términos *mexicanidad*, *oaxaqueñidad*, *cubanidad*, *puertorriqueñidad/boricuidad*, *hondureñidad*, *colombianidad*, *españolidad*, y más

particularmente las identidades *zacatecano-duranguense*<sup>4</sup> (Cuevas), *chatina* (Cruz), *habanera* (Pérez-Firmat), *santurzana* (Santiago), *olanchitense*<sup>5</sup> (Quesada), *bogotana* (Leguizamo) y *madrileña* (Fuentes), respectivamente, desplazan una carga cultural hasta llegar a cada destino estadounidense. Estas identidades, según Juan Acha, surgen de un sitio no idéntico y resultan como algo concreto, diferenciándose de todos los esfuerzos por tratar de definir lo idéntico, algo que se aleja de la realidad (10). Las variantes que conforman una nueva identidad única se fragmentan en múltiples culturas que agrupan distintas sociedades compuestas por indígenas, europeos, africanos y asiáticos, y como resultado, después de interactuar todas éstas, se crea una hibridez mestiza. De acuerdo con Earl Shorris, las posibilidades raciales de los latinos resultan en una combinación de 46.656 permutaciones genéticas, lo cual contextualiza la diversidad étnica que equivocadamente se trata de clasificar vía un homogéneo (151).

### 1. Saúl Cuevas: Concepto de mexicanidad

De acuerdo con Solomon Lipp, la interpretación que establece Leopoldo Zea sobre los atributos de la esencia mexicana conduce a una constelación de características asumidas que se pueden conjuntar en un término, como *intercultural*, teniendo éste una carga sociopolítica que, expresada en una serie de bosquejos literarios, se refiere a una historia retrospectiva que tiene que ver tanto interior como exteriormente con todos los factores que conforman la mexicanidad (xi). En el caso de Saúl Cuevas (n. 1952), esa constelación se refleja en su obra narrativa y ensayística: aborda distintos asuntos que componen la mexicanidad pero ahora ubicada en otro territorio que, con una visión

---

<sup>4</sup> *Zacatecano-duranguense*. Este gentilicio se aplica a Saúl Cuevas por haber nacido en la región colindante de los dos estados mexicanos de Zacatecas y Durango.

<sup>5</sup> *Olanchnitense*. Este gentilicio se refiere a Olanchnito, población de Honduras y cuna natal de Roberto Quesada.

chicana, abarca las regiones estadounidenses y se expande transnacionalmente a Paraguay, España y Sudáfrica.

## 2. *Yolanda Cruz: Concepto de oaxaqueñidad/chatinidad*

De acuerdo con Guillermo Marín, la frase “los que hablan con palabras elaboradas” identifica, por primera vez, a los chatinos a principios del siglo IV a.C. (cit. en Aparicio 158). Su cultura ha sido amalgamada con la zapoteca y la mixteca. Se trata de una sociedad de nobles y comunes la cual tenía unas alternadas líneas genealógicamente patriarcales y matriarcales, así como un sistema agrario que dominaba con una distribución por terrazas (Joyce 22). Durante la conquista y colonia española, este pueblo fue afectado enormemente por las enfermedades de influenza y sarampión que trajeron los conquistadores, y bajando de las montañas, se reagrupó en los valles de Oaxaca donde fueron “civilizados” y algunos chatinos se aculturaron y adoptaron nombres españoles (Joyce 281). Durante la segunda mitad del siglo XIX, el nuevo gobierno mexicano de Porfirio Díaz prohibió el uso de indumentaria tradicional indígena y algunos chatinos se rebelaron en 1896 (Barabas 192). A continuación, una dependencia agrícola se transformó en un problema económico que trajo en el siglo XX la migración desde la década de 1950 hacia el Norte,<sup>6</sup> comenzando los inmigrantes chatinos a trabajar en las ladrilleras de Tijuana para después cruzar la frontera y buscar, primero, trabajo en los campos de California y Oregón (Stephen 119) y, luego, en Carolina del Norte. Esta migración ha sido el tema principal que Yolanda Cruz ha vivido personalmente desde su llegada a los Estados Unidos con su familia a los 16 años y que está al centro de los documentales que ha filmado.

---

<sup>6</sup> *Norte*. Este término se refiere a los Estados Unidos en la cultura migrante mexicana y centroamericana. Lo aplica el director de cine estadounidense de origen vasco y mexicano Gregory Nava en su filme *El Norte* (1983).

### 3. *Gustavo Pérez-Firmat: Concepto de cubanidad*

Los términos *cubanidad*, *cubanía* y *cubaneo* son recontextualizados por Gustavo Pérez-Firmat en su ensayo “A Willingness of the Heart: Cubanidad, cubanía y cubaneo” (1997), como parte de un estado de ánimo, para luego incluir *cubiche*, *cubachón*, *cubanazo*, *cubanita* y *cubanito* como parte de una identidad general. En inglés todos estos conceptos se traducen a *Cubanness*, término que sirve para unir tres áreas de experiencia cultural distintas (“A Willingness” 2). Todos estos términos implican tanto una nacionalidad como otros elementos identitarios propios del cubano. *Cubanidad* es la unión entre nacionalidad y ciudadanía, hablando en términos civiles y políticos (3). *Cubaneo* son los gestos, las costumbres y el vocabulario, lo cual forma parte del estado de ánimo de un pueblo, no un país (3). *Cubanía*, prestado de Fernando Ortíz y redefinido por Pérez-Firmat, es un término que aparece en el teatro de la conciencia individual; no es país, ni pueblo, sino patria (7). De otra cara, por cuestiones políticas uno puede separarse de *Cubanness* y exiliarse física y/o ideológicamente fuera de su contexto. De hecho, la frase “no tiene regreso” implica un cubano fuera de su patria que, aún así, conserva sus tradiciones y se considera un cubano. Simplemente su cubanidad no puede negársele a nivel político (4).

### 4. *Roberto Quesada: Concepto de hondureñidad*

De acuerdo con Marvin Barahona, la identidad hondureña se remonta a una época reciente que se da a partir de la crisis socioeconómica y política de la década de 1980 y abarca interrogantes hacia el pasado, el presente y el futuro, los cuales adquieren una conciencia nacional generada que surge del cuestionamiento intelectual (23), sugiriendo una perspectiva histórica indígena, española y africana de la cual se han derivado la

mestiza y la mulata. De esa década surgió Roberto Quesada (n. 1962) como intelectual, funcionario del gobierno hondureño y escritor (*Enciclopedia* 615). En su novela *Nunca entres por Miami* (2002), Quesada trata la identidad hondureña-estadounidense desde la perspectiva de un inmigrante de primera generación el cual lleva el mapa de su país en la piel (112). Quesada ha dejado a un lado la lucha civil hondureña para concentrarse en la causa del migrante hondureño que sale de su país en busca de un cambio social y en miras de una vida socioeconómica mejor (*Enciclopedia* 615).

##### 5. *Esmeralda Santiago: Concepto de puertorriqueñidad*

La identidad taína ha sido enriquecida con un flujo multicultural. A partir de la llegada de los españoles, la migración masiva de esclavos africanos, pequeñas migraciones corsas, francesas, catalanas e inglesas del siglo XIX y la intervención estadounidense de fines de siglo, así como la creación de la cultura nuyorriqueña (Haslip-Viera 61), han producido una cultura transnacional que, como puente, influye la ideología puertorriqueña desde un diálogo bipolar entre la isla caribeña y el Bronx en Manhattan. En el caso de Esmeralda Santiago, esta identidad aparece en la película biográfica *Almost a Woman* (2002) dirigida por Betty Kaplan, en la cual tenemos la visita a la biblioteca donde la niña Esmeralda tiene a su alcance todo tipo de libros, inclusive una versión de *Don Quijote* en inglés. En dicho sitio cultural, la niña Esmeralda conoce a su primera amiga, otra puertorriqueña asimilada a estadounidense. Ésta le explica en español a aquélla el término *Hispanic*, dándose cuenta Esmeralda que ya no es puertorriqueña, sino que ha evolucionado a ser una euiberolatina—una nueva identidad trasnacional forjada en el libre tránsito de la isla al continente. De acuerdo a Jorge Duany, ese concepto transnacional se aplica a Puerto Rico: no siendo una nación soberana, rige la condición de

“colonia postcolonial” expresada en Estado asociado, en el cual la población decide cada referendo de “permanecer en unión” con EE.UU., que le permite organizar una migración transnacional (82).

#### 6. *John Leguizamo: Concepto de latinoamericanidad*

La frase, “I was born in Latin America, ‘cause my moms was there” abre *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Authobiography* de John Leguizamo. Su narrador se identifica primero como latinoamericano y después como eulatio. El concepto *latinoamericanidad*,<sup>7</sup> ha sido abordado múltiples veces desde Simón Bolívar hasta Eduardo Galeano. Este último afirma, “América Latina está siempre en busca de su identidad, creo, porque es una patria grande en formación, un área por hacer: no conoce todavía sus verdaderos rostros” (cit. en Campra 18). Dicho concepto ha sido personificado por Leguizamo en sus modalidades de performista, escritor y actor de cine. Ese ir y venir entre lo latinoamericano y lo euiberolatio es el cuestionamiento que se aborda en este estudio.

#### 7. *Víctor Fuentes: Concepto de hispanidad*

Miguel de Unamuno define la españolidad con un término más completo: *hispanidad*. Lo usa para incluir a todas las geografías, los linajes y las razas espirituales que, según Unamuno, forjaron el alma terrosa y celeste de Hispania; luego conecta el término a otro, *americanidad*, tejido por medio del habla que recupera la identidad (cit. en Chaguaceda 249). Este grupo de culturas bicentenarias se puede ver desde dos costas, como lo hace Víctor Fuentes (n. 1933). Desde Madrid hasta *Santa Bruta* o Santa Bárbara

---

<sup>7</sup> *Latinoamericanidad*. s. f. Este término es usado en la obra *Cuerpo y cultura: Las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile* (2009) de Ángel G. Quintero Rivera para referirse a la trascendencia continental latinoamericana del trío Los Panchos (152), que ahora se podría aplicar también a una extensión de las comunidades euiberolatinas de los Estados Unidos.



(*Bio-Grafía* 156), ciudades unidas por *Bio-Grafía americana* (2008), la vida y la escritura grabadas en su piel, con un sentimiento por España como la patria, nunca abandonada, permanecen en la lengua en que el autor escribe. El otro, Estados Unidos, es el país que acoge y deja desarrollarse a Víctor Fuentes como intelectual por más de 50 años (*Bio-Grafía* 7).

Reunidas todas estas identidades—mexicanidad, oaxaquidad, cubanidad, hondureñidad, puertorriqueñidad, latinoamericanidad e hispanidad—muestran varias culturas que aportan elementos a un mundo en el cual la división entre lo iberoamericano y lo euiberolatino forma distintos espacios. Vía objetos desplazados, exploran una infinidad de espacios, en donde no hay brújula, y el sur y el norte se confunden y se mezclan.

### **C. Perspectiva histórica euiberolatina**

Una obra contemporánea, *Strangers Among Us: Latino Lives in a Changing America* (1999) de Robert Suro, señala la presencia de varios grupos migrantes en diferentes ciudades y barrios de Los Ángeles, Houston, Nueva York y hasta Miami, cubriendo varios grupos nacionales, tales como, los mexicanos, puertorriqueños, cubanos, y dominicanos así como unos más específicos como los mayas guatemaltecos. Asimismo, un estudio particular, detalla la historia de la inmigración iberoamericana que cubre los siglos XIX y XX: *Hispanic New York: A Sourcebook* (2010) editado por Claudio Iván Remeseira. Contiene una serie de ensayos periodísticos sobre cada grupo hispánico que reside en la gran urbe neoyorquina y su zona metropolitana, e incluye temas como la historia, la demografía, los estudios raciales y étnicos, la música, el arte, la literatura, la

lingüística y la religión. Se toman en cuenta además obras sociohistóricas como *Latinos: A Biography of People* (1992) de Earl Shorris, que aborda a nivel nacional estadounidense los distintos grupos hispanos como los mexicanoamericanos, cubanoamericanos, nuyorriqueños y varios grupos inmigrantes latinoamericanos, ofreciendo la obra un análisis social y cultural de sus entornos. Otro texto de interés es *Translation Nation: Defining A New American Identity In The Spanish-Speaking United States* (2006) de Héctor Tobar. Esta obra aborda la cultura inmigrante que está cambiando los espacios estadounidenses en áreas metropolitanas, rurales y militares. Dicha nueva realidad se ha logrado, de acuerdo con Tobar, vía el espacio californiano, en el cual 13 millones de descendientes latinoamericanos conviven y confluyen en una colectividad narrativa cruzafronteriza,<sup>8</sup> aportando los nombres de aldeas como la guatemalteca Huehuetenango y la boliviana Rincón del Tigre (11). Desde California, este espacio se ha extendido a varios estados y ha ocurrido una latinización de las ciudades y pueblos euroamericanos como Boise, Idaho. De hecho, Salt Lake City se ha transformado de manera cualitativa. Según Tobar, la cultura estadounidense es un cuadro que, si Norman Rockwell siguiera pintando, incluiría ahora caras mexicanas y otras euiberolatinas (182).

Para entender los fenómenos culturales populares, es preciso referirse a *Encyclopedia of Latino Popular Culture* (2004, dos volúmenes), cuyos editores son Cordelia Chávez Candelaria, Peter J. García y Arturo J. Aldama. Dicha enciclopedia marca una perspectiva que va más allá de la Declaración de la Independencia de EE.UU. en 1776 ó más allá de Plymouth Rock en 1620 (Candelaria xxii). Resalta la gran

---

<sup>8</sup> *Cruzafronteriza*. a. El término se deriva del sustantivo compuesto cruzafrontera (*cruza + frontera*). Es una adaptación del inglés *border-crosser*, usado desde 2000 por Guillermo Gómez-Peña en *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*.

influencia de las culturas chicana, boricua, nuyorriqueña, cubanoestadounidense y la de otros euiberolatinos. Documenta todas las formas de arte desde la alta cultura hasta la popular como la música, el teatro, la literatura, el lenguaje, la moda, la comida, el performance y la religión (xxv). Además, desde una perspectiva decolonizadora y poscolonial, acudimos a la colección de ensayos contenidos en *Latin@s in the World-System: Decolonization Struggles in the 21st Century U.S. Empire* (2005), editada por Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado-Torres y José David Saldívar, para el cuestionamiento de las identidades *hispana*, *latina* y *mestiza* que acarrearán una serie de identidades entre las cuales aparecen la indígena, la negra y la judía.

### *1. Perspectiva histórica mexicoamericana*

Una obra de fundamental importancia es *Occupied America: The Chicano's Struggle toward Liberation* (1972; *América Ocupada: Los chicanos y su lucha por la liberación*) de Rodolfo Acuña; ya en su octava edición en inglés con el nuevo título *Occupied America: A History of Chicanos* (2014), aborda la historia del pueblo chicano desde las primeras inmigraciones a Mesoamérica hace 20.000 ó 30.000 años (*Occupied* 2). Acuña incluye los grupos indígenas del Norte que hoy abarcan desde el Río Grande (hoy Río Bravo) hasta las Montañas Rocosas (29). El autor pasa por los primeros colonizadores españoles en la Florida (26), la conquista de las tierras novomexicanas (28), la red de misiones en las regiones de lo que hoy es el Norte de México y el Suroeste de los EE.UU. (33), la Guerra entre México y Estados Unidos (43), las ocupaciones de Texas, Nuevo México y Arizona (111) a California (130). Incluye también el impacto de las migraciones como la de la Revolución Mexicana (169), la Gran Depresión de 1929 (211), la época de los Braceros (244), la época posbélica y sus oportunidades para los

mexicoamericanos y el gran Movimiento Chicano (295), la marcha de César Chávez (343), el establecimiento de una minoría hispánica (360), las reformas migratorias, el Tratado del Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y los refugiados centromericanos (378), y las luchas por preservar los Estudios Chicanos y el *Dream Act* o Acta de Sueños de nuestros días en pleno siglo XXI (407).

Una herramienta importante desarrollada por investigadores en Public Broadcasting System (PBS), es la línea cronológica sobre la frontera entre Estados Unidos y México. Véase: “The Border: Interactive Timeline” (1999) (<http://www.pbs.org/kpbs/theborder/history/interactive-timeline.html>). El periodista John Quiñones narra un documental de dos horas dividido en seis partes. Una de ellas se titula “Unfinished Business”. Bajo la dirección de Héctor Galán y la producción de Galán Productions en Austin, Texas, cubre la región del sur de Texas en el año 1848 y el Tratado de Guadalupe Hidalgo, que estableció el Río Bravo o Río Grande como la división entre las dos naciones. “Unfinished Business” ofrece entrevistas realizadas a expertos legales y genealógicos: la Texas General Land Office u Oficina de Tierras Públicas de Texas; varios herederos de tierras, y unos especialistas en Estudios Étnicos y Culturales. Paúl Espinosa aparece como el productor de unos segmentos como el que estelariza el grupo *Culture Clash*, cuyo segmento “Bordertown” dramatiza la región fronteriza entre Tijuana y San Diego.

Otra obra que narra de manera histórica la perspectiva mexicoamericana es el Tratado Adams-Onís de 1819, el cual cubre el acuerdo firmado entre Luis de Onís, en representación del Virreinato de la Nueva España, y John Quincy Adams, representante de los Estados Unidos. El tratado abarca las zonas de lo que hoy en día son los estados de

Florida, Alabama, Arkansas y Luisiana—hasta el Río Sabinas. Se acude, por lo tanto, a la obra *Memoria sobre las negociaciones entre España y los Estados Unidos de América* (1820) por Luis de Onís. Otro texto complementario al de Onís es *El México olvidado: La historia del pueblo chicano* (1996) de David R. Maciel, el cual cubre diferentes períodos desde 1600 a 1970 y se extiende territorialmente desde las frontera México-Estados Unidos hasta los barrios mexicanos de Chicago.

Continuando con la perspectiva mexicoamericana, se considera el texto *Nuevas tendencias y desafíos de la migración internacional: México-Estados* (2004) editado por Raúl Delgado Wise y Diana Margarita Favela Gavia, el cual incorpora una serie de ensayos sobre la problemática rural mexicana y las sociedades y organizaciones que se han creado dentro de los Estados Unidos en asociación con varios estados y municipios mexicanos como Coahuila, Distrito Federal, Durango, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Oaxaca, Sinaloa, Veracruz y Zacatecas. En la obra se estudia el flujo migratorio hacia los Estados Unidos con respecto a los datos arrojados por la US Census Bureau u Oficina de Censo Estadounidense desde 1900 a 2000 con un promedio de 480.000 personas al año y el flujo de remesas hasta 2002 con un total de 9.814,5 mil millones de pesos en ese año. Se toma en cuenta también el impacto migratorio nacional en uno de cada cinco hogares mexicanos (5).

Para la perspectiva indígena, se propone el texto *Indígenas mexicanos migrantes en los Estados Unidos* (2004) de Jonathan Fox y Gaspar Rivera-Salgado, el cual incluye las experiencias migrantes en California y Oregón de unos indígenas oaxaqueños. Asimismo se toma en cuenta la migración al Medio Oeste de unos indígenas purépechas, el flujo migratorio de mayas yucatecos y chiapanecos a San Francisco, California, y el

desplazamiento de unos tzotziles a Nueva York. Esta serie de ensayos cubre aspectos biferonterizos y transnacionales en regiones rurales y examina elementos de género. Otra fuente específica es *Mixtec Transnational Identity* (2005) editado por Laura Velasco Ortíz, en la que, mediante una serie de ensayos, se abordan las organizaciones migrantes indígenas, el intercambio cultural (género, industria y tecnología) y los intelectuales que promueven una construcción sociopolítica entre dos comunidades biferonterizas.

## 2. *Perspectiva histórica cubanoamericana*

Respecto a la comunidad cubanoamericana, se consultan textos que incluyen la perspectiva del exilio cubano como el estudio *From Welcomed Exiles to Illegal Immigrants: Cuban Migration to the U.S. 1959-1995* (1996) de Felix Masud-Piloto, en cual describe las dinámicas dentro de una comunidad que cuenta con muchos profesionistas como maestros, doctores y técnicos salidos de Cuba durante los años de 1959 a 1995, y cuya población migrante va cambiando a través de los años desde la Revolución Cubana, las políticas estadounidenses de puerta abierta, las embarcaciones Camarioca y Mariel, la influencia de los refugiados haitianos y centroamericanos, y hasta la base militar de Guantánamo. Asimismo, *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona* (1998) de Isabel Álvarez Borland, incluye estudios sobre el exilio de varios autores cubanos como Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Pablo Medina, Gustavo Pérez Firmat, Virgil Suárez, Eliana Rivero, Ruth Behar, Roberto Fernández, Achy Obejas y Cristina García, entre otros autores. En específico, *Vidas en vilo: La cultura cubanoamericana* de Gustavo Pérez Firmat aborda las influencias de la cultura cubana en los Estados Unidos como la televisión vía el actor cubano Desi Arnaz, el mambo en una novela de Oscar Hijuelos (22) y restaurantes como el Versailles en la

sección Little Havana de Miami (115). Asimismo, *The Portable Island: Cubans at Home in the World* (2008) de Ruth Behar y Lucía M. Suárez incorpora no sólo a los cubanos que se han ido de la isla hacia el Norte, sino también a Europa o Rusia, e incluye a algunos que se han quedado en la isla y han establecido relaciones culturales con los de afuera.

### 3. *Perspectiva histórica nuyorriqueña*

La zona cultural nuyorriqueña se analiza bajo los textos *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* (1993) y *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (2000) ambos de Juan Flores, los cuales abordan la situación migratoria-política en la que se encuentran los puertorriqueños de la isla y los del continente, así como las tradiciones culturales, urbanas, arquitectónicas, literarias y musicales bajo un aspecto multirracial afromestizo. Para ampliar esta perspectiva se acude al estudio *Emotional Bridges to Puerto Rico: Migration, Return Migration, and the Struggles of Incorporation* (2006) de Elizabeth M. Aranda, el cual aborda el tema transnacional, la marginalización etnorracial y el aislamiento cultural de los migrantes internos puertorriqueños que se dividen en casi la mitad en la isla y la otra en tierra firme (Aranda 2), autocuestionándose en un eterno vaivén “dónde está nuestra casa” (3) y compartiendo su hispanidad con otros eulatinos.

### 4. *Perspectiva histórica centroamericana-estadounidense*

Para el enfoque centroamericano-estadounidense, este estudio se apoya en la obra *Seeking Refuge: Central American Migration to Mexico, the United States, and Canada* (2006) de María Cristina García, la cual cubre las guerras civiles centroamericanas como eje de la diáspora centroamericana y el estatus de refugiado que acompaña al inmigrante:

describe las redes migratorias internas centroamericanas y su fragmentación en el continente norteamericano así como la búsqueda identitaria de los migrantes trabajadores y/o refugiados, logrando desengranar las tradiciones culturales y barreras que encuentran hombres y mujeres. Además, el estudio *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization* (2003) de William I. Robinson llama la atención a la problemática sociopolítica y los conceptos *transnacionalización* y *globalización* desde una visión centroamericana. El desarrollo y el cambio social centroamericano entran en un área transnacional de no-Estado dentro del sistema capitalista. En ella hay una etapa de gestación que va de 1960 a 1990 en la cual hay un filtro económico y político, para luego llegar a la realidad transnacional de nuestros días.

##### *5. Perspectiva histórica española-estadounidense*

De los escritos sobre el exilio español, partimos de la obra *Pasajero en las Américas: Cartas y ensayos del exilio* (2007) de Pedro Salinas, cuyas cartas y dos ensayos, escritos entre 1936 y 1951, se enfocan en el grupo de la llamada *Generación de 27* y su experiencia del exilio, como en los casos de Rafael Alberti, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, entre otros profesionales liberales intelectuales. A continuación, el texto *Gringolandia: Un retrato de EE.UU. y su relación con España* (2004) de Ramón Vilaró expone los vínculos culturales ibéricos que han tenido un impacto actual entre estos dos países. Para recuperar una experiencia del exilio desde una voz alterna se incorpora el texto *Contra el olvido: El exilio español en Estados Unidos* (2010) de Sebastián Faber y Cristina Martínez-Carazo, en el cual se incluyen las voces de Américo Castro, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Luis Cernuda, José Rubia Barcia, Eugenio Granell y Víctor Fuentes, entre otros, quienes abordan los temas del exilio y el



nacionalismo español bajo una perspectiva que, según Ricardo F. Vivancos Pérez, ignora las fronteras geopolíticas y sitúa al exiliado en un terreno que no pertenece a nadie pero que puede considerarse como un doble territorio físico y nostálgico (112).

#### **D. Áreas de estudio, espacios y épocas**

Para este estudio, se consideran las producciones culturales abordadas en todos sus géneros artísticos: la literatura, la pintura, la fotografía, la escultura, el cine, el teatro y la música, así como el arte popular y el uso de la tecnología en la difusión de la cultura. Todos estos géneros culturales se encuentran representados en los textos bajo consideración, que funcionan como una carga cultural de objetos, y ellos se crean nuevos espacios identitarios. Para este fin, se consultan los tres volúmenes de *Voices of the U.S. Latino Experience* (2008) editado por Rodolfo Acuña y Guadalupe Compean, los cuales abarcan desde el siglo XVII hasta el presente vía más de 400 documentos que incluyen ensayos, memorias, cartas, testimonios e informes de gobierno. Estos documentos abarcan los Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana, y Centro y Sudamérica.

Mediante los tres volúmenes se puede marcar los espacios literarios y culturales que se crean para relatar el constante cambio que se da en cada una de las vidas de las voces narradoras del texto seleccionado. Cada una deja una memoria que, junto con otras, forma un todo, aunque igualmente tiene también características que resultan distintas con respecto a la otra. En los volúmenes se encuentran también los términos identitarios que van de lo general, como *latino*, *chicano* y *uslatino*, y funcionan como un concepto de enlace entre los inmigrantes iberoamericanos, hasta los más particulares como

*cubanoestadounidense, cubiche, nuyorriqueño, garífuna y chatino*, signos autoidentificadores que agregan una etiqueta o carga cultural propia a cada texto y concepto abordado en cualquier obra cultural. Estos términos se refieren al espacio creado por los textos bajos estudio y dejan clara una ubicación transnacional de las personas euiberolatinas en los EE.UU., lo cual las diferencia de los inmigrantes recién llegados de Latinoamérica o España. Se trata del resultado principal de un nuevo espacio físico adonde ya han inmigrado los euiberolatinos y sus antepasados; de hecho, algunos de ellos habitaban esta zona antes de que fuese llamada *Estados Unidos*. El nuevo espacio se establece a contracorriente del poder colonizador tanto español como angloestadounidense que, junto con la ayuda de algunos gobernantes españoles y latinoamericanos, se ha ejercido en todo el continente americano; se enfoca en un espacio en lo que hoy se considera los Estados Unidos, pero que antes eran un grupo de regiones como Florida, Tejas, Nuevo México, Arizona y California, por mencionar algunas, desde el siglo XVI hasta 1848 y 1898.

Ese poder colonizante abrió simbólicamente ciertas heridas cortantes. Por ejemplo, tenemos la frontera México-Estados Unidos basada en el Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848) o la situación de territorio estadounidense no incorporado en Puerto Rico (1898). Hoy en día, el movimiento migratorio actual es consecuencia de una lucha poscolonial contra un sistema imperialista que ha explotado los recursos naturales de las naciones de México, el Caribe y toda América Latina. Tal sistema produjo el enriquecimiento de una minoría reducida y el empobrecimiento de una gran mayoría.

Dentro de ese contexto, los padres de nuestros varios autores aparecen como seres poscoloniales: han luchado por no caer en el colonialismo estadounidense establecido a lo

largo de América Latina, y de acuerdo con Jorge Duany, se han trasladado a un lugar creado—una Arcadia—en Estados Unidos; sus hijos y sus hijas, por su parte, han tratado de formar un movimiento cultural que incluye el sueño bolivariano de unir a una población multiétnica y multicultural iberoamericana y que toma lugar en un nuevo espacio transnacional (Duany 14). En cada espacio identitario se abordan los distintos tipos de migración. En el caso del escritor Saúl Cuevas (n. 1952), su familia migró desde Durango, México, a Van Nuys, California. En el caso de la cineasta Yolanda Cruz (n. 1980), su familia migró desde Oaxaca, México, a Nueva York. En cuanto al escritor y crítico Gustavo Pérez-Firmat (n. 1950), su madre inmigró de La Habana, Cuba, a Miami. De John Leguizamo (n. 1964), su familia emigró desde Colombia a Nueva York. De Esmeralda Santiago (n. 1948), su madre migró de Santurce, Puerto Rico, a Nueva York. De Víctor Fuentes (n. 1933), él mismo, ya adulto, emigró desde España hasta Nueva York. De Roberto Quesada (n. 1962), inmigró ya de periodista y escritor a la ciudades de Miami y Nueva York.

#### **E. Marco teórico: La comunidad imaginada y sus objetos culturales desplazados**

Los textos principales a aplicar son *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983) de Benedict Anderson, *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* (2002) de Phillip Werner, *Lugares decoloniales: Espacios de intervención en las Américas* (2014) editado por Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza Hernández, así como *Misplaced<sup>9</sup> Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009) y

---

<sup>9</sup> Para efectos de una visión que va más de acuerdo con un pensamiento antihegemónico, este término *Misplaced* se interpreta en español como *desplazado* en vez de *descolocado* o *extraviado* para que un objeto pueda crear nuevos espacios en el territorio euiberolatino.

*Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America* (1995), ambos de Silvia Spitta. Todos estos textos interpretan la carga cultural de los objetos desplazados a una comunidad imaginada dentro de la sociedad hegemónica, creando espacios propios y definiéndolos para transformar la propia realidad.

Además, se aplican el ensayo crítico “Notes Towards a General Theory of Migration in Late Capitalism” (1996), de Marios Nikolanikos, para cuestionar la comunidad imaginada de Anderson, la cual Nikolanikos considera un subgrupo asociado a un conjunto hegemónico y cuyos miembros sueñan con quitarse algún día la categoría de subalterno (2). Los grupos euiberolatinos logran soñar con objetos que refuerzan la memoria de su identidad. Estos grupos se han formado bajo una otredad integrada y compuesta de indígenas, exiliados, refugiados y trabajadores migrantes, cuya propia nación no ha podido ofrecerles lo que ellos buscan. Sus conceptos de *nación*, *nacionalidad* y *nacionalismo* se han convertido en el término *antinación* (Nikolanikos 2). La creación de artefactos culturales a través de este último término es el punto de partida que señala Anderson para explicar el significado del nacionalismo que él analiza bajo un contexto histórico. Dicho nacionalismo se transforma con el tiempo y se convierte en una legitimidad emocional muy profunda (Anderson 4). Estos objetos culturales presentes en las obras narrativas son una gran carga autobiográfica y llenan los nuevos espacios creados con una nueva perspectiva de poder pertenecer a dos o más entidades.

Para Anderson una nación es una comunidad política imaginada pero limitada y soberana en el sentido que la única relación existente entre todos sus miembros se encuentra únicamente en su imaginación personal (*Imagined* 6). Estas comunidades euiberolatinas formadas vía los textos bajo consideración sí encuentran puntos comunes

de convergencia, aunque aparecen también puntos de divergencias que los unen; es decir, todos piensan igual en cuanto a la pertenencia, pero reconocen y entienden sus diferencias.

Las diferencias culturales son también estudiadas por Anderson y se aplican al diálogo generacional entre padres e hijos (121). Es decir, en la población euiberoeulatina existe una gran diferencia entre generaciones inmigrantes: unos arriban desde otra cultura y otros crecen entre otras culturas. Asimismo, la producción cultural nacionalista (poesía, ficción, música y artes plásticas) es fecunda y proviene de un sistema hegemónico distante; tal producción nacionalista análoga es más difícil de encontrar en los EE.UU. (146). Dicha producción cultural la desafían las obras bajo examinación en este estudio. Además, la tecnología es un instrumento para que las voces de estas obras tengan más difusión y las palabras de las comunidades imaginarias pasen a formar parte de la producción cultural que conforma ahora la realidad global (136). En el caso de Yolanda Cruz, el aspecto tecnológico le ayuda a difundir su cultura y hacerla transnacional; a través de la internet, uno puede ver sus documentales, leer y escuchar su voz. El tema de la tecnología es también abordado por Phillip Wegner en su obra *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, en la cual se expone la existencia de nuevas tendencias en la producción cultural que pueden ofrecer la propagación a través de las fronteras sin importar dónde se encuentren los miembros de una misma comunidad (213). Al tener acceso a esta producción cultural, se pueden elaborar y compartir nuevos proyectos transnacionales como las producciones visuales de Yolanda Cruz.

A partir de este concepto de comunidades transnacionales, Wegner señala lo que sucede en los Estado-nación modernos y la complejidad que se presenta cuando surgen nuevas comunidades hechas posibles por un espacio electrónico que se ha creado con base en la nueva tecnología para confirmar comunidades globales (184). Como resultado de esa complejidad, ha aparecido un lugar sin fronteras ni tiempo. A consecuencia, el Estado-nación llamado *America* o Estados Unidos ha inventado los imaginados términos *Hispanic* y *Latino* para colocar a los euiberolatinos en una suprarrealidad o espacio sociopolítico ficticio. Es decir, las comunidades euiberolatinas se han creado mediante visiones, conceptos, modelos y mapas, y se les atribuye una perspectiva alterna, otorgándoles unos supuestos valores propios a su microhistoria para incorporarla a la historia oficial. Estos grupos son identificados como parte de una cultura conquistada e inmigrada que ahora se ha desplazado a un espacio donde se vislumbra un futuro prometedor.

Desde la perspectiva del colonial, los ideales de José de San Martín y Simón Bolívar resultaron de los esfuerzos independentistas sudamericanos que surgieron desde el área urbana, y dichos ideales excluían la idea de raza. Las voces alternas existentes—indígenas y esclavos negros—no entraban en los parámetros nacionales considerados; sólo aparecían los criollos y los mestizos. Por otro lado, según Benedict Anderson, esas minorías influenciaron para generar las nuevas naciones, repúblicas e imágenes nacionales de los recién nacidos países latinoamericanos (81).

#### **F. Textos secundarios: Creación de una visión micro-cósmica**

Con el objeto de reforzar con ejemplos más cercanos a la otredad de las culturas euiberolatinas, se acude a los textos *Translation Nation: Defining a New American Identity in the Spanish-Speaking United States* de Héctor Tobar e *Hispanic New York: A Sourcebook* de Claudio Iván Remeseira. Tobar aborda un arcoíris de espacios (Los Ángeles, California; San Ysidro, California; Tijuana, Baja California; Watts, California; Ameca, Jalisco; Ashland, Alabama; McAllen, Texas; Piedras Negras, Coahuila; Dalton, Georgia; Nuevo Laredo, Tamaulipas; Memphis, Tennessee; Rupert, Idaho; Frankenmuth, Michigan; Grand Island, Nebraska; Liberal Kansas; Córdova, Nuevo México; San Fernando, California; San Antonio, Texas; Miami, Florida; Barstow, California; Bell Gardens, Maywood, Watts y South Gate, California; La Higuera, Bolivia; Buenos Aires, Argentina; El Reno, Oklahoma; San Juan, Puerto Rico; Nueva York, Nueva York; Bagdad, Iraq), de los cuales recoge diversas historias de hombres y mujeres euiberolatinas con una perspectiva optimista sobre su nueva vida en los Estados Unidos. Todos vieron su llegada al Norte como una torrente de reinención en su alma.

La obra *Translation Nation* del periodista y escritor Héctor Tobar, de origen guatemalteco pero nacido en Los Ángeles, dividida en cuatro partes, incluye temas variados que comprenden distintas zonas geográficas de los Estados Unidos y de Latinoamérica como en la primera parte. El concepto *cruce* marca en la California de hoy en día una de las regiones fronterizas de mayor contraste en el mundo entre San Ysidro California y Tijuana, Baja California, así como las relaciones particulares establecidas entre Watts, California, y Ameca, Jalisco. En la segunda parte, examina los conceptos de *pioneros* y *peregrinos*, como los colonizadores y los colonizados, cuyos papeles se invierten con el tiempo, del siglo XIX al XXI, y abarcan varias regiones lejanas una de la

otra como Nebraska, Michigan, Idaho, Georgia, Alabama y Kansas y otras más familiares, con perspectiva fronteriza, como Texas, Coahuila y Tamaulipas. En la tercera parte, investiga destinos manifiestos para ir de lo más general a lo más específico, en áreas como Córdova, Nuevo México; San Fernando, California; San Antonio, Texas; Miami, Florida; Barstow, California; y Bell Gardens, Maywood, Watts y South Gate, California. En la última parte, la cuarta, explora áreas de una forma más global bajo el término en latín *e pluribus unum*: áreas como El Reno, Oklahoma; San Juan, Puerto Rico; Nueva York, Nueva York; Bagdad, Iraq; La Higuera, Bolivia; Buenos Aires, Argentina; Los Ángeles, California, y Ashland, Alabama. Con este panorama geográfico acumulativo Tobar cubre una serie de objetos culturales que se desarrolla en cada espacio estudiado para poder ir de lo general a lo más específico y de lo nacional a lo transnacional.

Para ir a ese espacio más específico, se toma en cuenta el caso del compendio editado por el periodista argentino Iván Remeseira radicado en Nueva York. El enfoque sólo abarca una zona metropolitana, la neoyorquina, en donde han cohabitado por más de dos siglos los euiberolatinos. Aparte de un par de artículos escritos por Remeseira, esta serie de ensayos cuenta con aportaciones del especialista puertorriqueño Gabriel Haslip-Viera; el caudillo e intelectual cubano José Martí; el ensayista ciudadrealeño Dionisio Cañas; el historiador dominicano Bernardo Vega; el activista, poeta, escritor y traductor nuyorriqueño Jack Agüeros; el periodista y experto en migración Roberto Suro; el catedrático hispanista Theodore S. Beardsley; la nuyorriqueña experta en educación Virginia Sánchez Korrol; el poeta y ensayista neoyorquino Walt Whitman; la socióloga neoyorquina Clara E. Rodríguez; las latinoamericanistas del barrio Queens Milagros Ricourt y Ruby Danta; las expertas en curandería y santería Margarite Fernández Olmos



y Lizabeth Paravisini-Gebert; la académica puertorriqueña Carmen Dolores Hernández; la antropóloga y lingüista nuyorriqueña Ana Cecilia Zentella; el escritor ubediano Antonio Muñoz Molina; el comunicólogo neoyorquino Frank M. Figueroa; el periodista neoyorquino Ed Morales; el escritor e historiador estadounidense Paúl Berman; el escritor venezolano radicado en Nueva York Luis Pérez-Oramas, y la cineasta puertorriqueña Frances Negrón-Muntaner.

### **G. División en capítulos del estudio**

Con base en la investigación de arriba y los puntos teóricos indicados se han distribuido los autores tratados en este estudio según la ubicación regional geográfica de su origen y su carga de objetos culturales. El Capítulo I trata la introducción al estudio de textos escritos y visuales euiberolatinos con carácter autobiográfico que cubren la migración, el exilio, el desplazamiento y los objetos que combinados crean nuevos espacios dentro de los EE.UU. Se examinan las relaciones tanto de un lado como del otro que se dan entre distintas regiones del país de destino (Estados Unidos, como Van Nuys y San Fernando en Califas, La Finiquera en Arizona, Oaxacalifornia en Los Ángeles, California, la Sagüesera<sup>10</sup> del Condado Miami-Dade, Florida y Chapel Hill, Carolina del Norte, los barrios de Brooklyn, Queens y Jackson Heights de Nueva York, y Santa Bárbara en California) y las regiones desde donde emigran Saúl Cuevas, Yolanda Cruz, Gustavo Pérez-Firmat, Esmeralda Santiago, Roberto Quesada, John Leguizamo y Víctor Fuentes, San Juan del Terrero, Durango, Cieneguilla, Oaxaca, México, el barrio de Miramar en La Habana, Cuba, Macún y Santurce, Puerto Rico, Olanchito, Honduras y

---

<sup>10</sup> *Sagüesera*. Viene de la palabra *southwest* en inglés. Se refiere a una avenida principal de Little Havana en el Condado Miami-Dade en donde Gustavo Pérez-Firmat vivió sus primeros años de exilio (*El año* 39).

Madrid, España. Aparte de esto, se tratan otros destinos transnacionales como Paraguay, Sudáfrica, Francia, Venezuela, Colombia, Chile y Argentina.

El Capítulo II ofrece el tejido teórico de los espacios creados y los objetos desplazados vía los filtros de la migración, el exilio y el desplazamiento. Con base en la teoría de Phillip Wegner y Silvia Spitta, se afirma la existencia de objetos culturales desplazados como productos del cine, música, literatura, arte popular y costumbres, dentro de contextos sociopolíticos, lingüísticos e identitarios. Estos últimos son los que llevan la pauta de los más profundos sentimientos arraigados en los corazones de los narradores euiberolatinos presentes en los textos bajo estudio. Para Silvia Spitta, dan valor a los objetos que cada uno desplaza desde sus lugares de origen para anclar sus nuevos espacios (*Misplaced* 164).

El Capítulo III trata las obras de Saúl Cuevas y Yolanda Cruz. En el caso de Cuevas, éste aparece como un intelectual que lingüísticamente maneja varios discursos (el académico español, el caló chicano, el cambio de código barrial de Van Nuys, California), pero también tiene una perspectiva global que le permite abordar un discurso crítico sobre el arte (bellas artes y artes populares) desde una visión mexicanoamericana, paraguaya, madrileña y sudafricana. En el caso de Cruz, que bajo su propia voz circular se define como una oaxaqueña chatina, que se mudó de la aldea de Cieneguilla a la Ciudad de Oaxaca en su niñez para después inmigrar hacia los Estados Unidos, con lo cual sus habilidades lingüísticas en inglés, español y chatino la colocan en una identidad tripartita, y que cuando regresa a México o Oaxaca, se puede sentir mexicana o chatina e inmigrante al viajar por Europa. Aún así, ante todo ella se define como una directora indígena (Blanco 185).

El Capítulo IV examina la identidad caribeestadounidense,<sup>11</sup> bajo la cual se agrupan los autores Gustavo-Pérez-Firmat, Esmeralda Santiago, Roberto Quesada y John Leguizamo. Para este grupo, dominan los temas del exilio, la migración y el asilo como refugiado. La voz narradora en las obras de Pérez-Firmat aparecen como un exiliado cubano cuyos objetos, al desempacar sus maletas, lo conducen a cuestionarse si aún es cubano. Se da cuenta así que, a través del juego entre el inglés y el español, no es lo mismo *Cubaness* que *cubanidad*, *cubaneo* o *cubanía* (*Cincuenta* 105). Tampoco es lo mismo *Cuban* que *cubano*, *cubiche*, *cubanazo* y *criollo* (*El año* 59). Por su parte, Esmeralda Santiago se presenta como una *boricua* que se convierte en euiberolatina a través de la educación, y habiendo experimentado más adelante el paso de niña a mujer, Santiago se expone a otras culturas, como la turca, para después regresar a la taína como una conquistadora poscolonial. John Leguizamo aparece como un camaleón que desplazando objetos y representándolos desde el escenario, la escena y la página, se adapta a representar varios estereotipos raciales para contribuir al drama, el cine y la autobiografía. En cuanto a Roberto Quesada, aparece como un periodista formado que necesita refugio por sus ideas que van en contra de un régimen que domina en su país, y después de crear su propio espacio con objetos desplazados, puede servir como puente entre las comunidades hondureñas en ambos extremos del continente americano.

En el Capítulo V aparece el caso del exiliado español. En la voz narradora que Víctor Fuentes da a su obra autobiográfica y a sus ensayos sobre Luis Buñuel, destaca 1) la época de exilio del director español en México y 2) la producción que nace de su amistad y colaboración académica con el autor mexicoamericano Luis Leal. A través del

---

<sup>11</sup> Caribeestadounidense. *a.* Para distinguirlos de otros inmigrantes latinoamericanos, el término agrupa a los migrantes e inmigrantes puertorriqueños, cubanos y dominicanos de la zona del Caribe hacia los Estados Unidos.

seudónimo de Floreal Hernández, la voz narradora de *Morir en Isla Vista* relata su recorrido como exiliado ahogado o ahogado exiliado (*Morir* 13) que recorre no sólo los Estados Unidos desde Nueva York a Santa Bárbara, sino pasea también por las calles de Madrid, vive los días de agosto en Santiago de Chile, y disfruta su estancia en Colombia y en San Francisco. En su segunda experiencia propia, detallada en el libro *Bio-Grafiá americana*, ya bajo su propio nombre, la voz narradora de Víctor Fuentes cuenta su experiencia neoyorquina como estudiante de posgrado, su período académico californiano, sus escapes de sabático e investigación española y latinoamericana y su nostalgia desde un espacio propio descrito como “[m]e podía volver a California con la esperanza de que una España democrática, aunque no de la República, iba a abrirse camino” (*Bio-Grafiá* 144). Ya en sus memorias, el hilo narrativo de Fuentes se concentra en otros detalles de su recorrido exilio: su salida de Barcelona, su andanzas por París, su paréntesis en Caracas, su redescubrimiento de las crónicas de Kino como el primer *cowboy* o vaquero norteamericano, que es acompañado por vaqueros indígenas y recorre tierras que ya no tenían el mito del oro, sino el de la agricultura por su fertilidad (*Memorias* 121), su regreso a España, y por último, su pasaje por la California de César Chávez y el *Teatro Campesino*, así como las visitas relámpago a México para conversar con Luis Buñuel.

En el Capítulo VI, la conclusión, se afirman los nuevos espacios que cada autor y narrador euiberolatino en este estudio ha forjado a través de su obra, así como los nuevos caminos que vendrán de esos espacios para que se desarrolle una producción cultural más amplia que empezará ya no en una utopía sino, como lo señala Phillip Wegner, en un lugar real ya construido en donde las posibilidades de creatividad existan para delimitar

sus propias orillas culturales (40). Estos espacios construirán puentes trasnacionales hacia otros lugares fuera de los límites para que se establezca una comunicación e intercambio transcultural entre dos o más aguas a nivel geográfico e histórico (*Between 2*), entre el Norte y el Sur, Este y Oeste.

## II. GENERACIÓN DE ESPACIOS Y DESPLAZAMIENTO DE OBJETOS

### EUIBEROLATINOS<sup>12</sup> A TRAVÉS DE

### LA MIGRACIÓN Y EL EXILIO

Como primer paso, se debe tomar cada concepto contenido en el título de este estudio: *migración*, *exilio*, *desplazamiento* y *espacio*, y definirlos en varios contextos como el de “Notes Towards a General Theory of Migration in Late Capitalism” (1975) de Marios Nikolanikos y *Migration Theory: Talking Across the Disciplines* (2014) editado por Caroline B. Brettell y James F. Hollifield. Los grupos euiberolatinos logran ir de la utopía a la realidad vía sus objetos culturales que establecen una identidad en cambio constante, dentro de un proceso que nunca termina. Estas otredades representadas por las diferencias étnicas desde su condición migratoria, les da una nueva voz que en su nación les acalla y no les escucha. Los conceptos de nación, nacionalidad y nacionalismo se contestan y se transforman en este nuevo espacio para crear su propio término de antinación (6).

Bajo los textos teóricos primarios *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983) de Benedict Anderson, *Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity: Imaginary Communities* (2002) de Phillip Werner, *Lugares descoloniales: Espacios de intervención en las Américas* (2014) de Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza Hernández, *Misplaced<sup>13</sup> Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009) y *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America* (1995) de Silvia Spitta, se analizan las obras

---

<sup>12</sup> Véase nota al pie de la página número 1 en el capítulo I.

<sup>13</sup> Para efectos de una visión que va más de acuerdo con un pensamiento antihegemónico, este término *Displaced* se interpreta en español como *desplazado* en vez de *descolocado* o *extraviado* para que un objeto pueda crear nuevos espacios en el territorio euiberolatino.

autobiográficas *Sueños binacionales/Bi-National Dreams* (2006) y *2501 Migrants: A Journey* (2009) de Yolanda Cruz; la novela *Barrioztlán* (1999) y el ensayo *Desierto mojado: Crónicas* (2014) de Saúl Cuevas; *Morir en Isla Vista* (1999) [bajo el seudónimo de Floreal Hernández], *Bio-Grafitia americana* (2009) y *Memorias del segundo exilio español (1854-2010)* (2011) de Víctor Fuentes; el drama *Mambo Mouth* (1993), los ensayos *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Authobiography* (1997) y *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends: My Life* (2006) de John Leguizamo; las tres colecciones de ensayo *El año que viene estamos en Cuba* (1997), *Vidas en vilo: La cultura cubanoamericana* (1994) y *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000) de Gustavo Pérez-Firmat; las novelas *Los barcos* (1988), *Big Banana* (2000), *Nunca entres por Miami* (2002) y *La novela del milenio pasado* (2004), y el libro de cuentos *El último habitante de Macondo* (2014) de Roberto Quesada, y las novelas *Cuando era puertorriqueña* (1994), *Casi una mujer* (1999), *El amante turco* (2005) y *Conquistadora* (2011) de Esmeralda Santiago.

Los textos críticos de Benedict Anderson, Phillip Werner, Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza Hernández y Silvia Spitta examinan la carga cultural de los objetos desplazados por los sujetos y narradores de una comunidad imaginada que se construye a partir de espacios propios que se definen y evolucionan. Los autores bajo estudio no se conforman con lo que existe en sus regiones y se ven obligados a salir para crear sus propias realidades. Esto se logra mediante la creación de objetos culturales y es el punto de partida que señala Anderson para explicar el significado de una antinación y analizar el nacionalismo bajo un contexto histórico, el cual se transforma con el tiempo y se convierte en una legitimidad emocional muy profunda (4). Los artefactos culturales

analizados bajo los filtros de la migración, el exilio, el desplazamiento y el espacio en estas obras autobiográficas señalan una nueva perspectiva transnacional de poder pertenecer a dos o más sitios fronterizos dentro de una trama socioeconómica y cultural.

### **A. La migración bajo la perspectiva socioeconómica**

El concepto *migración* se rescata de la idea de Nikolai Nikoianikov con respecto a la ley de la oferta y la demanda, bajo la cual, debido a los factores de producción en distintas regiones, se provoca una movilidad de dichos factores, lo cual resulta en el desarrollo en áreas de menor productividad económica (5). Bajo la perspectiva de Brettell y Hollifield, se establecen primero parámetros de la migración para distintas disciplinas como la antropología, la demografía, la economía, la geografía, las leyes, las ciencias políticas y la sociología; luego se utilizan varias preguntas de investigación que abarcan la tendencia a migrar, los patrones espaciales de la migración, la experiencia migratoria, su influencia legal, el efecto cultural y la identidad étnica, así como la integración y la exclusión (*Migration* 85). Desde la perspectiva feminista en *La mujer en el desarrollo de México y de América Latina* (1989) de Lourdes S. Arizpe, se señala que hay tres cuestionamientos: “¿quiénes son las mujeres migrantes?”, “¿por qué migran las mujeres?” y “¿por qué han migrado las mujeres que son inmigrantes?”, lo cual abre una serie de incógnitas, como edad, etnia, estado civil y escolaridad, a través de estudios multidisciplinarios que tocan la demografía, la etnografía y la estadística. Asimismo en el tercer cuestionamiento se establece un proceso que aborda las causas y la exclusividad dentro de un espacio rural y urbano así como del capitalismo (220).



Para Anderson, una nación es una comunidad política imaginada pero tanto limitada como soberana, con el sentido de que la única relación existente entre todos sus miembros se encuentra en su imaginación (Anderson 5). Estas comunidades euiberolatinas formadas en los textos estudiados sí encuentran puntos comunes de convergencia, pero también aparecen puntos de divergencias que los unen, ya que no todos piensan igual, pero reconocen y entienden esas diferencias.

Las diferencias culturales son estudiadas también por Anderson y se aplican a la diferencia generacional entre padres e hijos (121). En la población euiberolatina existe una gran diferencia entre generaciones de conquistados e inmigrantes; unos arriban desde otra cultura y otros crecen en otra cultura. Asimismo, la producción cultural nacionalista, que incluye la poesía, la prosa ficción, la música y las artes plásticas, es fecunda y proviene de un sistema hegemónico, pero la producción de cultura nacionalista análoga es más difícil de encontrar (146). Esta producción cultural es bajo la cual se produjeron las obras examinadas en este estudio. Además, la tecnología es un instrumento para que estas obras difundan más las voces y las palabras de las comunidades imaginarias, y que pasen a formar parte de esa carga cultural que conforma ahora la realidad global (136). En el caso de Yolanda Cruz, este aspecto tecnológico le ayuda a difundir su cultura y hacerla transnacional; a través de la internet, uno puede ver sus documentales, leer y escuchar su voz. Dicha producción es también abordada por Phillip Wegner en su obra *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* (2002), en la cual se expone la existencia de nuevas comunidades o espacios dentro de los cuales se establece una relación entre el impacto social que tuvo el mundo descrito en el diario de Cristóbal Colón y la Europa de esa era. El transporte antes marino ahora se

manifiesta vía una red electrónica con el contacto hecho posible por las nuevas tecnologías (Wegner xv), en el cual se difunden y se transnacionalizan las cargas culturales como sucede en el caso de Yolanda Cruz.

Wegner señala lo que sucede en los Estados modernos ante la complejidad que se presenta cuando surgen nuevas comunidades hechas posibles por un espacio electrónico que se ha creado con base en la nueva tecnología; como resultado de esa problemática, ha aparecido un lugar sin fronteras ni tiempo y la utopía se convierte en realidad. A consecuencia, el Estado-nación Estados Unidos ha inventado los imaginados términos *hispanic* y *latino* para colocar a los euiberolatinos en una suprarrealidad o espacio sociopolítico ficticio.

Las comunidades euiberolatinas se han creado mediante visiones, conceptos, modelos y mapas con una perspectiva alterna, otorgándole sus propios valores a su microhistoria para posiblemente incorporarla a una nueva historia oficial. Estos grupos son identificados como parte de una cultura conquistada o inmigrada que ahora se ha desplazado a un espacio donde se vislumbra un futuro prometedor. Desde la perspectiva del colonial, los ideales de José de San Martín y Simón Bolívar resultaron de los esfuerzos independentistas sudamericanos que surgieron desde el área urbana, los cuales excluían la idea de raza. Las voces alternas existentes—indígenas y esclavos negros—no entraban en los parámetros nacionales considerados; solo aparecían los criollos y los mestizos. Por otro lado, según Benedict Anderson, esas minorías contribuyeron también a generar las nuevas naciones, repúblicas e imágenes nacionales de los recién nacidos países latinoamericanos (81).

Esas voces alternas son retomadas por Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza Hernández en *Lugares descoloniales: Espacios de intervención en las Américas* (2014), en los que se distingue a algunos migrantes con movilidad ascendente como seres que pueden obtener un verdadero trato como inmigrantes, esto incluye algunos cubanos y puertorriqueños que han inmigrado en forma “legal” por su estado civil (160). Esto también podría aplicarse a cualquier inmigrante que tenga un poder económico para poder invertir o crear fuentes de ingreso o trabajo con su capital.

## **B. El exilio voluntario e involuntario**

El concepto *exilio* se aplica desde el punto de vista en *Reflections on Exile and Other Essays* (2000) de Edward Said, quien dice que tal condición es una vida fuera de lo habitual, descentrado y contrapuntado (186), en que una vez que uno crea su propio espacio, surge una nueva identidad. Gustavo-Pérez-Firmit la denomina *motion-sickness* o mareo (*El año 180*), un estado en el cual un exiliado funciona y se habitúa a ese nuevo espacio creado.

Enfocando la obra *Writing to Cuba: Filibustering and Cuban Exiles in the United States* (2005) de Rodrigo Lazo, la condición de exilio ofrece al inmigrante un sentimiento de liberación desde el concepto idealista estadounidense bajo la cual se ha creado una nueva nación que tiene ya un reconocimiento de poder a nivel internacional y está buscando expandir su territorio hacia regiones adyacentes como se vio entre las décadas de 1840 y 1890 cuando adquirió territorios desde Texas hasta Cuba. Empero, Lazo nos relata que la mayoría de los filibusteros fueron hombres y que las mujeres exiliadas prefirieron ir a España como Gertrudis Gómez de Avellaneda. Reconoce que los hombres

de letras cubanos se exiliaron en Nueva York, Nueva Orleans; entre ellos, se destacan Cirilo Valverde, Miguel T. Tolón, Gaspar Betancourt Cisneros, y algunas mujeres como Cora Montgomery, y las hermanas Luisa Pérez de Zambrana y Julia Pérez y Montes de Oca (Lazo 118). Por otro lado, hubo intercambio y algunos estadounidenses, como Sophia Peabody, vieron en Cuba un escape tropical y un lugar para ir a relajarse y sanarse con el sol tropical. Lazo nos habla de 400 exiliados cubanos en Estados Unidos (10). Se trata de una nueva voz decimonónica.

Lazo utiliza el concepto *filibustero* para 1) interpretar el intento transnacional del uso de la palabra como medio para que los nativos se liberaran del colonialismo y 2) tratar de persuadir al gobierno estadounidense de que apoyara el movimiento independentista cubano (59). Al principio no tuvo éxito hasta que se vieron expuestos intereses económicos. Por eso, Lazo introduce el concepto de *transnacionalismo* para referirse específicamente a escribir para Cuba desde los Estados Unidos, lo cual implica la participación de personas miembros de una nación en expansión y otros de una colonia donde existe la expresión de ideas protonacionalistas. En esa época se daba un intercambio debido a que había un ir y venir de Cuba a los Estados Unidos, lo cual se manifiesta no sólo en la escritura sino también en la diseminación social y cultural (17). Esto establece un circuito de comunicación que Robert Darnton usa como algo que describe un ciclo que se mueve de autor a editorial, impresor, distribuidor, librero y lector; tomando en cuenta que el escritor también es un lector, eso lo hace circular. (17). Los textos impresos en los Estados Unidos son leídos en Cuba, a pesar de las complicaciones de transporte por mar y una distribución por tierra. A continuación, los mismos filibusteros tuvieron que filibustear estos textos debido a las barreras coloniales

que todavía existían en la isla (18). Aún así, estos esfuerzos no fueron determinantes ni tuvieron el apoyo popular tanto en Cuba como en Estados Unidos (18).

El diario *El Filibustero* (de 1853 a 1854) fue un instrumento transnacional que trató de luchar por la independencia cubana y la caída del gobierno colonial español (Lazo 20). Este movimiento se realiza desde un territorio ajeno y por medio de una guerra de ideas y palabras vía la poesía y el ensayo de una perspectiva de exilio. Lazo da una muestra de esto insertando trozos de ensayos y poemas como “El filibustero” de Juan Clemente Zenea (n. 1832):

Porque tengo por más honra  
ser libre “Filibustero”  
que ser “pirata negrero”  
y torpe esclavo de un rey (57).

Esta estrofa muestra un rechazo a la esclavitud, al colonialismo y un deseo de independencia. Este deseo de obtener independencia desde la perspectiva del exilio expone una desterritorialización que está dada por un espacio ajeno donde se desarrollan ideas políticas anticoloniales a través de los escritos cubanos exiliados y transnacionales (60).

Lazo aborda los conceptos de *anexión a EE.UU.* o *independencia* a través de una guerra transnacional intelectual, llamando nuestra atención a una serie de periódicos publicados en Nueva York y Nueva Orleans donde se desplazaron los exiliados cubanos. Éstos diseminaron sus ideales anticoloniales a través de ciertos periódicos como *La Verdad* (Nueva York 1848), *El Guao* (Nueva York 1853), *El Mulato* (Nueva York 1854), *El Pueblo* (Nueva York 1855), *El Papagayo* (Nueva York 1855) y *El Independiente*

(Nueva Orleans 1953), que fueron editados por Miguel T. Tolón Cirilo Villaverde, Ambrosio José González, Gaspar Betancourt Cisneros y Narciso López (63-66), entre otros. Además de una ideología masónica, los exiliados cubanos desarrollaron contactos con altos funcionarios en Washington y veteranos de la Guerra México-Estados Unidos, como documento en el periódico *La Verdad* (67). Tanto Nueva York como Nueva Orleans poseían poblaciones de habla hispana (67) y se convirtieron en espacios transnacionales para que los cubanos exiliados diseminaron su ideología anticolonial. En algunos casos, los periódicos como *La Verdad* se publicaron en forma bilingüe para poder tener un mayor alcance de lectores (75).

El concepto de anexión lo manejan los cubanos exiliados que tratan de expresar su sentimiento de abolición de la esclavitud ante los norteños estadounidenses y su sentimiento proesclavitud ante los sureños estadounidenses (77). Asimismo, utilizan el concepto de independencia como algo similar a lo que es hoy Puerto Rico con respecto a Estados Unidos, un estado independiente pero asociado a la unión, el cual estaría bajo leyes estadounidenses. Los cubanos exiliados avanzan en sus periódicos el comienzo del intervencionismo estadounidense en México, Panamá y Puerto Rico; abogaron la idea de Simón Bolívar de una sola América, desde el Norte. De acuerdo con Lazo, se expresaron al mismo tiempo en contra de dicho movimiento pro-EE.UU. y algunos filibusteros exiliados cubanos como Betancourt Cisneros y sus ideas del texto *States' Rights and the Union Imperium in Imperio, 1776–1876* (2000) de Forrest McDonald, que lo explica con el concepto *imperium in imperio*, o un país independiente dentro de otro (81), para favorecer una Cuba como Estado libre y soberano. Para ilustrar ambos conceptos, Lazo cita un poema del matancero Miguel T. Tolón publicado en *La Verdad* en 1851:

Sois hombres, y si noble y generoso  
Tenéis un corazón americano  
Y corre indiana sangre en vuestras venas,  
¡Ved la Patria infeliz!  
¡Gime en cadenas  
Esclava vil del opresor español! (87)

En este ejemplo Lazo indica la influencia indígena utilizada en forma transnacional como lo hicieron otros cubanos exiliados en otras regiones como Gertrudis Gómez de Avellaneda. Desde el punto de vista de la obra *Vidas en vilo: La cultura cubanoamericana* de Gustavo Pérez-Firmat, el exilio cubano expresa un deseo de liberación ante la supuesta opresión del régimen castrista revolucionario que ha despojado a algunos cubanos de la clase acomodada de sus bienes materiales. El exilio toma un sentimiento imaginario de esperanza y contempla un futuro regreso donde los cubanos euiberolatinos no desean, de una manera figurativa, desempacar totalmente sus maletas que trajeron consigo de la isla, pues esperan retornar al paraíso robado que han dejado.

Se puede observar que hay similitudes y diferencias en los textos de Lazo y Pérez-Firmat, así como también en los dos siglos de exilio cubano—XIX y XX—en los Estados Unidos. Las teorías de poscolonialismo y transnacionalismo se utilizan como puentes para unir a las varias generaciones dentro de los dos siglos. El siglo XIX toma como herramientas la independencia y la anexión; el siglo XX involucra la revolución y la aculturación. Los poscoloniales tienen en mente regresar y, a través de un

transnacionalismo, establecer un diálogo con los independentistas que se han quedado en Cuba.

En el caso de Pérez-Firmat, se trata de un exilio cubano, que de acuerdo con Ramón Grosfoguel, recibe un trato especial por parte del gobierno estadounidense al beneficiarse vía el U.S. Refugee Admissions Program (Programa de Admisión para Refugiados de los EE.UU.). Este asignó millones de dólares a nivel nacional a estos inmigrantes hasta antes de 1980 (184).

### **C. El desplazamiento de objetos culturales de sur a norte/este a oeste**

El concepto de *desplazamiento de objetos culturales* se refiere al transporte y desplazamiento de objetos en acuerdo con *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* de Silvia Spitta, quien señala que se crea un espacio inventado con imágenes u objetos que se han desplazado en la mente de un autor y que poco a poco se convierten en su única realidad. Según Spitta, los objetos desplazados se van trasladando como unos peregrinos en busca de crear su propio espacio interno sobre la imaginación y una página en blanco que se empieza a llenar (*Misplaced* 161).

Los objetos describen a los que se han ido y a los que se han quedado: Ambos llevan los objetos como escudos que portan un bagaje cultural de su sociedad, el cual se refleja en su pensamiento al irse y llegar a otro espacio; lo ven como un naufragio exterior e interior de ideales que delimitarán dicho nuevo espacio (187). En este mar imaginario flotan los objetos culturales y se van redibujando desde la mente del migrante hasta las mentes que se encuentran a su alrededor, aclarando las formas, colores, texturas,



sonidos y sentimientos que transmiten dichos objetos; se da un nuevo espacio que, como campo de flores, surge en ámbitos urbanos y rurales en los cuales brotan estos objetos y forman un panorama sociocultural de bienestar social.

Ese panorama describe los objetos creados en la mente de cada autor incluido en este estudio, lo cual de acuerdo con Silvia Spitta en su capítulo “Guadalupe’s Wheels: Runaway Image, Undocumented Border Crosser, Miracle Worker”, nos describe un área y un momento histórico que nos ubica en una zona que va desde Mesoamérica hasta la frontera México-Estados Unidos; esa zona se interna hacia el resto de los Estados Unidos desde la región sudesteña y nos remonta desde la época prehispánica hasta nuestros días (*Misplaced* 117).

El desplazamiento histórico hacia los espacios hegemónicos, hace que los objetos culturales de los marginados se estén desplazando a través de los migrantes; es decir, éstos desarticulan los objetos para volverlos a construir en nuevos espacios (201).

Algunos de los objetos aparecen en forma de tradiciones populares, como la comida, la música, la artesanía y los festivales, o de una cultura elitista como la literatura, el teatro, la danza, la fotografía, la escultura y la arquitectura, siendo estas formas unos elementos que ayudan a movilizar la latinidad transnacional y que circulan dentro de un proceso evolutivo (211).

Dentro de este proceso de espacios compartidos, se da también una creación de nuevos elementos, como los objetos tecnológicos que ponen las imágenes en el ojo del observador y ofrecen la habilidad de poner el mundo externo dentro del mundo interno (43). Cuando los migrantes tienen contacto y están familiarizados con la tecnología, surgen nuevas formas de transmisión de los objetos desplazados no sólo a nivel nacional,

sino también de regreso a su lugar de origen; aunque pueden considerarse transformados o rediseñados, crean un puente transnacional con las comunidades que los migrantes han dejado a través de múltiples medios, como videos, correos y publicaciones electrónicas (libros, revistas, foros, blogs), y los varios puentes reafirman tanto interna como externamente los nuevos espacios y los conectan con los espacios que han abandonado.

Otros objetos que también se expanden en significado son los sitios que, como objetos culturales, se van repitiendo y van así borrando fronteras de espacio y tiempo como lo señala Spitta con el nombre de *Analco* (Nuevo México), cuyo significado en náhuatl es del otro lado del agua (152). Algunos sitios permanecen intactos y otros se transforman en Barrioztlán (Cuevas), Oaxacalifornia (Cruz), Little Havana (Pérez-Firmat), Nuyorrico (Santiago) e Isla Vista (Fuentes). Surgen además los conceptos de *somewhere in Latinoamérica* (Leguizamo) y *el último habitante de Macondo* (Quesada). Estos neologismos y conceptos adaptados o creados, funcionan como un peregrino que lleva a cuestras dichas nuevas palabras y que va caminando a través de las comunidades dentro y fuera de su nuevo espacio, lo cual sirve para expandir su cultura (Spitta 105).

#### **D. Espacios euiberolatinos: De la imaginación a la realidad**

Para el concepto de *espacio euiberolatino transnacional* se profundizan las obras de Anderson Benedict, Claudio Guillén, George Steiner, Ramón Grosfoguel, Roberto Almanza Hernández y Phillip E. Wegner.<sup>14</sup> Como obras secundarias para analizar e

---

<sup>14</sup> Véanse: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983) de Anderson Benedict, *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada* (1998) de Claudio Guillén, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution* (1971) de George Steiner, *Lugares descoloniales: Espacios de intervención en las Américas* (2013) de Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza Hernández, y *Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity: Imaginary Communities* (2002) de Phillip E. Wegner.

interpretar los conceptos *identidad, asimilación y aculturación*, se acude a las obras de Jorge E Gracia e Ilan Stavans.<sup>15</sup> Los aparatos creados por estos teóricos llaman la atención a un sitio imaginario donde la identidad se construye mediante los conceptos de asimilación y aculturación. Asimismo, se consideran el pasado y el presente como generadores de un futuro. Estas obras que George Steiner llama “espacios subsecuentes”, aparecen en algún lugar de la mente y surgen por un mecanismo cerebral (49).

### *1. Espacio barrioztlanense expansivo*

Por medio de una trama transnacional que se extiende entre distintas fronteras se logra retratar un lugar creado que no pertenece ni a Estados Unidos ni a México, en el cual distintas voces cotidianas, con varios niveles lingüísticos, construyen las imágenes que van de lo utópico a lo real mediante una transformación que esculpe a sus habitantes y viajeros.

Los espacios geográficos juegan un papel muy importante en la obra de Saúl Cuevas, abarcando varios países como México, Estados Unidos, Paraguay y Sudáfrica; empero, se enfocan en particular en Tenochtitlán, Durango, Guerrero, la Ciudad de México (La Capirucha), Veracruz, Nayarit, Zacatecas, Van Nuys, Newport Beach (Gipper Park), Phoenix (La Finiquera), Aztlán, Paraná, Asunción, Buenos Aires, los Lagos de Esmeralda y Puerto Elizabeth. Dentro de estos últimos espacios existen sitios específicos como Pilsen, Mission Cemetery y San Juan de los Terreros. Luego entre letras muy pequeñas, aparecen espacios geográfico y editoriales dónde fueron escritos y publicados como una colección de cuentos *Ensueños: cuentos i estampas* (2003): *La*

---

<sup>15</sup> Véanse: *Hispanic/Latino Identity: A Philosophical Perspective* (2001) de Jorge J. E. Gracia y *La condición hispánica: visitas al futuro de un pueblo* (2001) de Ilán Stavans.

panadería, la Finiquera,<sup>16</sup> *La voz (Ensueños 2)*, Barrio Van Nuys, *Zopilote Magazine* (7), *Reaganoland*,<sup>17</sup> Madrid, revista del *II Chicano Literary Prize* de la Universidad de California, Irvine (20), *Lo sencillo* (27), *Imagen* (32), *El Observador* de Phoenix (35), Tenochtitlán, Aboard 774<sup>18</sup> (43), Paraná (51), *CulturaDoor*<sup>19</sup> (54), Asunción del Paraguay (55), Paraguaype<sup>20</sup> (58), Río Paraná (60), Sinmountainview (64), Malbany (69), Port Elizabeth (73), el velero (74) y Fénix (76). Cuevas también entra en el espacio del tiempo, diciéndonos cuando fueron escritos y publicados sus cuentos entre 1976 y 2001.

Los espacios lingüísticos de los cuentos “La niña que lleva flores en la canasta” y “Barrio” sirven como una guía para ubicar los registros lingüísticos del concepto de múltiples espacios identitarios, culturales y lingüísticos que Cuevas intenta transmitir al lector. En el primero de los dos cuentos, la frase “soy prieta I porque mastico el inglés con picoso acento mexicano” (3) nos revela una identidad muy particular del narrador. La frase, “Viajaba en el metro de regreso a la central camionera” (4), se refiere a un viaje en La Capirucha o la Ciudad de México. Con este mapa de lugares y palabras, se establece un espacio donde se encuentra a un grupo marginado de estudiantes que desean entrar a la UNAM (2). En “Barrio”, Cuevas establece lingüísticamente los espacios como un lugar escondido, NEVEREVER (3), dónde nunca se encontrarán a los personajes que se esconden. Mission Cementery (3) es lugar donde se realizó un funeral muy *fregón* o resonante. Se dan párrafos y diálogos cargados con registros en caló, spanglish e inglés en un espacio dominado por el español:

---

<sup>16</sup> Cuevas se refiere a Phoenix, Arizona.

<sup>17</sup> Aunque Ronald Reagan nació en Tampico, Illinois, se mudó hacia Los Ángeles, California desde 1924. ([www.reaganfoundation.org](http://www.reaganfoundation.org))

<sup>18</sup> Se refiere al avión Boeing 774.

<sup>19</sup> Revista publicada por el Dr. Manuel Murrieta Saldívar, tanto en forma impresa como electrónica (<http://www.culturadoor.com/>)

<sup>20</sup> *Paraguaype* significa muchas aguas en guaraní.

Al bato lo quemó la jura; una vez que lo pararon le pedicharon ID. Mientras sacaba la cartera lo cuetiaron. Después el perro juró que disparó en defensa propia, pensó que Lupe cargaba. Como no encontraron fusca el officer fue castigado.

–Suspended for two weeks–dijo el Judie. Big Deal! Dijo el jefe tira:

–Well, these Mexicans have a short memory. (“Barrio” 4)

Estos espacios manejados por Cuevas, pueden ubicarse en una periferia como lo señalaría Mark Davis: “La metrópolis latina es principalmente el cruce de transformaciones importantes en la cultura urbana y la identidad étnica (11). Un constante cambio de calco lingüístico establece un espacio multicultural donde se mueven los personajes de Cuevas.

El concepto de la tercera frontera o el tercer espacio se establece fuera de las fronteras geográficas existentes y asociadas a dicho imaginario, espacios que surgen ya territorio adentro (Davis 69) como los describe Cuevas en “Barrio”, donde hay un panteón llamado Mission Cemetery (3) y un parque Franklin Park. A este último la raza lo llama, el Hoyito (4) y en él hay una escuela llamada Van Nuys Junior High (5), donde se da El Grito<sup>21</sup> (5) y un lugar, Carpenter’s, donde tocan música los Huicholos<sup>22</sup> (6). En todo este barrio, se escucha también “el chillido de la Llorona [que] se paseó por todo [el] barrio” (7). Estos sitios construyen el imaginario de la tercera frontera.

---

<sup>21</sup> Por dar el Grito, se puede remontar a la noche del 15 de septiembre de 1810, en la que el cura Miguel Hidalgo dio el Grito de Dolores, en Guanajuato, México. Dicha representación se ha hecho en el Suroeste desde 1821.

<sup>22</sup> *Huicholos. s. m. Huichól* se refiere a un grupo indígena mexicano de la zona de Nayarit. Según el ensayo “Language and Culture among Hispanics in the United States” de Olivia Arrieta, *cholo* se usa para designar la clase baja en tiempos coloniales y ha sido asociado en el presente con el término *pachuco* en la cultura chicana. Tiene implicaciones de marginalidad y connotaciones primero negativas y luego positivas por tres o cuatro generaciones en la cultura hispánica y anglosajona de los Estados Unidos (176).

Dicha tercera frontera, como denomina al nuevo fenómeno migratorio el sociólogo Mike Davis en *Magical Urbanism: Latinos Reinvented the US Big City* (2001), se puede estudiar de acuerdo al poscolonialismo y el transnacionalismo vía dos funciones ambivalentes: 1) la de conectar y 2) la de dividir (Singh 5). De hecho, a ese espacio fronterizo se le tipifica mediante el dicho ya anteriormente citado: “No soy de aquí ni soy de allá”. Es decir, en la tercera frontera se crea una utopía donde el chicano no pertenece ni a un país ni a otro; sin embargo, tal frontera es su único terruño. La utopía establecida dentro de la tercera frontera se transforma, en realidad, vía los varios centros de comunicación donde se crea un intercambio de personas, ideas, productos y servicios, como las panaderías y las carnicerías en los barrios euiberolatinos de Estados Unidos.

La perspectiva crítica del transnacionalismo abordada y particularizada por Mike Davis en *Magical Urbanism: Latinos Reinvented in U.S. Big City*, nos lleva a entender la existencia de varias comunidades entre ciudades estadounidenses como Los Ángeles, California, donde la identidad nacional es dual, o transnacional. Es decir, no se trata de asimilarse inmediata y completamente a la cultura hegemónica establecida en EE.UU. y olvidarse para siempre del espacio cultural de donde se originó la migración. Los habitantes de ejidos, rancherías y pueblos latinoamericanos se han trasladado, por diversos medios de transporte, a cierta área específica de la urbe estadounidense, o a ciertos espacios rurales de EE.UU., donde viven de manera simultánea como partículas numerativas, o “ciudadanos”, de dos espacios (Davis 93).

Otro espacio es el de la diáspora mexicana hacia el norte de la frontera cuyos espacios geográficos no son los mismos que en la madre patria (Davis 17). En verdad, los espacios creados por Cuevas tienden a borrar ese límite indicado por Davis. Para Cuevas,

un origen zacatecano en la frontera con Durango, San Juan de los Terreros-San Juan, se hace presente en el cuento “Marcos”, donde no sólo hay un espacio geográfico sino también temporal que se remonta hasta las épocas prehispánica y virreinal: por ejemplo, la mención de sitios como “Chalchihuites, en la provincia de Nueva Vizcaya”, una región donde se da la llegada de unos húngaros (“Marcos” 32). Se menciona también una pastorela donde la gente paga la entrada con huevos de gallina, mazorcas y hasta reales, lo cual conlleva a dos sistemas monetarios anteriores al peso: el trueque de la época prehispánica y los reales coloniales, los cuales ya se usaban en España 400 años antes de la conquista. En América el real se usó desde 1535 hasta 1792, cuando se empezaron a circular pesos y dólares (<http://www.cmm.gob.mx/Nuestra.html>). Asimismo habla de la llegada de la luz eléctrica y la televisión (“Marcos” 33).

Davis nos expresa la construcción de suburbios transnacionales que se entretrejen con la inmigración, a los cuales Cuevas puede ver no sólo en el área metropolitana de Los Ángeles, sino también en Paraguay, donde se encuentran bolivianos que han inmigrado, como los mexicanos emigran hacia Estados Unidos, para encontrar una vida mejor. Empero, en el cuento “Patricio hogape”<sup>23</sup> encuentran la muerte como lo señala el narrador, “Con el cigarro en la boca Arsenio hilvanó un relato de la guerra. Fue machetero en el Chaco, a ojos cerrados decapitó *bolis*”<sup>24</sup> (53). Además, en el mismo cuento, se escuchan voces guaraníes, como *mita’i*<sup>25</sup> y *yaguas*,<sup>26</sup> mezcladas con neologismos chicanos como *greifu*<sup>27</sup> (Cuevas 55). Asimismo hay expresiones identitarias,

---

<sup>23</sup> Según Cuevas, *hogape* es la casa de Patricio.

<sup>24</sup> Según Cuevas, se trata de bolivianos.

<sup>25</sup> *Mita’i* es niños en guaraní.

<sup>26</sup> *Yaguas* es perros en guaraní.

<sup>27</sup> *Greifu* es toronja en chicano.

como *me chutaron* y *a la pucha*. Todo esto establece un espacio lingüístico donde se traman palabras que van del Sudoeste a la Patagonia.

## 2. *Espacio oaxacaliforniano transnacional*

La cineasta Yolanda Cruz representa tanto los espacios de los que se van a otro país como a los que se quedan en el propio y la relación que ambos territorios transnacionales establecen a través de dos relatos visuales. Esto, de acuerdo con Silvia Spitta, crea dos espacios sobre una frontera, en los que se dan procesos de aculturación para integrar la cultura, la lengua, la historia y la tradición tanto de un lado como del otro para convertir los dos espacios en uno solo (*Between 2*).

Estos dos relatos visuales se relacionan con la población indígena chatina y mixteca de Oaxaca. Uno se desarrolla en el Distrito de Juquila, Oaxaca, donde Cruz documenta el fenómeno migratorio masculino de la región y de cómo las mujeres se organizan alrededor de las remesas que reciben para producir artesanías y procesar alimentos de la tierra, creando una infraestructura con servicios públicos y una escuela para su comunidad. Este fenómeno confirma lo expuesto en el estudio *Indígenas mexicanos migrantes en los Estados Unidos* (2004), en el cual Jonathan Fox y Gaspar Rivera-Salgado detallan la reestructuración de la migración mexicana como un proceso multiétnico. Dicho fenómeno requiere de un análisis binacional para explicar lo que sucede en la sociedad mexicana, la cual se ha convertido en una nación de migrantes que involucra todas las clases sociales (5). El segundo relato visual documenta el trabajo de Alejandro Santiago y un grupo de artesanos quienes crean esculturas que representan a los habitantes de Teococuilco, Oaxaca, que han emigrado a California, Carolina del Norte y Nueva Jersey en Estados Unidos. Cruz afirma:



si los migrantes chatinos pueden ver el desarrollo de los mixtecos en los Estados Unidos, se sentirán inspirados para formar organizaciones comunitarias fuertes en sus pueblos y en el extranjero. Y cuando los mixtecos vean sus propias historias y la historia de los chatinos, se sentirán identificados con la misma experiencia. Se sentirán satisfechos con respecto a sus logros y seguirán trabajando para mejorar sus organizaciones. (cit. en Fox y Rivera-Salgado 40)

Los dos documentales describen los espacios vacíos dejados por esta migración y cómo se van llenando con tecnología y objetos al tomar medidas positivas para contrarrestar esa ausencia. Es decir, la globalización ha beneficiado a estas mujeres indígenas ofreciéndoles lazos de comunicación, acceso a la educación, y la información (Brady 161) para que se obtengan elementos que puedan ayudar a que la población indígena mexicana sea menos dependiente a un gobierno y una sociedad que las ha abandonado. Un grupo de mujeres crea estos espacios en *Fronteras binacionales* al formar una cooperativa con las remesas que envían sus coterráneos desde un nuevo núcleo denominado *Oaxacalifornia*. En *2501 Migrants: A Journey*, el espacio vacío se llena con unas esculturas de barro que han sido realizadas por el artista oaxaqueño Alejandro Santiago y un grupo de artistas jóvenes, y en un movimiento, algunas de estas esculturas surgen en el desierto de Arizona como un espíritu que persigue su propio cuerpo.

Sobre una región compuesta de dos espacio físicos, aparece una frontera elástica la cual se divide y se bifurca. De un lado, vemos la materialización fronteriza nacional; del otro, según sugiere *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and*

*the Urgency of Space* (2002) de Mary Pat Brady, vemos un anclaje con elementos u objetos tradicionales que sirve de pegamento para solidificar el proceso migratorio (55). Estos objetos desplazados, de acuerdo con Spitta, parecen tener vida propia, lo cual provoca que, cuando hay movimiento de ellos, se gesticule un cambio tanto en su origen como en su destino (*Misplaced* 4). Durante los documentales, los objetos son colocados estratégicamente como una unión entre los espacios transnacionales presentados.

### 3. *Espacio cubanizado exilado*

Los conceptos teóricos principales, *exilio* y *transnacionalismo*, encabezan una serie de elementos que sirven para analizar la homogeneidad y la heterogeneidad en los espacios de las obras de Gustavo Pérez-Firmat. Los espacios, según *Exile in Literature* (1998) de María Inés Lagos-Pope, pueden ir vía el individuo que se relaciona con la pérdida de un área desde un punto bidimensional histórico y geográfico (7).

Al abordar el tema del espacio exiliado, se cuenta con las obras de Edward Said y María Inés Lagos-Pope<sup>28</sup> para estudiar el texto *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* de Gustavo Pérez-Firmat. Dentro de esta área, el exilio aparece como una fisura incurable que se interpone entre una persona y su lugar de origen y su ente familiar y comunitario así como ante su verdadera nación. La tristeza asociada al exilio no puede superarse y ella aparece como una pérdida total (Said 171). Sin embargo, el sentimiento espacial del exilio se puede transformar si cambiamos el concepto de que la patria no es un concepto legal ni geográfico, sino una presencia cordial (Pérez- Firmat 73).

De acuerdo con Pope-Lagos, el espacio del exilio se asocia con la idea de pérdida o separación de un lugar, o como se ha visto común y ampliamente en el siglo XX, con

---

<sup>28</sup> Véanse: *Reflections on Exile and Other Essays: Convergences: Inventories of the Present* (2002) de Edward Said y *Exile in Literature* (1998) de María Inés Lagos-Pope.

un escape contra las acciones bélicas o regímenes dictatoriales que causan un trauma para el artista creativo exiliado. A través de herramientas metafóricas, como es el caso de la interpretación del exilio, el creador nos ofrece como un movimiento mental, una recreación cultural, una metonimia para la impaciencia, la desafección, el aislamiento y el autorrespeto (O'Brien, cit. en Pope-Lagos 9). Puede expresar su malestar o, como señala Pérez-Firmat, su mal-estar (*Cincuenta* 10), usado como dos términos para ubicarse en un espacio en donde no se siente a gusto. Este espacio dual entre el bien y el mal se crea con una serie de imágenes entre el estar solo y sentirse solo: por un lado, un aislamiento de la cultura de artista y, por otro, el estar en un sitio ajeno y sin nada familiar. Estas sensaciones asociadas al exilio despiertan en el escritor una serie de términos relacionados con un espacio creado vía una serie de metonimias expuestas por Pérez-Firmat al personalizar su estado espacial interno y cambiar el significado general de los conceptos que circulan en el nuevo espacio, adaptándolos e interpretándolos a su propia experiencia.

Los espacios que estos pensamientos generan se analizan bajo la perspectiva crítica de *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* de Philip Werner. Nos ofrece los conceptos de utopía (ningún lugar imaginado) y distopía (mal lugar real), cuya combinación puede elaborar un lugar ideal (Wegner 152). Así lo describe Pérez-Firmat, quien ha creado un espacio propio que desecha o aleja lo que no se desea tener. El autor lo expresa en su lección XLIII: "Isla la palabra, / isla corazón. / Cuba es una porción de tierra / rodeada de islas por todas partes" (101). En su mente, Cuba está ahora en muchas islas que se han creado en todos los sitios donde han ido a parar los cubanos exiliados. Cada uno de ellos ha creado su propia isla.

Otro concepto espacial que se puede ver en Pérez-Firmat, vía la obra de Wegner, es el de frontera como elemento de construcción de espacio en el cual se pueden incluir el cuerpo, la casa, la comunidad, la ciudad, la región, el país y el mundo; constituyen, para cada quien, una identidad propia. Esta frontera es un arma expansiva y otra inclusiva que solidifican los cimientos de la identidad, atravesando y entretejiendo espacios reales e imaginarios a su propia conveniencia (Wegner 9).

En el caso de Pérez-Firmat, hay un espacio propio que se teje con base en recuerdos pasados y acciones presentes, donde lo imaginario y nebuloso del pasado, que se aleja por la distancia y el tiempo, se convierte en una parte del presente que se borra y desdibuja ante los ojos, para buscar uno el propio estado perfecto, donde hay un espacio bitemporal (pasado y presente) que construye y delinea el futuro. Dentro de un mismo círculo, encontramos entremezclados espacios saturados de un bagaje político-cultural que se ha encontrado con una parte de los nuevos terceros espacios, los cuales han sido aceptados para conformar el ambiente propio de cada quien. Asimismo, a las páginas en blanco del espacio perezfirmatiano se arrastran las añoranzas que colman su memoria, afirmando, “Hoy cumplo años. / Por mi cumpleaños me voy a regalar una noche. / Una noche tropical, con flamboyán, / una mata de mangos filipinos, / arbustos del marpacífico, / un banquito de piedra y una fuente. / La oscuridad no es siempre de noche, / pero hoy sí” (*Cincuenta* 54).

A través de *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona* (1998), Isabel Álvarez Borland indica que, en su mayoría, la persona típica sólo posee una cultura mientras que los exiliados tienen conciencia de cuando menos dos. Observa: “Esta pluralidad de visión se traduce en una conciencia de dimensiones simultáneas, tanto el

espacio nuevo como el anterior aparecen vivos, actuales y ocurriendo conjunta y contrapuntalmente” (67).

En ambientes o espacios cubanoestadounidenses, Álvarez Borland señala que se crea un ambiente que no se puede ver en ninguna otra parte, en el cual el narrador se siente como en su propia casa. Se crea un enclave étnico y los conceptos de exilio y desplazamiento se mezclan entre la adolescencia y la adultez de alguien como Pérez-Firmat (73), cuya familia ha decidido establecerse sin desempacar metafóricamente las maletas para ver cuál es el desenlace que podría ocurrir a noventa millas.

#### *4. Espacio nuyorriqueño profesional*

La migración caribeña de Esmeralda Santiago, plantea un espacio utópico basado también en el transnacionalismo. Este nuevo espacio comienza con el traslado de un natal San Juan, Puerto Rico, y una adquisición identitaria nuyorriqueña. Para explicar esto, se utiliza el concepto de *espacio transnacional* de la obra *From Hip Hop to Bomba* (2000) de Juan Flores y el trabajo *Migration, Transnationalization, and Race in a Changing New York* (2001) de Robert C. Smith y Ramón Grosfoguel. El lector atestigua un nuevo espacio aculturado que, vía una progresiva liberación feminista, lleva a lograr el sueño americano mediante la educación. La utopía de Santiago cubre geográficamente desde un lugar tropicalizado y paradisíaco a uno donde la escuela y el trabajo son la realidad neoyorquina.

Esta realidad espacial nos muestra un bagaje y un caparazón cultural desplazado y su interpretación ante el camino del sueño para progresar en una nueva tierra. Esmeralda Santiago se convierte primero de una niña boricua a una escritora de renombre a través de

la conquista de su propio espacio transregionalista<sup>29</sup> y, posteriormente, se ubica en un área transnacionalizada donde tiene acceso al ciberespacio por medio de una página web y una sección de blog personal.<sup>30</sup> Su espacio físico y autobiográfico se ve compartido por grandes cantidades de cubanos y mexicanos. Reconoce que, entre estos grupos, hay ciertas similitudes pero a pesar de que hablan español, existen también diferencias radicales; de hecho, aunque acepta el término *hispano*, Santiago se identifica en un espacio euiberolatino como una puertorriqueña que vive en Nueva York, marcando así una perspectiva transnacionalizada bajo la cual forma parte de la isla hispánica y el continente angloamericano. Esa perspectiva niega la creencia que todos los puertorriqueños en el continente hablan inglés y están aculturados y asimilados (Duany 153). Al contrario, los nuyorriqueños participan en un espacio bicultural y transnacional. Sobre ello, Juan Flores nos recuerda que la migración puertorriqueña no enfrenta obstáculos relacionados con trámites de residencia y ciudadanía. Debido a que tiene una ciudadanía “dual”, puertorriqueña y estadounidense, se perfila así la identidad transnacionalista.

Vía su trilogía autobiografiada, *Cuando era puertorriqueña*, *Casi una mujer* y *El amante turco*, Esmeralda Santiago desarrolla su propio espacio que incluye una utopía transregionalista y transnacionalista, marcando así la separación e interrelación entre su natal San Juan, Puerto Rico, y su lejana Nueva York además de un espacio demarcado por las interacciones culturales entre los nuyorriqueños, otros euiberolatinos y de otros

---

<sup>29</sup> Este concepto utópico se asocia con otro tropicalizado. Lo relaciona Juan Flores a la diáspora transnacionalista puertorriqueña la cual se transforma, en el momento que se reconecta con el otro puertorriqueño continental y se acerca a los isleños, a un mundo más globalizado compuesto de diferentes personas y naciones (*Cuando* 51). Por su lado, Jorge Duany aborda el concepto regionalista puertorriqueño y afirma que la identidad puertorriqueña es de carácter nacionalista y no regionalista, pues sus habitantes se consideran como una nación, surgiendo así un neonacionalismo sin la existencia de un país independiente (14).

<sup>30</sup> La página web de Esmeralda Santiago es <http://www.esmeraldasantiago.com/>

grupos étnicos en un área cosmopolita. Tal utopía dual funciona como una imagen reversible descrita por Phillip Wegner: el sitio reflejado ante un espejo, se ve revertido con base en una figura anamórfica que crea nuevos espacios pertenecientes a una sociedad hegemónica donde nacen formas de expresión que podrán convertirse en nuevas corrientes culturales (Wegner 35). Santiago sitúa su identidad en una gran urbe que se transforma en un medio para poder dar expresión a la libertad personal, lo cual no hubiera sido posible en un hogar caribeño semiurbano e hispanoamericano en un Puerto Rico dominado por una madre quien sigue el opresivo modelo patriarcal. El nuevo espacio utópico ocupa el centro de su trilogía autobiográfica.

Además de los textos autobiográficos, se acude al texto antológico *Migration, Transnationalization, and Race in a Changing New York* (2001), editado por Héctor R. Cordero-Guzmán, Robert C. Smith y Ramón Grosfoguel, y al ensayo *From Hip Hop to Bomba* (2000) de Juan Flores para completar el espacio de Santiago. Esta antología ofrece el término *transnacionalismo* para describir a la población nuyorriqueña que vive en una urbe y todavía recibe a inmigrantes. Desde la década de los 1960 han intervenido, de una manera distinta y con mayor fuerza, los elementos de raza, origen y género asociados al espacio transnacionalizado y a las personas que arriban al barrio nuyorquino y que, como en el caso de la jíbara Santiago, vienen de un área rural a una urbana. La región de una nueva urbe les permite conservar la mayoría de sus costumbres de origen, así como adquirir las de otros residentes urbanos que hablan su misma lengua, dentro de un contexto global donde las distancias se han acortado.

### 5. Espacio euiberolatinizado prototípico

John Leguizamo surge de un espacio natal en algún lugar anónimo de Latinoamérica debido a ciertas circunstancias en las que su padre y su madre se encontraban en Bogotá, Colombia. En su obra *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Autobiography* (1997), nos comunica que no le importa el nombre del lugar ni el de sus padres: “I’ve changed my parents names to Fausto and Lala, to protect the innocent, namely me. I was born in Latin America, cause my moms was there” (*Freak* 1). En un nuevo espacio poscolonial y transnacional euiberolatinizado, el autor experimenta la típica crisis identitaria a razón de que está ubicado en un punto de partida utópico y hasta confuso. Según Jorge Gracia y Pablo de Grieff en *Hispanics/Latinos in the United States: Ethnicity, Race, and Rights* (2000), el concepto de identidad nos lleva a tres cuestiones: una atemporal, que resuelve la pregunta de quiénes somos; una temporal, que resuelve la pregunta de quiénes somos en determinado tiempo, y una tercera que es temporal en el sentido presente y futuro y resuelve la pregunta de quiénes somos ahora y quiénes seremos al final de cierto período de tiempo (*Hispanics* 32). Esta relación entre la identidad y el tiempo es algo que está en constante cambio y nuestra identidad se transforma debido al espacio-tiempo que nos rodea. El movimiento en el estado cambia nuestra identidad. Por eso, Leguizamo sufre un cambio de identidad en el tiempo y el espacio a su alrededor: nace en Latinoamérica, pasa parte de su niñez y su adolescencia en Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Nueva York, y vive entre irlandeses, italianos, latinoamericanos y judíos en los barrios de Jackson Heights, Sunnyside (*Freak* 64) y Corona (*Freak* 70). Vive además en Queens, un barrio neoyorquino descrito por Leguizamo como “the biggest melting pot of America” (cit. en Stavans, “The



Ventriloquist” 113), donde podía pasar al lado de un hindú, un nuyorriqueño, un mexicano o un italiano y tenía una novia musulmana de raza africana llamada Nubia (*Freak* 77). Posiblemente por tal experiencia de convivir en un sitio transnacional, Leguizamo incluye tanto Latinoamérica como Nueva York bajo su definición de utopía: un buen lugar o ningún lugar donde existe un todo que se repite en cualquier lugar de Latinoamérica y donde uno se puede encontrar con personas de muchas nacionalidades, religiones, culturas y razas y pasar desapercibido a pesar de la etiqueta étnica (*Freak* 5).

En las tres obras autobiográficas de John Leguizamo vemos a un sujeto que se ubica en un espacio poscolonialista cuando sus padres salen de Colombia hacia Estados Unidos y en un espacio transnacionalista cuando se sitúa en los Estados Unidos. Como parte de su espacio en Colombia, sus padres presenciaron y experimentaron en sus connacionales el sentido de independencia ya que tal país dejó de ser una colonia en el siglo XIX; por su parte, John lo experimenta a los tres años, tras haber dejado Colombia y vivir en Nueva York y después regresa a Colombia por varios años para terminar su educación secundaria. Ambos sitios temporales y espaciales poscolonizan al autor. Como parte de EE.UU., John Leguizamo vive en varias vecindades neoyorquinas cuyos residentes pertenecen a varios grupos étnicos estadounidenses o son inmigrantes procedentes de varias naciones. Esta residencia cotidiana lo transnacionaliza.

Con base en ambas experiencias, la colombiana y la estadounidense, Leguizamo establece puentes transnacionales entre la tierra natal y la adoptada. Esto lo facilita su regreso a Colombia durante su adolescencia y, más tarde, su trabajo como actor y productor de cine euiberolatino, hace posible que pueda viajar repetidamente a Latinoamérica.

Vía su obra autobiográfica vemos que, tomando en cuenta su rica experiencia de vivir en varios espacios multiculturales, el sujeto se transforma de un estereotipo a un prototipo euiberolatino: *Mambo Mouth* (1993), *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Autobiography* (1997) y *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends: My Life* (2006). Es decir, John Leguizamo nos conduce a un espacio euiberolatino que rechaza los estereotipos y adopta un prototipo creado con base en la yuxtaposición de espacios culturales euiberolatinos y anglosajones, que es facilitada porque vivió y creció en Jackson Heights; esta fusión cultural resulta en un nuevo espacio, en el que hay bilingüismo y un dominio profesional del inglés y el español. Es, además, un espacio multicultural donde se experimentan las distintas aculturaciones de los euiberolatinos como los nuyorriqueños, los cubanoamericanos, los méxicoamericanos y los colombianoamericanos. Con ese rico panorama cultural asimilado, típico del prototipo,<sup>31</sup> se crea un ambiente euiberolatino dentro de una cultura estadounidense en el que se oyen voces en inglés, español y spanglish. Cada persona puede ajustarse a un espacio mexicano, argentino, tarahumara, chicano, peninsular, portugués o africano, pues la homogeneidad es una invención espacial del hombre (Gracia 191). Por su parte, Leguizamo desea, de manera radical, vivir en un espacio híbrido que lo pueda colocar al alcance de un público más numeroso.

---

<sup>31</sup> El prototipo tiene elementos tridimensionales: implica tener sentimientos y profundidad, y producir personajes nuevos y enteros (Leguizamo, *Pimps* 115). Estos personajes constituyen una serie de identidades complejas. Adheridas a la plenitud, dichas identidades permiten un lenguaje común a todos los hispanos o latinos; no se trata de una identidad común, sino que se debe tomar al individuo como un elemento único (Gracia 66).

## 6. Espacio macondiano garífuna<sup>32</sup>

De acuerdo con el historiador hondureño Marvin Barahona en *Evolución histórica de la identidad nacional* (2002), la identidad de un país se define por su historia, cultura, religión y espacio geográfico, esa condición en la cual se manifiestan tres siglos de cultura colonial, mestizaje y sincretismo cultural y religioso para formar un paisaje que contiene una herencia americana, europea y africana (42). Este espacio nacional que ocupa cuestiones temporales del pasado, presente y futuro, surge en la obra de Roberto Quesada en la cual se manejan espacios que van desde una guerrilla civil hondureña hasta un ambiente comunitario del inmigrante hondureño que sale de su país en busca de una vida mejor. Vertiginosamente, Quesada se moviliza desde la costa hondureña caribeña de La Ceiba hasta las calles de Miami y el South Bronx.

La entrada hondureña a este espacio urbano en el Norte empieza en *Nunca entres por Miami*. La compilación *Sueños truncados: La migración de hondureños hacia los Estados Unidos* (2003), editado por la sociedad Pastoral Social / Cáritas, muestra el espacio imaginario creado vía tres elementos. El primero es la cultura hondureña que mitifica el Sueño Americano con estimulantes como el progreso y la modernidad (102). Esta imagen corrobora el espacio creado por Quesada como escritor, intelectual, periodista y diplomático en los Estados Unidos.

El segundo elemento es algo de mayor generalidad y se refiere a una estructura capitalista que se ha establecido no sólo en Honduras, sino en toda Latinoamérica, y que ostenta una expansión política, económica y cultural proveniente del Norte (121). Este

---

<sup>32</sup> *Garífuna*. s. f. y a. Según el diccionario de la Real Academia Española, “Se dice del individuo de un pueblo producto de la mezcla de arahuacos, caribes insulares y negros africanos esclavos en las Antillas que los ingleses deportaron de la Isla de San Vicente a Roatán, en 1797, y después se extendieron por la costa atlántica de Honduras, Belice, Guatemala y Nicaragua”.

panorama estructural se proyecta a través de todos los espacios de información y cultura: desde la televisión, la radio y la internet hasta las tradiciones de comida, bebida y comercio. La respuesta de mayor lógica es la migración, ya sea legal o ilegal, a otro espacio que promete mejores condiciones de vida, dejando atrás a uno específico en el cual todo el complejo legislativo y social nacional queda en manos de las grandes potencias (122). Los migrantes dejan un ambiente formado no por el gobierno nacional, sino por los gobiernos de grandes naciones o los grandes consorcios comerciales.

El tercer elemento es de carácter coyuntural y se hace más agudo en el caso hondureño. Este elemento lo forman factores externos en los que se distinguen los de carácter natural que, como huracanes y tormentas tropicales, están aunados a un conflicto de carácter militar y político que viene desde el extranjero; a los factores externos se les suma un sistema de respuesta gubernamental ineficiente y corrupto (135). Como consecuencia se da el desalojo de un espacio de pobreza y desamparo y la creación de otro espacio en el Norte. En el nuevo espacio los migrantes hondureños pueden generar fondos económicos importantes como remesas, una de las pocas alternativas para controlar su destino, y crean un espacio que describe Quesada, donde los hondureños se encuentran con otros hispanohablantes por las calles neoyorquinas quienes acarrear sus objetos culturales en la mente como aguacates, gallinas, obras de arte y música por las calles, como se ve en la novela *Nunca entres por Miami* (12). Se trata de un espacio donde hay alternativas para que los hondureños puedan obtener mayor control de sus propias vidas.

### 7. Espacio bio-gráfico terciario

Dejados los espacios vacíos por los exiliados, se inicia una nueva búsqueda y se crean nuevos espacios donde se toman medidas positivas para contrarrestar la ausencia de lugar, historia, tradición, objeto material y costumbre, ocurriendo así nuevas aculturaciones en un nuevo entorno como la explican y detallan las obras *Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity: Imaginary Communities* de Phillip E. Wegner y *Misplaced objects; Migrating collections and recollections in Europe and the America* de Silvia Spitta. Por su parte, el novelista Víctor Fuentes señala dos espacios fundamentales: uno en el cual "la patria de origen nunca abandonada anímicamente" y el otro en que "el país de acogida en el cual [su] 'ser ahí' ha pasado gran parte de su existencia" (*El Mundo*).

Desde un camino exiliado que recorre primero Francia e Inglaterra, Fuentes decide ubicarse finalmente en el suroeste de los Estados Unidos, no sin antes pasar por Nueva York. En ese sitio simbolizado en *Morir en Isla Vista* (1999), bajo el seudónimo de Floreal Hernández, Víctor Fuentes crea su mundo ficticio donde desplaza objetos culturales peninsulares, iberoamericanos y estadounidenses en algún lugar ubicado frente de la ciudad californiana de Santa Bárbara, la cual tiene enfrente el archipiélago de las Islas del Canal, entre cuyas entidades hay también un barrio llamado Isla Vista en la cual se encuentra una sección de residencia estudiantil universitaria de la Universidad de California Santa Bárbara, de donde proviene parte del nombre de el título, Isla Vista, un "Macondo de plástico" como lo describe el narrador (126), ubicado al lado de académicos chicanos como Luis Leal y españoles como Soledad Puértolas.

De la implementación de espacios narrativos, parecen converger el uno con el otro, como si el lector diera vuelta a la esquina y pudiera atravesar en un instante el océano que existe en América y España. En estos espacios aparecen flotando objetos icónicos que surgen en la memoria del narrador quien está revelando su propia realidad. Estos espacios y objetos se ubican a partir de la salida de una España en 1954, desde donde el narrador empieza su exilio voluntario y pasa por Francia e Inglaterra para, después de una breve estancia en Venezuela, ubicarse finalmente en el suroeste de los Estados Unidos—no sin antes pasar por Nueva York. Sin embargo su viaje no se detiene allí. Como se puede ver, sus aventuras continúan por la comunidad chicana y euiberolatina desde Santa Bárbara,<sup>33</sup> California, hasta Nueva York para después dar un viraje hacia el sur, internándose en México, Chile y la Argentina; además pasa por Bogotá, como visto en el capítulo “Pasajes de un diario colombiano” (101), y vive sus continuos sabáticos paseando por Madrid en el colegio jesuita Areneros (102). Una y otra vez ofrece fragmentos de tiempo y espacios como el siguiente pasaje: “Y nos pasamos mis últimos días en Cali haciendo el amor y saliendo juntos. El domingo, esta vez, fuimos al río, allí entre familias, nos parecía estar en la Jarama” (113). Todos estos espacios—España, Estados Unidos y Latinoamérica—se acortan y se encuentran el uno con el otro, dándose una situación utópica (115 Wegner); por medio de un río, la comunidad chicana y varios espacios colombianos y españoles aparecen en un mismo plano.

Ese momento utópico también se simboliza vía objetos encontrados por Floreal Hernández. Se asocian con españoles exiliados quienes aparecen a la visita del narrador en muchos lados como Colombia; por ejemplo, la chica Marga, una castellana que

---

<sup>33</sup> En caló chicano, se dice *Santa Bruta* (93)

aparece como la belleza macondina Remedios la Bella de García Márquez (112), y Rafael Pérez de la Dehesa, profesor madrileño que se exilia en Berkeley (116). Estos personajes, como diría Silvia Spitta, se transforman además en sujetos que acarrean un sentimiento cultural de pertenencia a un determinado grupo nacional o regional (*Misplaced* 77), lo cual hace, por un lado, que las distancias temporales y espaciales se acorten y, por otro, que se combinen para formar la aculturación del narrador dentro del mundo iberoamericano que abarca la población hispanohablante de los Estados Unidos.

Estos espacios físicos y temporales se refuerzan con objetos culturales iberoamericanos y estadounidenses los cuales flotan en la mente del seudónimo Floreal Hernández. Su lugar, Isla Vista, se ubica en algún sitio frente a la ciudad californiana de Santa Bárbara. Este espacio es la utopía sugerida por el personaje de Rafael Hitlodeo en la obra *Utopía* (1516) de Tomás Moro: en un espacio entre lo antiguo y lo moderno, entre Europa y América (Wegner 57).

### III. IMÁGENES BARRIOZTLANENSES<sup>34</sup> Y OAXACALIFORNIANAS<sup>35</sup>:

#### DE LO LOCAL A LO TRANSNACIONAL

Con base en su propia visión de espacios y objetos que surge respectivamente de las áreas rurales mexicanas de Durango y Zacatecas y el área chatina de Oaxaca, Saúl Cuevas y Yolanda Cruz toman imágenes filmicas que, uno examinándolas y la otra creándolas, reflejan el desplazamiento a espacios transnacionales en el trayecto físico no sólo de México a Estados Unidos, sino también, en el caso de Cuevas, a España, Paraguay, Argentina y Sudáfrica (Hernández xv) y a Francia en el caso de Cruz (www.petate.org), creando sus propios espacios. Estos dos autores presentan diferentes perspectivas locales y transnacionales que unen y crean un nuevo espacio multinacional e incluyen los conocimientos culturales que cada autor ha adquirido. A partir de la visión crítica de Walter Mignolo en *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (2003), se analizan los textos narrativos y visuales de Cuevas y de Cruz que abordan el sitio de origen y extienden su respectiva visión geográfica que cruza fronteras. Especialmente, se interpretan desde la perspectiva de “un mundo transnacional, frente al escenario de ideologías nacionales que vinculan lengua, literatura, cultura y territorio en un todo homogéneo” (Mignolo 293).

Cuevas ofrece una visión globalizada y transnacional del cine de arte, partiendo de su historia como industria, enfatizando el nivel mundial y analizando algunos de sus

---

<sup>34</sup> *Barrioztlanense*. s. m. f. y a. Se trata de un neologismo que proviene de considerar como un espacio físico la novela *Barrioztlán* (1999) de Saúl Cuevas y aplicarlo como gentilicio de dicho espacio. Cuevas forja este neologismo de los sustantivos *barrio* y *aztlán* para crear un espacio propio chicano.

<sup>35</sup> *Oaxacaliforniana*. s. f. y a. Es un neologismo ya utilizado en el ensayo “Welcome to Oaxacalifornia” (1999) de Gaspar Rivera-Salgado en la revista *Indigenous Rights and Self-Determination* 23.1 (Spring 1999). Este signo que combina los nombres de los estados de Oaxaca, México, y California, Estados Unidos, se ha usado en forma popular entre los migrantes mixtecos de las comunidades del Sur de California a partir de los 1980. Según Gaspar Rivera-Salgado, un censo realizado en 1991 por la organización California Institute for Rural Studies indicó que 50 000 mixtecos trabajaban en la agricultura de California.



más importantes filmes y cineastas. Desde esta perspectiva, se examinan los fenómenos cinematográficos abordados en el capítulo “Lira: entre tuarte i miarte mejor el séptimo arte” de la novela *Barrioztlán* (1999) de Saúl Cuevas y la crónica “Kino: Amor a primera vista” de la Parte III “Cartelera: Séptimo arte” en *Desierto mojado: Crónicas* (2014) de Saúl Cuevas. Por su parte Yolanda Cruz, cineasta chatina<sup>36</sup> egresada del programa School of Theater, Film and Televisión o Escuela de Teatro, Cine y Televisión de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA, por sus siglas en inglés), simboliza su propia historia vía una mirada a su propia comunidad natal en Oaxaca, la chatina, que es indígena al sur de Oaxaca. Desde su propia perspectiva histórica en dos documentales sobre la migración chatina como un movimiento transnacional chatino, *Sueños binacionales* (2006) y *Reencuentros: 2501 migrantes* (2009) narran una migración oaxaqueña hacia los estados de California, Carolina del Norte y Nueva Jersey. En los dos documentales la directora acentúa la perspectiva de cada lado fronterizo, documentando desde la raíz una problemática socioeconómica mexicana que empuja a estos migrantes a tomar la decisión de abandonar sus comunidades.<sup>37</sup>

## A. Espacios y objetos transnacionales

Ambos autores combinan una perspectiva transnacional. En el caso de Cuevas, aparece aplicada vía espacios específicos en la novela *Barrioztlán* y el personaje Arte-Mío que habla sobre el cine. Arte-Mío representa un pícaro que se siente desarraigado; es

---

<sup>36</sup> *Chatina/o*. s. m. f. y a. Se refiere a un habitante indígena de la región sudeste de Oaxaca donde existen tales poblaciones como Nopala en Tataltepec y Yaitepec en Zezontepec. En su lengua indígena, significa “trabajo de las palabras” (*Conaculta*).

<sup>37</sup> La cineasta presenta tanto a los que se van como a los que se quedan y marca, para el espectador, la relación que estas dos comunidades transnacionales establecen vía los relatos orales y visuales. Esto crea dos espacios, según Silvia Spitta, colocados a dos lados de una frontera en los que se dan procesos de aculturación para mantener culturalmente la misma lengua, historia y tradición tanto de un lado como del otro y convertir los dos espacios en uno solo (*Between 2*).

un ser real e imaginario que ama el jazz (Billy Holiday, Charlie Parker y Miles Davis). Nació en San Juan del Terrero, “entre Comala i Macondo”<sup>38</sup> (*Barrioztlán* 64), un lugar indefinido que existe entre Zacatecas y Durango, México; migró desde la ciudad de los charritos, o Zacatecas, a Platiconia, o Estados Unidos, para salir y buscar la gorda, o sustento, y enviarle unos centavos o dinero, a sus padres, y fue además a la Junior High (58) en el Valle de San Fernando. Arte-Mío es también un *homie*, o joven méxicoamericano, con sus *pendeltons*, o camisa de lana. En su juventud anduvo en pandillas (53). Siendo un ser transnacional, Arte-Mío funciona como narrador-personaje que domina el discurso novelístico. Para Steven Vertovec, Arte-Mío sería un ser que vive cambios constantes de código lingüístico y cultural, y exhibe características híbridas que forman una identidad transnacional la cual funciona conscientemente como la voz narradora (73).

Con respecto a Cruz, el transnacionalismo entreteje dos historias que se relacionan con la población chatina y la mixteca, ambas de Oaxaca. Una, *Sueños binacionales*, se desarrolla en el Distrito de Juquila, Oaxaca, donde Cruz documenta el fenómeno migratorio masculino de esa región y la organización de las mujeres alrededor de las remesas. Con éstas, producen artesanías y alimentos agrícolas especializados y crean una infraestructura con servicios públicos y educativos para la comunidad. Este movimiento migratorio chatino confirma lo expuesto en el estudio *Indígenas mexicanos migrantes en los Estados Unidos/Indigenous Mexican Migrants to the United States* (2004), en el cual Jonathan Fox y Gaspar Rivera-Salgado afirman la reestructura de la migración mexicana como un proceso multiétnico que requiere de un análisis binacional

---

<sup>38</sup> *Comala* y *Macondo* se refieren a lugares utópicos que aparecen respectivamente en las obras *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *Cien Años de Soledad* (1968) de Gabriel García Márquez.

para explicar lo que sucede en la sociedad mexicana convertida hoy en día en una nación de migrantes presentes en todas las estructuras sociales (5) y la comunidad indígena mexicana en EE.UU. La segunda historia, *Reencuentros: 2501 migrantes*, documenta el trabajo de Alejandro Santiago y un grupo de artesanos quienes crean esculturas que representan a los habitantes mixtecos de Teococuilco, Oaxaca, que han emigrado a California, Carolina del Norte y Nueva Jersey en Estados Unidos. Cruz afirma:

si los migrantes chatinos pueden ver el desarrollo de los mixtecos en los Estados Unidos, se sentirán inspirados para formar organizaciones comunitarias fuertes en sus pueblos y en el extranjero. Y cuando los mixtecos vean sus propias historias y la historia de los chatinos, se sentirán identificados con la misma experiencia. Se sentirán satisfechos con respecto a sus logros y seguirán trabajando para mejorar sus organizaciones. (cit. en *Indígenas* 40)

## **B. Voces narradoras que describen sus entornos**

Tanto en *Barrioztlán* como en *Desierto mojado*, la voz narradora maneja elementos transnacionales que aparecen intertextualizados dentro de su perspectiva filmica como un ser cruzafronteras<sup>39</sup> y hace comentarios y enfoques personales sobre cada elemento cinematográfico: el filme, el director, el actor y la corriente. Es de gran

---

<sup>39</sup> *Cruzafronteras*, término en español calcado del inglés *border-crosser*, usado desde 2000, Guillermo Gómez-Peña lo usa en *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. El término está compuesto por el verbo *cruzar* y el sustantivo *fronteras*.

interés ver el espacio en el cual encuentra su primera butaca de espectador la cual está fuera de un cine tradicional. De su infancia, el narrador de *Desierto mojado* recuerda:

Andaba una camioneta escandalizando por el barrio, me uní a los carisucias a perseguirla, al anochecer se detuvo en una esquina, clavaron una sábana sobre una pared i proyectaron imágenes de unos policías que caminaban con ritmo acelerado, se aventaban pasteles, corrían, caían i se incorporaban con ímpetu. (51)

Una vez inmigrado a San Fernando, el narrador transnacionaliza esos espacios mexicanos en los cuales está la butaca. Señala un polo opuesto: “No sé si fue en el *Fox* o en el *Capri*, en el Van Nuys de mis mocedades, cines hoy vertidos en mercadillo de inútiles chinos i en templo de gritones” (56). Muestra así un espacio narrativo transformado que es cuna de una nueva cultura. Zonas transnacionales suburbanas (Davis 93), los nuevos espacios se apoderan de lo que la hegemonía les deja. Estos espacios logran incluir Filmex (*Barrioztlán* 30), festival de cine en Los Ángeles en las décadas de 1970 y 1980, al cual Cuevas acude y donde disfruta películas exhibidas como *El discreto encanto de la burguesía* (1972), que cuenta con la asistencia del propio director Luis Buñuel.

Por su parte, Yolanda Cruz describe en los dos documentales los espacios vacíos dejados por la migración chatina y mixteca y cómo se van llenando con tecnología y objetos cuando los indígenas en México, ayudados por sus familias en EE.UU., toman medidas positivas para contrarrestar la ausencia de sus vecinos. La globalización beneficia a las mujeres indígenas quienes tienen ahora lazos de comunicación, acceso a la educación y la información (Brady 161), y pueden crear instituciones que ayudan a que la población chatina sea menos dependiente del gobierno o la sociedad que las desatiende.

Las voces que delimitan los espacios en *Sueños binacionales*, representan las de un grupo de mujeres que forma una cooperativa con las remesas que envían sus coterráneos desde un nuevo espacio que se ha transformado y se denomina *Oaxacalifornia*. En *Reencuentros: 2501 inmigrantes*, las esculturas de barro llenan el espacio vacío que se ha transformado con la creación realizada por el artista oaxaqueño Alejandro Santiago y un grupo de jóvenes artistas; en un movimiento del ojo de la cámara, algunas de estas esculturas aparecen en el desierto de Arizona como espíritus que persiguen a su propia alma. En la nueva región transnacional surge una frontera elástica que se divide y se bifurca. Vemos, por un lado, la materialización fronteriza nacional; por otro, un anclaje con elementos u objetos tradicionales que, como diría Brady, sirven de pegamento para solidificar el proceso migratorio (55). Cuando hay movimiento de ellos, estos objetos desplazados, diría Spitta, parecen tener vida propia y gestan un cambio tanto en el origen como en el espacio de destino (*Misplaced* 4). Los objetos son colocados estratégicamente durante los documentales para simular la unión entre los espacios transnacionales presentados.

Una voz ensayística y transnacional describe los espacios de identidad que aparecen en el ensayo “Kino: Amor a primera vista” en Parte III “Cartelera: Séptimo arte” de *Desierto mojado*. Se adquiere el concepto de cine de arte a partir de una formación identitaria construida con base en áreas por donde atraviesan una multiplicidad de culturas, lo cual ayuda al narrador, como lo expondría Toby Miller, a trascender una barrera cultural que abarca una serie de niveles (146). Por su parte, adentrándose en la academia y adquiriendo un buen gusto, el narrador acumula conocimientos críticos cinematográficos. La voz narradora usa, al principio de *Desierto mojado*, un cierto nivel

de alta cultura refinada, vía su aprecio por objetos no comerciales ni globalizados, sin desvalorar los elementos populares y familiares:

COMPARTO, paciente lector, gentil lectora, un filtrado sorbo de vida.  
Ante la vulgaridad del mol, Disneyland, Las Vegas, Hollywood i  
*Starbucks*; de la apabulladora incesante tormenta de tele, celulosos i autos,  
de sirenas chillonas i autopistas ensangrentadas, contaminadas de *fast  
foods*; me queda, nos quedan, por fortuna, alternativas para alimentar  
cuerpo i espíritu:

Un instante, cualquiera, con la Wenchu.

Un café con leche i medias lunas en la *BB.AA*.

Un sándwich, aunque carero, de *Bianco*.

Un librito de la *Tía Chucha* o de la *Anáhuac*.

Un tamal de la Nana (larga vida para ella).

Una mariscada confeccionada por Borboa.

Un espaguetazo de Saluín [sic].

Un arpegio con Eichdi.

Un vinacho, una chela i un queso de *Trader Joe's*.

Una magia de André.

Cualquier aperitivo en casa de Christador

Cualquier minuto con Bonifacio i Luigi.

Un *gelato* de *Arlecchino*. (“Lectora, lector” 8)

A continuación, el narrador se adentra en diferentes espacios, creando su propia voz cinematográfica que ha sustraído de lo que él considera lo mejor del cine de arte.

Como una voz cultivada que expresa confianza con la ayuda de otras artes, critica el estado del cine:

No todo está perdido en garras de lo violento, trivial, vano, estrepitoso. Todavía, tras mucho hurgar, posible apreciar una cinta encantadora, una estación de radio que informe i entretenga, un documental que denuncie abusos de los poderosos.

No desesperar. Hoy en el cine, ni el más grandulón tapa toda la pantalla; el sonido, excepcional. Lejos quedó esa porquería llamada noescafé; abundan granos de todo el mundo. Cierto, se han tragado las estrellas i el silencio, los ríos i las playas, pero la poesía i la música i la mujer continúan iguales de bellas. Por todas ellas ¡salud! (“Lectora, lector” 9)

Esos juicios culturales y reflejan la manera en que el narrador lanza su crítica contra la serie de películas mencionadas en *Barrioztlán* y *Desierto mojado*.

Por otro lado, en los dos trabajos cinematográficos de Cruz, se observan tanto su propia perspectiva como la de los miembros de su comunidad para exponer y crear un diálogo donde se incluyen voces en ambos espacios del territorio transnacional el cual abarca el movimiento migratorio indígena oaxaqueño. En *Sueños binacionales* surgen voces en español y mixteco pertenecientes a miembros del Frente Indígena de Organizaciones Binacionales (FIOB) así como la de miembros de la comunidad en Oaxaca y Estados Unidos. Esas voces desean relatar un movimiento migratorio cuyo origen socioeconómico ha podido ser contestatario frente a unas sociedades dominantes que marginan y limitan al pueblo indígena oaxaqueño. A través del establecimiento de

una nueva identidad cultural así como la búsqueda para tener acceso a la educación, a la infraestructura social y a sus propios recursos lingüísticos, se ha podido construir un espacio propio y autónomo por medio de la adquisición de conocimientos tecnológicos y el desplazamiento de sus objetos y tradiciones culturales (Maier 19).

En contraste, la voz narradora de Saúl Cuevas emplea visiones transnacionales que se pueden estudiar a través de textos críticos como “On the Plurality of Cinematic Transnationalism” (2010) de Mette Hjort. Según este autor, el transnacionalismo cinematográfico se basa en los elementos de distribución, percepción y proyectos colaborativos, así como en el intercambio de conceptos críticos entre académicos y estudiantes, quienes juntos, elaboran un discurso transnacional de acuerdo con su ideología y aculturación (13). La perspectiva transnacional en “Introduction: The Impurity of Art Cinema” (2010) de Rosalind Galt y Karl Schoonover, afirma el marco interpretativo como un principio de inclusión y ofrece el ejemplo del cine mexicano y su institucionalización del cine de arte. Como lo aborda Patrick Keating, al interpretar la cultura de cineastas y artistas europeos, como Eisenstein y Buñuel, junto con el talento mexicano de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, además de un equipo de asesores académicos, el cine marginado se convierte en cine de arte cuando se conjuga con elementos transnacionales (213). Bajo la dirección de grandes cineastas extranjeros, la industria del cine mexicano se transforma y da paso a la Época de Oro en México.

En el caso de Yolanda Cruz, se puede considerar el estudio de Freya Schiwy *Indianizing Film: Decolonization, the Andes & the Question of Technology* (2009), cuyo autor afirma en el ensayo “Nature, Indians, and Epistemic Privilege” que el documental



está íntimamente relacionado a la producción de conocimiento de la ciudad letrada<sup>40</sup> (139), concepto tomado de la cultura urbana expuesta en *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama. El sector de población que Cruz quiere presentar aparece como algo legítimo al dar opiniones que se conjugan con la realidad desde el punto de vista indígena. En ambos documentales los personajes aparecen genuinos y relatan situaciones que se dan en su comunidad. Categorizando los documentales, se pueden clasificar dentro de una perspectiva observadora, en acuerdo con Bill Nichols, donde Cruz no aparece en la escena ni se antepone a las personas documentadas (Nichols 32). No hay intervención por parte del director y los personajes aparecen contando una historia en vez de contestar las preguntas.

La directora se vale de la observación para contar una historia a través de escenas reveladoras y momentos representativos como las escenas en *Reencuentros: 2501 migrantes* donde se muestra el impacto que han tenido las condiciones climatológicas. La técnica cinematográfica de Cruz bajo la cual usa estatuas para relatar su historia con voz y sonido natural, nos describe una experiencia observadora. La misma directora señala, “Los principales personajes son las estatuas. Ellas no hablan pero son testigos de este encuentro de culturas” (AZCentral). A través de ellas, su lente aparece como testigo, diría Bill Nichols, para comunicar su mensaje (38), cediendo control a seres inmóviles que por sus características tienen la habilidad de contar un hecho real.

---

<sup>40</sup> *Ciudad letrada*. Ángel Rama usa este término para afirmar un espacio en donde se reúnen la cultura intelectual, el poder del Estado-nación y el área urbana (vii).

### C. Imágenes corpóreas transnacionales

En *Desierto mojado*, Cuevas utiliza imágenes de cuerpos que marcan la conexión del formalismo ruso con América Latina. Se logra mencionando al cineasta Mijaíl Kalatozov, que pertenece a la corriente soviética post-estalinista, y nuestro narrador agrega su contribución al cine cubano. Con su ojo cinéfilo, el narrador se desplaza a “la deslumbrante *Soy Cuba*”, (“Kino” 47), coproducción documental cubano-soviética del director Mijaíl Kalatozov y el guionista cubano Enrique Pineda Barnet; ese filme ilustra una Cuba precastrista donde aparecen turistas norteamericanos en la alberca del hotel Hilton. Se establece el contraste que William Guynn intuye como un elemento corpóreo integrado por campesinos cubanos: una serie de imágenes cinematográficas presenta un festejo esquizofrénico de comunismo *kitsch*, que se mezcla con los conceptos de solemnidad eslava y sensualidad latinoamericana, resultando en un objeto artístico que fue reconocido ampliamente por los cineastas Francis Ford Coppola y Martin Scorsese (122). En las dos imágenes se contrasta dos panoramas corpóreos completamente distintos que aluden al cambio sociopolítico en las dos Cubas analizadas por el narrador. En la imagen de las turistas del Hilton, se muestra una confusión de un ir y venir; en la del campesino, se ve a un ser marginado que se esfuerza sencillamente para ir hacia adelante en un movimiento donde empuja su barca con un palo.



Estos cuadros presentan dos escenas distintas del filme *Soy Cuba* (1964) del director ruso Mijaíl Kalatozov. Juntos, los cuadros contrastan la Cuba prerrevolucionaria y la posrevolucionaria.

Nuestro narrador comenta también otro filme: “El cubano, Gutiérrez Alea revela al gusano<sup>41</sup> burgués en *Memorias del subdesarrollo*” (“Kino” 49). Este filme de 1968 aborda el debate de un intelectual cubano sobre seguir o no a su familia hacia Florida. De acuerdo con Dennis Hanlon, *Memorias del subdesarrollo* representa un desplazamiento del eurocentrismo en la crítica cinematográfica: ofrece un cambio positivo que muestra cómo los directores latinoamericanos avanzan radicalmente vía evaluar el valor político del cine de arte (353). Dicho valor del cine latinoamericano reconocido por el narrador, se puede ver también en la película mencionada: *Lucía* (1968) del cubano Humberto Solás. Nuestro narrador comenta, “De aquí cortamos a otra escena. Ahora Lucía está sola, mancillada, loca i, pordemás caliente” (*Barrioztlán* 23), resaltando el dominio patriarcal que continúa a pesar del triunfo revolucionario en 1959. Aquí Julie Amiot cuestionaría el compromiso político de la Revolución Cubana contra el machismo y la discriminación para con la mujer por parte del nuevo sistema, el cual perpetúa el dominio patriarcal de

---

<sup>41</sup> *Gusano*. Se trata de un término peyorativo que empleaba Fidel Castro para clasificar a los cubanos que deseaban salir de Cuba durante su régimen y que después se reinterpreta como algo positivo por los cubanoamericanos (Pérez-Firmat 154).

los períodos anteriores (116). Como se puede apreciar en la siguiente imagen, las mujeres aparecen con un rostro contestatario mientras realizan labores de estibadoras:



Esta imagen corresponde a una escena del filme *Dodes-Ka-Des* (1970) del director japonés Akira Kurosawa. La mirada de las mujeres deja una expresión de reto hacia el espectador.

Nuestro narrador se refiere también al director japonés Akira Kurosawa para abordar la aportación cultural del cine de arte. Vía el personaje Arte-Mío señala, “Ahora vamos a Kurosawa, el japonés. Recuerdas cuando fuimos a ver *Dodes-Ka-Des* fantástica, simplemente fantástica, una de las *movies* recomendada hasta los tuétanos” (*Barrioztlán* 19). Según Dudley Andrew, el estilo realista y humanista de Kurosawa incorpora la recuperación de cronotopos arcaicos, mezclándolos con formas de enunciación que dejan al cine al mismo nivel que la literatura en el terreno crítico (68), lo cual hace que las expresiones corpóreas del cine se conviertan en palabras y que el cine sea considerado un arte. Por su parte, el narrador de *Barrioztlán* muestra así una visión crítica del cine.

En el caso de Cruz, los cuerpos de 2501 migrantes que se desplazan desde el taller de Alejandro Santiago en Teococuilco, Oaxaca, hacia el norte, circulando por el territorio mexicano, para después internarse a los desiertos arizonenses, representan a hombres, mujeres y niños que han dejado sus casas para ir en busca de el Sueño Americano. Estos elementos, como diría Ajarn Brett Farmer, pueden clasificarse como “corporal/spiritual”, “indigenous/global” y “rural/urban” y formar parte de un cine de conjunciones discrepantes que utiliza para examinar los elementos opuestos en el cine (cit. en *Global* 135).<sup>42</sup> Estas oposiciones ayudan a concebir un análisis del cine fuera del aparato hollywoodense por parte de Cruz.



La imagen forma parte de una escena del documental *Reencuentros: 2501 migrantes* (2009) de la directora chatina Yolanda Cruz. Aparecen las esculturas que representan a los migrantes en pleno viaje hacia el Norte.

---

<sup>42</sup> Véase la página 135 del estudio “Apichatpong Weerasethakul, Transnational Poet of the New Thai Cinema: *Blissfully Yours/Sud Sanaeha*” en la recopilación *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (2010).

La ausencia de los cuerpos e intuidas las almas de los migrantes adquieren un propósito en *Reencuentros: 2501 migrantes*. Luis González, supervisor del taller de jóvenes artistas, nos señala, “Nadie se acuerda de los que salieron de su pueblo. ¿Quién se acuerda?” Sin embargo, el artista mixteco Alejandro Santiago nos recuerda, “Cada uno representaría un personaje de esa comunidad” (*Reencuentros*). Durante el documental, los objetos desplazados personifican a los migrantes que se han ido, y han sido colocados estratégicamente para seguir los pasos de dichos migrantes. Sus colocaciones cuentan los hechos y no responden a la cámara. Por medio de estos objetos inanimados y desplazados se logra marcar el interés principal del documental.

Otro episodio en el que existen objetos desplazados es cuando Alejandro Santiago se da cuenta que los indígenas que él contrata no duran más de una semana en el empleo. Sacar de su medio agrícola y pastoril a los indígenas causa que no se adapten a su nuevo trabajo. De hecho, Santiago compró animales de granja (caballos, borregos y vacas) para tratar de crear interés. Spitta menciona, por su lado, la creación o reproducción del mundo externo dentro del interno (*Misplaced* 43). Al hacer esto, nos recuerda que Santiago aprovecha así la tradición pastoril de los indígenas mixtecos para crear una atmósfera que se adapta más a la realidad de sus trabajadores, creando así una utopía que ellos aceptan y les produce un efecto de permanecer en el nuevo trabajo que es ajeno a su propia realidad.



La imagen viene de una escena del documental *Sueños binacionales* (2006) en la cual la directora chatina Yolanda Cruz muestra el impacto de la migración en Oaxaca y como únicamente mujeres y niños quedan, esperando a los hombres que se fueron hacia el Norte.

En *Sueños binacionales*, se presenta un documental bajo la misma perspectiva observadora. Sin embargo, se ven más cortes de edición. Aunque los personajes aparecen relatando su historia, se presentan relativamente más formados y mirando hacia el lente de la cámara. Aparentemente piensan lo que van a decir. Eso hace que este documental sea menos espontáneo que *Reencuentros: 2501 migrantes*.

#### **D. Espacios mexicanos desde la perspectiva de dos cruzafronteras**

Desde la perspectiva del desplazamiento entre fronteras, estas últimas se han transformado de un espacio geográfico a uno epistemológico. Las fronteras que antiguamente contenían espacios vacíos y bárbaros y que se han ido “civilizando”, agruparon después regiones en las cuales separaban la civilización y la barbarie. Ahora se

han convertido en espacios en los cuales se crea “una nueva conciencia, una gnosis fronteriza”, que escapa la represión ejercida por el poder colonizador (Mignolo 377); se trata de un área interactiva que no permanece como el resto de los espacios nacionales, sino que está en un constante cambio. Es en este espacio donde Saúl Cuevas aborda el panorama del cine mexicano durante la Época de Oro, período que combina, como lo exponen Galt y Schoonover, la estética de un nacionalismo que quiere crear su propio espacio y se destaca a nivel mundial (23). Nuestro narrador no sólo examina el nacionalismo de dicho movimiento cinematográfico, sino que expresa también un deseado árbol genealógico que traspasa fronteras. Así lo simboliza, “Mis Carnales: Jorge, el Santo Niño, Pedro, Cantinflas, Joséalfredo” y “Mis Hermanas Estrellas: La Adelita, Marifélix, Lola” (*Barrioztlán* 37). Esa hermandad se extiende a otros actores mexicanos. El narrador de *Desierto mojado* se refiere a cintas como *Los bandidos de Río Frío* (1954) de Rogelio A. González, la cual vio durante su infancia en el *Cine Hidalgo* en San Juan de la Tapia, Zacatecas (“Kino” 46). Presentando a los actores Luis Aguilar y Rita Macedo y basado en la novela *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891) de Manuel Payno, este filme relata los andares de un Robin Hood mexicanizado llamado Chucho el Roto, quien viste de charro cantor (Aguilar) durante la época prerrevolucionaria mexicana. El concepto principal de esta novela, robar a los ricos para dar a los pobres, aparece en la mente del narrador como una imagen del ser marginado que está tratando de luchar por la justicia para el pobre.

En su visión del cine mexicano, Saúl Cuevas destaca también a Andrea Palma: “del placer a la venta en *La mujer del puerto*” (“Kino” 48). Este filme se realizó bajo el director ruso Arcady Boytler. *La mujer del puerto* presenta a una protagonista que canta



para entretener a los marineros: “vendo placer, a los hombres que vienen del mar”. El narrador de *Desierto mojado* desea reafirmar al cine mexicano dentro de una cartelera universal y desplazarlo a la cultura mexicoamericana, marcando así la transición de una utopía a una realidad, un concepto forma parte de la perspectiva de Walter Mignolo quien ubica al habitante del Tercer Mundo como un actor real dentro de la teoría poscolonial (164). Esto sucede en la práctica cuevaína si se toma en cuenta lo que señala la crítica chicana Laura G. Gutiérrez: Andrea Palma sirve como fuente de inspiración a Astrid Haddad, performista queer, que reinterpreta a Palma de manera transnacional como una mujer que interpreta la canción, “New York, New York” y después agrega, “Visite Estados Unidos antes que Estados Unidos lo visite a Ud.” (81).



La actriz mexicana Andrea Palma aparece en una imagen clásica de una escena del filme *Mujer de puerto* (1934). El personaje espera a que los marineros lleguen al cabaret.

La crítica de Saúl Cuevas viaja de lo poscolonial a lo transnacional al abordar el exilio mexicano de Luis Buñuel para separar la realidad mexicana de la Época de Oro en el cine mexicano. Observa:

El surrealista Buñuel provoca con el opus contra la burguesía, *La edad de oro*; con *Los olvidados* devela la miseria citadina de progreso i modernidad; sin descuidar la comedia de *La ilusión viaja en tranvía*. (“Kino” 49)

Esa transición de una época a otra experimenta el mismo Cuevas al migrar del campo a la ciudad, con la adición de irse de México a Estados Unidos. Las dichas cintas representan una visión que, vía Buñuel, se aleja del estereotípico nacionalismo mexicano. De acuerdo con la entrevista que realizó el crítico Víctor Fuentes, el cineasta español Buñuel trata de romper la imagen desviada de lo mexicano cuando expone, “Siento un profundo horror hacia los sombreros mexicanos. Quiero decir con esto que detesto el folclore oficial y organizado” (cit. en Fuentes 79). Buñuel se aleja de esa visión centralista institucionalizada para ofrecer una más realista y moderna. Tanto *Los olvidados* como *La ilusión viaja en tranvía* fueron realizadas en México durante la Época de Oro del cine mexicano. Por otro lado, según Dudley Andrew, esa visión de Buñuel no representa ni a México ni a España, sino a un experimento supranacional de montaje y sonido (69). Esa etapa mexicana de Buñuel duró entre 1946 y 1964. Asimismo, Joaõ Luiz Vieira expone que la cinta *Los olvidados* incluye una serie de escenas a campo abierto<sup>43</sup> en las que vemos imágenes transnacionales situadas en montajes cinematográficos que abarcan a Nueva York, París y la Ciudad de México (236). Esas imágenes se identifican con el pensamiento del narrador en *Desierto mojado* y ofrece una perspectiva sin fronteras del cine.

---

<sup>43</sup> Las escenas de *Los olvidados* incluyen las tomas del Jaibo y Pedro. Pelean frente a un fondo donde se muestra el desarrollo de la modernidad vía una ciudad con rascacielos en construcción.

En una reciente entrevista, Cuevas trata el espacio que abre Buñuel vía la visión cinematográfica. Comenta, “*Los olvidados* es cómo edificios solos, campos de mi niñez en Zacatecas, demasiado punzante para ser sueño, demasiado alejado para ser realidad” (“Entrevista” 11:19). Este comentario implica, como diría John Ross, unas imágenes que incluyen los cinturones de pobreza que hay en megaciudades modernas en las cuales reina un ambiente dominado por la pobreza, el hambre y la criminalidad (203). De acuerdo con Jihoon Kim, tales imágenes combinan tanto el campo como la ciudad, lo cual representa una fusión de lo urbano y lo rural como áreas transversales que configuran una condición social presente en el cine de arte contemporáneo (125). Para Saúl Cuevas, esta transformación del campo a la ciudad representan su propia experiencia migratoria de los páramos zacatecanos al barrio mexicanoamericano de San Fernando, California.



Esta imagen pertenece a una escena del filme *Los olvidados* (1950) del director español Luis Buñuel. Al fondo, se puede observar la estructura de la que sería después la Torre Latinoamericana, que representó por muchos años la modernidad en México.

Desde la visión de Yolanda Cruz, México aparece como un espacio donde se da la transformación de una sociedad agrícola y autosuficiente a una en decadencia por la entrada del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TCLAN). Esa decadencia se debe a dos hechos: el proteccionismo ofrecido a los agricultores estadounidenses y la clausura del subvencionismo a los agricultores mexicanos. A consecuencia, los indígenas mixtecos quedan desprotegidos y se descapitalizan. Esta transformación acentúa la globalización de los espacios fronterizos los cuales se trasladan a las comunidades más remotas debido a la reducción de oportunidades socioeconómicas en su espacio de origen. Además, según Elizabeth Maier, se da a consecuencia la migración de las poblaciones rurales e indígenas en México a zonas marginadas urbanas del Suroeste californiano (“The Unsettling” 19).

El documental *Sueños binacionales* de Yolanda Cruz expone la siguiente pancarta: “Aquí por todo se paga, aquí nadie vive gratis”. Esto se refiere a un área rural autosuficiente que se ha convertido en una comunidad de consumo y ahora hay que salir a buscar capital para poder subsistir. Con esta capitalización, así como el ir y venir de los residentes, crean, por un lado, obras de infraestructura social en Oaxaca y, por otro, surgen mercados sobre ruedas y tianguis en Estados Unidos. Esos mercados se muestran en el documental *Sueños binacionales* en un lugar de Carolina del Norte: se trata de satisfacer las necesidades básicas de los grupos sociales recién establecidos en territorio anglosajón.

Por medio del documental *Sueños binacionales*, la cineasta intenta retratar fehacientemente las situaciones sociales que se han creado en un entorno sociocultural

mexicano y estadounidense debido a las medidas de los gobiernos y las instituciones globales. Observa la propia Yolanda Cruz:

Personalmente, yo estoy muy interesada en temas de representaciones justas, y me interesa el cine etnográfico pero más desde el punto de vista de los estudiados y no tanto del de los estudiosos. Entonces, mis sueños sí son de hacer películas para entretener, pero también usarlas como una herramienta útil para construir una sociedad más justa. (cit. en Fox y Rivera-Salgado 102)

La cineasta retrata, desde su propia perspectiva, un nosotros que representa más veraz la realidad de la comunidad y no el *otro* hegemónico que, como un extranjero, llega a estudiar las condiciones socioculturales. Para ello, Cruz utiliza una serie de objetos que delimitan el espacio o el mapa que trata de abarcar. Estos objetos descolocados, así como un transnacionalismo, se pueden analizar bajo la perspectiva de Silvia Spitta para desarticular tanto la visión euro y anglocentrista (*Misplaced* 9) como la visión nacional y binacional, que tratan de borrar las manifestaciones culturales indígenas como la lengua, la cosmología y la tradición (*Between* 19), así como para rescatar y revalorar esos objetos y costumbres culturales.

La perspectiva de Cruz muestra una situación que se ha dado desde los 1960, década en la cual la población indígena mixteca empieza a dejar sus tierras en búsqueda de trabajo y fundar sus comunidades en las áreas del noroeste mexicano y el suroeste estadounidense. Es un movimiento que evoluciona de agrícola temporal a uno urbano perecedero durante los 1980 debido a la *Immigration Reform and Control Act* o Ley de

Control y Reforma Migratoria (IRCA, por sus siglas en inglés). Asimismo, al regularizarse la migración, empezó a venir más población femenina (Velasco 4).

### **E. Puente transnacional barriozltanense y oaxacaliforniano vía objetos visuales**

Para Saúl Cuevas, el cine estadounidense se observa desde el punto de vista de un narrador que aborda filmes alejados de la imagen estereotípica de Hollywood. Destacan la cinta “*All is quiet*<sup>44</sup> *on the Western Front* (Sin novedad en el frente), basada en el libro del alemán E. María Remaque” (“Kino” 53), texto que describía las experiencias de los soldados alemanes en el frente de la Primera Guerra Mundial. Es interesante cómo el transnacionalismo puede hacer alabada a una obra en un país y prohibida en otro: esta película estadounidense del director Lewis Milestone ha sido declarada cultural, histórica o estéticamente relevante por el National Film Registry o Registro Nacional de Cinematografía (NFR, por sus siglas en inglés) de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y, al mismo tiempo, se le ha prohibido en el Japón. Sin embargo, según Miriam Hansen, esto se vuelve un elemento transformativo ya que un cartel del filme *All Quiet in the Western Front* aparece semioculto en la película japonesa *Dragnet Girl* (1933) del director Yasujirô Ozu (“Vernacular” 304). La diferencia entre culturas puede ser algo positivo en la visión transnacional de un crítico como Saúl Cuevas, que cuenta con una perspectiva que va de lo global a lo local y aprovecha los espacios paraguayos, sudafricanos, españoles, mexicanos y estadounidenses para crear el suyo propio, lo cual se podría reafirmar con el pensamiento de Walter Mignolo donde se reúnen las teorías de lo *local* para diferenciarlo, desde una conciencia subalterna, de lo *nacional* vía lo transnacional (260).

---

<sup>44</sup> En un uso contradictorio al uso de la mayúscula en inglés, el autor opta por usar la *q* minúscula.

El narrador de *Desierto mojado* continúa su camino por el cine estadounidense. Se enfoca en los campesinos anglosajones marginados que emigran de Oklahoma hacia California, donde ya existen otros campesinos euiberolatinos a quienes los ha cruzado la frontera ya que se encuentran en el territorio cedido por el Tratado de Guadalupe (1848). El narrador señala:

en la genial novela de John Steinbeck, *Grapes of Wrath*, (Las viñas de la ira), protagonismo de Henry Fonda, score musical de Alfred Newman; es el drama socialista sobre los oakies\*<sup>45</sup> que abandonan sus tierras flacas i marchan a California en busca de pan, son recibidos a palos. Válido preguntar: ¿Por qué la tragedia del campesino mexicano por las ricas tierras californianas no ha sido llevada a la pantalla con visión i potencia artística? (“Kino” 54-55)

Esa tragedia se refiere a la producción del cine chicano que no ha sido abordada por Cuevas. Sin embargo es un proyecto crítico necesario.

Saúl Cuevas destaca los roles de las divas mexicanas que aparecen en películas vaqueras estadounidenses. Rebasan los estereotipos marginados representados por el actor mexicano masculino. Observa:

También de entonces el etéreo Western *High Noon* (Solo frente al peligro), dirección del austriaco, Fred Zinnemann, con el jinete, Gary Cooper i la princesa, Grace Kelly. El film es un poema donde el hombre da la cara. Notable actuación de nuestra paisana tapatía, Kathy Jurado, la par femenina del solitario cowboy. (“Kino” 56)

---

<sup>45</sup> *Oakie*. Así define Cuevas el término: “*Oakies*: antaño despectivo, gentilicio de los nativos del estado de Oklahoma” (*Desierto* 57).

De hecho, según la información sobre el cine mexicano en la página del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Jurado es una actriz versátil y transnacional que puede ser admirada en películas al lado de Pedro Infante en *Nosotros los pobres* (1947), bajo la dirección de Luis Buñuel, *El bruto* (1952), al lado de Anthony Quinn, en filmes italianos como *Barrabás* (1962), o al lado de varios actores angloamericanos como *High Noon*, *The Bullfighter and the Lady* (1949) y *Dragoon Wells Massacre* (1957). Asimismo, Kathy Jurado puede aparecer en la coproducción mexicana, argentina, española y francesa de Arturo Ripstein *El evangelio de las maravillas* (1998) (ITESM). Ésta muestra que los narradores de *Barrioztlán* y *Desierto mojado*, a manera de Jurado, son seres transnacionales y multiculturales que pueden dominar un vasto terreno cultural. Esta imagen de lo transnacional y multicultural, según Mignolo, se ha repetido en la historia de los Estados Unidos en fechas importantes como 1848 (Tratado de Guadalupe Hidalgo) y 1898 (Independencia de Cuba gracias a la intervención de los EE.UU.), y se mantiene viva hasta nuestros días vía la perspectiva “latina” en este país (93), la cual en este estudio se amplía a euiberolatina.

Como objetivo de *Sueños binacionales*, Yolanda Cruz establece un puente que une a dos territorios poblados por la misma cultura. Lo logra a través de las vías de comunicación, como las conversaciones telefónicas, el correo electrónico y las salas de chat, así como el envío de remesas que financian una nueva infraestructura en el espacio de origen. Las mujeres chatinas que se han quedado en Oaxaca y la población masculina chatina que se ha desplazado a California han creado un espacio común por medio de objetos como lo ilustra metafóricamente el famoso cuadro de Frida Kahlo llamado *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932):





La pintura *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) de la pintora mexicana Frida Kahlo contrasta vía objetos culturales ambos lados de la frontera entre los dos países.

Como lo ha señalado Mary Pat Brady, mediante objetos prehispánicos y de una nueva tecnología, Frida une las diferencias disyuntivas espacio-temporales (49). De manera similar al documental de Cruz, la población chatina podría haber sido representada por Frida Kahlo en medio de esta nueva región fronteriza adonde se han transportado los valores culturales chatinos y éstos se han mezclado con nuevos objetos modernos representados por el desarrollo económico. El cuerpo de Kahlo se posa en el mojón que indica esa línea imaginaria fronteriza rodeada de objetos que abarcan un periodo histórico que se extiende por varios siglos (Brady 49).

Los personajes que aparecen en *Sueños binacionales* flotan también en una tradición que abarca varios siglos. Las costumbres y los objetos que han creado y se han trasladado hacia otros lados los mezclan con los nuevos objetos que ellos pueden

aprovechar para mantenerse unidos a sus seres queridos que han quedado en la región de origen. Estos objetos que han sido trasladados por sus mismos creadores persisten y se agigantan al alejarse más de dicho origen. A diferencia de lo que describe Silvia Spitta de los objetos desplazados precolombinos que los europeos y estadounidenses se llevaron de México, como el penacho del emperador Moctezuma, creando una metáfora de desposesión y abandono (*Misplaced* 201), las tradiciones y los objetos trasladados en los dos documentales de Cruz, como el festival de la Guelaguetza y las esculturas de migrantes, al alejarse de su origen, adquieren un nuevo valor de mayor estima, en el alma de quienes los han creado. La Guelaguetza, tradición oaxaqueña prehispánica basada en el sacrificio humano de una princesa mixteca y vinculada con la Virgen de Carmen durante la época colonial, ahora se ha celebrado durante siete años consecutivos en California (Velasco 145). Por medio del desplazamiento, las esculturas transmiten las características de cada migrante que ha abandonado el pueblo donde nació Alejandro Santiago. La palabra *robado* no forma parte de esta visión indígena presentada en los dos documentales; al contrario, surge la palabra *extensión* y sirve de ancla para los que se han desplazado desde su origen en busca de algo espiritual que se ha ido. Estos objetos ahora funcionan como anclas tradicionales para el desarrollo de nuevas expresiones culturales chatinas. Los objetos se refieren también a las transformaciones de las costumbres como el uso de ropas más modernas por parte de los indígenas oaxaqueños. En el filme vemos que los indígenas en Oaxaca han llegado con *t-shirts*, *jeans* y *hats*. Mientras tanto, los que se han quedado, entre ellos algunas personas de la tercera edad como las abuelas, aparecen con sus tradicionales trajes regionales.

## F. Seres transnacionales de Cuevas y Cruz

Saúl Cuevas ha forjado un narrador que aborda el neorrealismo italiano, corriente que surge después de la Segunda Guerra Mundial. El neorrealismo italiano, para Adam Lowenstein, expone la otredad en el cine al enfocarse en lo que está a simple vista, pero asume una visión opresora (93). Eso representa, para nuestro narrador, una similitud relacionada a su propio entorno; él nos presenta una interpretación achicanada del neorrealismo italiano, que incluye: “*En La Strada* (La calle), el paisano Anthony Quinn se roba la tarde, encarna al cruel Zampano” (“Kino” 49). Según el texto *Guía del cine clásico: Protagonistas* (2006) de Antonio Méndez, Antonio Rodolfo Quinn-Oaxaca, chihuahuense de nacimiento, es un actor transnacional que filmó películas en las cuales representó desde personajes mexicanos en *Viva Zapata!* (1952) hasta griegos en *Zorba el griego* (1964) durante una carrera cinematográfica de 1936 a 2001 (*Guía* 289). El actor Anthony Quinn y el artista Alejandro Santiago ostentan una identidad que ha sido afectada por ambientes transnacionales. Ellos desarrollan un potencial que se transforma en una formación identitaria y, diría Walter Mignolo, se alejan de una idea mítica asociada a una identidad nacional o la pureza indígena (402).



La imagen pertenece a una escena del filme *La strada* (1954) interpretada por el actor mexicano Anthony Quinn. El personaje aparece como un ser marginal que bien podría ser un inmigrante eulatino en los Estados Unidos quien desafía las “púas” que le ha impuesto un sistema hegemónico y lo separa de la libertad.

Saúl Cuevas expande su visión del neorrealismo italiano al mencionar a otros directores de gran importancia quienes abordan a los personajes marginales que sobreviven en un ambiente destruido por el expansionismo nazi:

Para el italiano Federico Fellini la vita es un circo, apuestos comulgan con obesas i deformes. [...] *Amarcord* recrea travesuras adolescentes; *8½* es placeres i excesos del paparazzo, Mastroianni. Entre otras denuncias artísticas: *Ladrón de bicicletas* un poema entre la pobreza i la esperanza, de Vittorio de Sica, el maestro del neorrealismo italiano de personajes pobres, marginados i sus actores que no son; *Milagro en Milán* i; *Humberto D.* complementan su labor.

[...]

El rojillo Passolini desnuda al capitalismo en *Teorema*; [e]l toscano, Gillo Pontecorvo plasma la guerra de liberación i el terrorismo en *La batalla de Argelia*. (“Kino” 49)

A nivel literario, con las voces narrativas de *Barrioztlán* y *Desierto mojado*, Cuevas fácilmente conecta esa marginalidad de los personajes neorrealistas así como la denuncia social del neorrealismo cinematográfico italiano con la realidad chicana y la fuerza prototípica de sus protagonistas.

Yolanda Cruz presenta con sumo interés la perspectiva del artista mixteco Alejandro Santiago. Como personaje central de *Reencuentros: 2501 migrantes*, dejó su pueblo de Teococuilco, Oaxaca, una vez que obtuvo una beca para ir a Francia, en donde adquirió nuevos conocimientos plásticos para enriquecer su propia obra, y donde se quedó, según relata su esposa Zoila López Santiago, a vivir allá por tres años a partir de realizar una exposición en 1993. En Francia, Santiago fue expuesto a proyectos de arte monumental por pintores como los franceses Armand Pierre Fernández, César Baldaccini y el húngaro Christo Vladimirov Javacheff (*Reencuentros*). Con esta nueva experiencia plástica asumida, el mismo Santiago se desplaza a Tijuana para simbolizar la migración de sus paisanos mixtecos por el desierto de Arizona, la cual representa esparcida por el desierto de Sonora e incluye a migrantes perdidos y fallecidos que intentan cruzar esa región árida. Unas esculturas gigantes sustituyen a las personas y constituyen objetos desplazados. Dicha obra plástica se puede analizar bajo el pensamiento de Silvia Spitta ya que las esculturas de los migrantes aparecen sacadas de su contexto sociocultural

(*Misplaced 5*) y se colocan yuxtapuestas en el desierto de Arizona y California, donde se perdieron y perecieron algunos en busca un mejor futuro.

Según Spitta, estos objetos producen en el espectador un efecto análogo a los verbos y sustantivos como *to marvel*, o maravillar, *to wonder* o imaginar y *curiosity* o curiosidad (5). Relatan un pasado y presente que busca un mejor futuro, trayecto temporal en el que algunos migrantes se van a quedar desplazados, como objetos dejados en el olvido, y otros sí van a llegar a su destino. Spitta nos llama la atención a cómo el cuento “Axólotl” de Julio Cortázar expone la idea de una salamandra–objeto observado en el acuario del Jardín del Plantes en París, y asociado a un rito azteca antepasado–que se ha canibalizado vía la historia hegemónica y ahora se ha convertido en algo maravilloso para que el observador quede absorto por ello (207). De manera similar, las gigantescas esculturas que representan a los migrantes mixtecos, al cambiar de área geográfica y atraer la atención, transforman no sólo a los propios vecinos, sino a cualquier espectador que ve el documental *Reencuentros: 2501 migrantes* de Yolanda Cruz.

### **G. Espacios lingüísticos multinacionales**

Con base en un universo lingüístico transnacional que se extiende a distintas fronteras, se retrata un lugar ficticio que no pertenece ni a Estados Unidos ni a México y en el cual distintas voces cotidianas van de lo utópico a lo real, construyendo imágenes mediante una transformación que esculpe a sus habitantes y viajeros. Dentro de ese universo, los espacios geográficos desempeñan un papel muy importante en las obras de Cuevas. Arrastran y desplazan objetos culturales que abarcan varios países como México,

Estados Unidos, Paraguay y Sudáfrica pero se enfocan particularmente en los estados mexicanos de Durango, Guerrero, Veracruz, Nayarit y Zacatecas; los barrios metropolitanos angelinos de Van Nuys y Newport Beach (Gipper Park); el desierto en Phoenix (la Finiquera); la antigua Tenochtitlán, la moderna Ciudad de México (la Capirucha); el utópico Aztlán; las regiones sureñas de Paraná, Asunción y Buenos Aires, y al otro lado del Atlántico, en los Lagos de Esmeralda y Puerto Elizabeth, Sudáfrica.

Todos los espacios crean un universo, o una serie de mapas complejos, en donde surgen etiquetas identitarias (mexicano, americano, latinoamericano, estadounidense, indigenista, chicanizado, globalizado,<sup>46</sup>) y un espacio literario filosófico. Dentro de estos espacios existen sitios específicos como Pilsen, Mission Cemetery y San Juan de los Terreros. Asimismo, en *Barrioztlán*, *Ensueños: cuentos i estampas* y *Desierto mojado*, Cuevas narra su migración desde el alacranero Álvaro Obregón en Durango, la tierra de San Juan de la Tapia, Zacatecas, el cucarachero Torreón, hasta Tijuana, adonde Cuevas llega “al inframundo, repleto de suicidas” (“El perro” 62), o la urbe fronteriza:

me atrapa el trafical de las cinco, las cinco en punto de la tarde. Welcome a la metrópolis fronteriza. Después de deambular perdido por colonias i barriadas nuevas, el vaivén i la gente dirigen mi andar al conocido boulevard Aguacaliente: *Carnitas Uruapan*, hipódromo, *La Vuelta*. Subo por la Nueve i llego al primer templo, la taquería, donde siempre soy tratado cual monarca. Me repongo de malpasadas acumuladas. (“Por Tecate” 67)

---

<sup>46</sup> Estos términos abarcan el espectro lingüístico y gastronómico de la experiencia migrante del campo a la metrópoli que maneja Saúl Cuevas en las secciones “II Vivianda: Buen morfar, vitar i chupar”, “III Cartelera: Séptimo arte”, “IV Pataperro: Vagancia, viajes”, “V Aquí me pongo a cantar: Trova, mousique” y “VI Dientes de serpiente: Libros, autorías, adiós” de *Desierto mojado*.

Cuevas se adentra luego en el territorio estadounidense por la Kalifas de Amadis (Van Nuys), Bascurlas (Oxnard), el desierto de la Finiquera (Phoenix), la frontera en el Chuco (El Paso) (*Barrioztlán* 13) y hacia el norte a Chicago, para después *trotamundearse* o viajar por Madrid, Paraguay y Sudáfrica.

En el caso de la perspectiva lingüística de Yolanda Cruz, el espectador queda expuesto a un espacio trilingüe, en que se puede escuchar el español, el mixteco y el inglés. Este hecho se nota más en *Sueños binacionales* donde hay una mayor interacción entre los personajes en ambos lados de la frontera. En *Reencuentros 2501 migrantes* se muestra más el lado oaxaqueño, aunque las esculturas siempre nos están recordando a los que cruzaron la frontera para vivir en EE.UU. En *Sueños binacionales*, la voz mixteca explica el problema agrícola creado por el proteccionista Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y se muestra el campo abandonado por el retiro de subsidios nacionales que antes habían recibido los oaxaqueños. Como una voz descolonizadora que crea su propio destino y es partidora de aguas, se habla de un descubrimiento del Norte. Para Silvia Spitta, los fenómenos de transculturalización y reterritorialización contrastan con el rechazo a la asimilación, pues se toma el camino de la aculturización para unir espacios (*Between* 2). Apoyándose en el punto de vista de José María Arguedas, Ángel Rama y Fernando Ortiz, sugiere además que la transculturización expande lo mencionado en crónicas, libros religiosos, pinturas, novelas, historias o autobiografías, es decir, quedan territorial y temporalmente expandidos los márgenes de discusión (23). Por reterritorialización, entiende lo que Lucía Guerra señala en “Género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana” (2003): existe un espacio donde hay una corporalidad a nivel social y discursiva (289).



Este estudio sostiene que el nuevo espacio territorializado se crea mediante la migración y el desplazamiento de objetos; se va tejiendo una corporalidad compuesta de objetos al igual que personas. La reterritorialización, como lo define Spitta, se refiere a la nostalgia surgida al otro lado donde los objetos sirven para combatir eso que falta y funcionan, además, como elementos de aculturización para el migrante durante el viaje al otro extremo de un espacio creado (2).

## **H. Conclusión: Creación de un espacio dominado por objetos transnacionales**

A pesar de sus humildes orígenes, Saúl Cuevas y Yolanda Cruz retoman una idea en “Queer Aztlán: The Reformation of the Chicano Tribe” (1993) de Cherríe Moraga: se crean una cosmovisión que proviene de un doble-rapto donde la identidad chicana, mestiza e indígena aparece como producto del dominio español y estadounidense (Moraga 228). Sin embargo, en ambos casos surge un nuevo espacio en el territorio dominado por los españoles y los estadounidenses: su cultura surgida es híbrida y contiene imágenes que van de lo local a lo transnacional y en las que se simboliza una serie de transformaciones socioculturales y lingüísticas que se han manifestado en dos diferentes obras: una textual y otra visual.

En el caso de Saúl Cuevas, se puede señalar la siguiente cita: “eso es el cine: la eterna belleza de Ingrid Bergman, la voluptuosidad de Mae West, los labios de Loren, los ojos de Papas, los violáceos<sup>47</sup> de la Taylor, Lilia Prado subiendo al autobús” (“Kino” 44). Aún así, el narrador distingue en el ensayo “Kino: Amor a primera vista” (*Desierto*) y el capítulo “Lira: entre tuarte i miarte mejor el séptimo arte” (*Barrioztlán*) a cineastas como

---

<sup>47</sup> Se refiere al comentario hecho por el escritor Truman Capote, quien señala que el color de los ojos de Elizabeth Taylor son utilizados como espejos que esconden un carácter irreal, no palpable, que al mismo tiempo es tímido, frágil y vulnerable (cit. en Otrells Montón 197).

Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Humberto Solás, Francis Ford Coppola, Federico Fellini, Sergei Eisenstein y Charles Chaplin. Por otro lado, aparece como severo crítico de algunos directores: “No comulgo con la neurosis del pederasta, Woody Allen, ni con las farsas de Almodóvar, ni con la porno de von Trier, es más, ni con el homenaje al cine desvelado de Tarantino (“Kino” 57).



La imagen corresponde a una escena del filme *Subida al cielo* (1953) interpretada por la actriz mexicana Lilia Prado<sup>48</sup>.

Para Cuevas, las imágenes cinematográficas generadas en su narrativa, le llevan a recordar una época en que una compañera de posgrado le preguntó: “¿Has visto Bergman, *Siete Sellos* [1957] o *Fresas Salvajes* [1957]?” Y nuestro autor jocosamente agrega: “Me hubiera tragado la tierra. Me propuse no ser más naco” (“Entrevista” 3:30),

---

<sup>48</sup> La referencia a Lilia Prado proviene del filme *Subida al cielo* (1953), dirigida por Luis Buñuel, en donde en una imagen aparecen en un primer plano las piernas de la actriz Lilia Prado, una falda larga recogida hasta más arriba de los muslos, acompañada de una blusa con un escote muy pronunciado que muestra el hombro izquierdo y un tórax cubierto. A manera de invitación al observador, esta imagen tiene como fondo la puerta abierta de un autobús sumergido hasta el primer escalón en el agua de un arroyo.

en el sentido de su ignorancia cultural por haber nacido en un área rural marginal, cuyas carencias fueron enriquecidas al transnacionalizarse y cambiar su perspectiva, así como al empezar a devorar la cultura a su alrededor. Con ese pensamiento, el autor explica lo que ha significado estar expuesto al cine de arte para el cual ha tenido la oportunidad de disfrutar fuera del México de su niñez. “Sueño con una sala donde se proyecte cine mudo con exclusividad; añoro los templos del cinemascope, las carteleras en los muros, un veinte de semillas, la activa participación del público con los sonoros rugidos de, ¡Cácaro...! (“Kino” 57).

Como crítico transnacional del cine de arte, la visión de Cuevas es una contribución única dentro de la literatura chicana: ofrece una visión enfocada en México, Latinoamérica, España y Estados Unidos. La perspectiva transnacional reúne, como lo señala Kathleen Newman, el surgimiento global y transporta ideas a cualquier parte del mundo en forma impredecible, generando una visión de desorden y desequilibrio (6). Nuestro autor utiliza dicha visión para contextualizar sus argumentos sobre el séptimo arte de una manera transnacional. Cuevas aporta una visión crítica al espectador mexicano para que abra su horizonte a un ámbito globalizado de la cultura y pueda incorporar imágenes filmicas clásicas que incluyen obras de las varias naciones, inclusive México, integradas al cine de arte mundial.

En el caso de Yolanda Cruz, su visión está marcada, según Karina Eileraas, por el orgullo, la propiedad y el respeto de la cultura indígena (167) fundados en los códigos indígenas precolombinos que expresaban una antigua visión del mundo. De acuerdo con Miguel León-Portilla, ocupa el centro de esa visión una isla inmensa dividida por aguas que se agrupaban en cuatro regiones: al oriente había luz, fertilidad y vida en una zona de

color blanco; al norte, donde estaban enterrados los antepasados que ya se habían ido de este mundo, aparecía el color negro; al oeste estaba la casa del sol, una zona de color rojo, y al sur, en la zona de las sementeras, alumbraba el rumbo el color azul (“La filosofía” 21). Ésa era la cosmovisión indígena mesoamericana. Hoy en día, según la visión que nos presenta Yolanda Cruz en sus dos documentales, las cuatro regiones se manifiestan reunidas en un espacio donde sus pobladores mezclan de manera transnacional los objetos culturales y los elementos y se valen de ellos para construir puentes sobre los ríos y fronteras que han establecido las sociedades posmodernas.

Este desplazamiento de objetos seguirá transformando y conformando el territorio indígena oaxaqueño en nuevos espacios culturales debido a un contra-movimiento detallado en los dos documentales de Cruz. Como señalado por la cineasta, los espacios bidimensionales se transforman en tridimensionales vía los medios cibernéticos señalados en las casas de los indígenas oaxaqueños en México; asimismo, la afirmación de Oaxacalifornia será más visual y contundente a través de nuevas transformaciones socioculturales que aparezcan en las obras de Yolanda Cruz. Una imagen visual de la transformación tridimensional son las esculturas de Alejandro Santiago, las cuales han aparecido de este lado de la frontera para relatar lo que ha sucedido al sur, a unos 2.000 kilómetros o 1.240 millas de distancia, en un remoto pueblo de Oaxaca llamado Teococuilco. Cruz representa el nuevo cine no sólo mexicano sino también transnacional que aborda elementos culturales de ambos lados de la frontera y los transmite a audiencias a un nivel regional, nacional e internacional.

#### IV. OBJETOS CARIBEÑOS DESPLAZADOS: NUEVOS ESPACIOS CONTINENTALES A TRAVÉS DE LA MIGRACIÓN Y EL EXILIO

A través de los textos teóricos *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* (2002) de Phillip Wegner y *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009) de Sivlia Spitta, se trazan los principios teóricos que marcan el concepto de los terceros espacios, en donde se pueden encontrar similitudes y diferencias, y se desplazan los objetos más preciados de cada autor en este estudio. Dichos objetos deambulan y se mezclan con sus memorias infantiles cerca del mar, configurándose sus nuevas orillas donde echan nuevas raíces con base en recuerdos del pasado, espacios conquistados y objetos adquiridos del presente.

Esta carga sociocultural dentro de los espacios imaginarios y objetos desplazados caribeños se examinan cuidadosamente en los textos autobiográficos como las colecciones de ensayo *El año que viene estamos en Cuba* (1997), *Vidas en vilo: La cultura cubanoamericana* (1994) y *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000) de Gustavo Pérez-Firmat; las novelas *Cuando era puertorriqueña* (1994), *Casi una mujer* (1999), *El amante turco* (2005) y *Conquistadora* (2011) de Esmeralda Santiago; las novelas *Los barcos* (1988), *Big Banana* (2000), *Nunca entres por Miami* (2002) y *La novela del milenio pasado* (2004) y el libro de cuentos *El último habitante de Macondo* (2014) de Roberto Quesada, y los ensayos *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Authobiography* (1997) y *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends: My Life* (2006) de John Leguizamo crea un nuevo espacio cultural imaginario donde los sujetos eulatinos se sienten menos incómodos y pueden aprovechar para

describir su experiencia migratoria multicultural, poscolonial y transnacional.

### **A. Objetos culturales creadores de nuevos espacios**

Las lecciones de Pérez-Firmat (n. 1950) reflejan un carácter alegórico sentimental respecto al exilio que experimenta, creando un espacio a la otra orilla del Caribe, en los Estados Unidos continental desde donde puede ver lo que ha dejado en la orilla cubana abandonada. Irónicamente, el recorrido de Pérez-Firmat es corto, pues sólo lo separan 90 millas de su patria natal. Decide no moverse fuera de los Estados Unidos, y de manera figurativa, no ha desempacado sus maletas durante mucho tiempo ya que la nostalgia lo acciona a tratar de volver en cualquier momento que fuese derrocado el régimen castrista (<http://www.gustavoperezfirmat.com/>).

El narrador de *Cincuenta lecciones* usa los lenguajes tanto para separar como para unir esa distancia que aparta sus dos mundos. Al hablar o escribir, utiliza el español para regresar a la isla (80), su voz nos indica que los lenguajes crean sus propios espacios en los cuales se da un desequilibrio a causa de una ración de carencias y compensaciones (57). En juego, los desequilibrios es lo que mantiene una interacción de las palabras, las cuales se convierten en objetos, que crean nuevos espacios.

En su obra autobiográfica, Esmeralda Santiago (n. 1948) nos muestra los objetos de su bagaje y el caparazón culturales que desplaza y cómo representan un escollo para progresar en una nueva tierra con otra lengua y otro sistema de educación. Esmeralda Santiago se convierte, por lo tanto, en una escritora de renombre primero a través de un movimiento transregionalista<sup>49</sup> y, posteriormente, se transnacionaliza al establecerse ella

---

<sup>49</sup> Este concepto transregional utópico se asocia con otro tropicalizado y lo relaciona Juan Flores a la diáspora transnacionalista puertorriqueña la cual se transforma, el momento que se reconecta con el otro

en la Internet vía una página web y una sección de blog. Santiago es la primogénita de la familia y abre las puertas para que sus varios hermanos y hermanas puedan tener una vida más incorporada a los nuyorriqueños y angloamericanos que a los campesinos jíbaros de la isla. Les demuestra a los miembros de su familia inmediata que la educación es el método acertado para lograr el éxito económico.

A la edad de 12 años, Santiago descubre el término *Hispanic* o *hispánico* (usado en Estados Unidos para agrupar a las personas de ascendencia hispanoamericana) y aprende que hay otras culturas euiberolatinas—la antillano-estadounidense, la centroamericano-estadounidense, la sudamericano-estadounidense—cuyos miembros tratan de aculturarse al estilo de vida de los Estados Unidos, un Estado-nación que les permite crear sus propios espacios étnicos entre los cuales se encuentran grandes cantidades de cubanos y mexicanos. Reconoce que, entre estos grupos, hay ciertas similitudes pero existen también diferencias radicales a pesar de que también hablan español; de hecho, aunque acepta el término *hispanico*, Santiago se identifica como una puertorriqueña que vive en Nueva York, marcando así una perspectiva transnacionalista bajo la cual ella forma parte de la isla hispánica y el continente angloamericano. Eso, de acuerdo con Jorge Duany, niega la creencia que todos los puertorriqueños en el continente hablan inglés y están aculturados y asimilados (153). Al contrario, participan de las dos culturas. Sobre ello, Juan Flores nos recuerda que la migración puertorriqueña no enfrenta obstáculos relacionados con trámites de residencia y ciudadanía. Debido a que tiene una ciudadanía “dual”, se perfila así la identidad transnacionalista (161).

---

puertorriqueño continental y acerca a los isleños a un mundo más globalizado y compuesto de diferentes personas y naciones (51). Por su lado, Jorge Duany aborda el concepto regionalista puertorriqueño y afirma que la identidad puertorriqueña es de carácter nacionalista y no regionalista, pues sus habitantes se consideran como una nación, surgiendo así un neonacionalismo sin la existencia de una país independiente (14).

Por su parte, Roberto Quesada (n. 1962), con las novelas *Los barcos* (1988), *Big Banana* (2000), *Nunca entres por Miami* (2002), *La novela del milenio pasado* (2004), el libro de cuentos *El último habitante de Macondo* (2014) y la novela *El equilibrista* (2014), se ubica en gran espacio geográfico que va de Tegucigalpa vía Miami hasta Nueva York pero se detiene en camino a México para ampliar su perspectiva cultural. De acuerdo con el historiador hondureño Marvin Barahona, la identidad hondureña se remonta a una época reciente que se da a partir de la crisis políticoeconómica de la década de 1980. Abarca interrogantes hacia el pasado, el presente y el futuro, las cuales adquieren una conciencia nacional generada que surge del cuestionamiento intelectual. Con una perspectiva histórica indígena, española y africana de la que se han derivado la mestiza y la mulata de esa década, surge Quesada como periodista, intelectual, funcionario público, diplomático y escritor eubierolatino de ascendencia hondureña.

En sus obras, Quesada trata la identidad eubierolatina desde la perspectiva de un inmigrante de primera generación quien lleva el mapa de su país en la piel. Ha dejado a un lado la lucha civil hondureña para concentrarse en la causa del migrante hondureño estadounidense que sale de su país en busca de un cambio social en miras de una mejor vida. Con rápidos desplazamientos, Quesada se traslada desde La Ceiba en la costa caribeña hondureña hasta el South Bronx en la novela *Los barcos*. Nos plantea una puerta de entrada conocida por el sudamericano en la novela *Nunca entres por Miami*. Según el propio Quesada, vía las voces narradoras, puede observar la llegada al Aeropuerto Internacional de Miami, el cual se ha convertido en la Ellis Island de la migración centroamericana. El lector atestigua los paseos por las calles neoyorquinas donde los hondureños se encuentran con otros hispanohablantes que desplazan en la mente sus



objetos como aguacates, gallinas y obras de arte que no son consideradas bellas por los oficiales de migración (*Nunca* 12). Acompañado de su propia música en las calles de la gran manzana, el narrador de *Big Banana* describe sus grandes sueños y los pocos recursos con los que cuenta. En estos últimos tiempos, el arquetípico Macondo se ubica en Flushing, Nueva York, vía el trayecto migratorio desde Tegucigalpa hasta Estados Unidos, pasando por México. En el cuento “Mi buena estrella”, de la colección *El último habitante de Macondo* (2014), el narrador expresa:

Y a mí me lo dijeron los que sabían, los amigos que vine haciendo desde que salí de Tegus, me dijeron que buscara otra ciudad pero a Nueva York no me viniera porque si acaso quince días iba a durar porque me iba a morir de hambre o de frío o de alguna puñalada. (477-479)

En el caso de John Leguizamo (n. 1964), se ubica como una persona que nació en algún lugar anónimo de Latinoamérica debido a ciertas circunstancias en las que su padre y su madre se encontraban allá. En su obra *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Autobiography* (1997), nos comunica vía un diálogo del protagonista que no le importa el nombre del lugar ni el de sus padres: “I’ve changed my parents names to Fausto and Lala, to protect the innocent, namely me. I was born in Latin America, cause my moms was there” (*Freak* 1). Queda claro que, en un mundo poscolonial y transnacional, nuestro autor experimenta la típica crisis de identidad pero la rebasa afirmando una nueva visión. Según Jorge Gracia, el concepto de identidad nos lleva a tres cuestiones: una atemporal, que resuelve la pregunta de quiénes somos; una temporal, que resuelve la pregunta de quiénes somos en determinado tiempo, y una tercera que es temporal en el sentido presente y futuro; resueltas las tres, se contesta la pregunta de quiénes somos ahora y

quiénes seremos al final de cierto período de tiempo (*Hispanics* 32). Esta relación entre la identidad y el tiempo es algo que está en constante cambio y nuestra identidad se transforma debido a lo que nos rodea.

El movimiento en el tiempo cambia nuestra identidad. Por eso, Leguizamo sufre un cambio de identidad en el tiempo y el espacio que lo rodea ya que nace en algún país de Latinoamérica y pasa parte de su niñez y su adolescencia en los Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Nueva York, y más particularmente, vive entre irlandeses, italianos, latinoamericanos y judíos en los barrios de Jackson Heights, Sunnyside (*Freak* 64) y Corona (*Freak* 70). Reside además en Queens, un barrio neoyorquino descrito por Leguizamo como “the biggest melting pot of America” (cit. en Stavans, “The Ventriloquist” 112), donde podía pasar al lado de un hindú, un puertorriqueño, un mexicano o un italiano y tenía una novia musulmana de raza africana llamada Nubia (*Freak* 77). Posiblemente por tal experiencia transnacional, Leguizamo incluye tanto a Latinoamérica como a Nueva York bajo su definición de utopía: un buen lugar o ningún lugar donde existe un todo que se repite en cualquier lugar del mundo y donde uno se puede encontrar con personas de muchas nacionalidades, religiones, culturas y razas, y pasar desapercibido a pesar de la etiqueta étnica (*Freak* 5).

En las tres obras autobiográficas de John Leguizamo vemos a un autor que se poscolonializa con la ayuda de sus padres cuando salen de Colombia para habitar en los Estados Unidos y se transnacionaliza dentro de los Estados Unidos. Como parte de su vida en Colombia, sus padres experimentaron y presenciaron en sus connacionales el sentido de independencia ya que tal país dejó de ser una colonia en el siglo XIX; por su parte, John lo experimenta hasta los tres años y después regresa por varios años para

terminar su educación secundaria. Ambos hechos poscolonizan al autor. Como parte de EE.UU., John Leguizamo vive en varias vecindades neoyorquinas cuyos residentes pertenecen a varios grupos étnicos estadounidenses o son inmigrantes procedentes de varias naciones. Esta residencia cotidiana los transnacionaliza. Con base en ambas experiencias, la colombiana y la estadounidense, Leguizamo establece puentes culturales entre la tierra natal y la adoptada, todo esto facilitado por su regreso a Colombia durante su adolescencia y, más tarde, su trabajo que lo tiene viajando a Latinoamérica a razón de su profesión como actor de cine. Vía la lectura de sus obras vemos que, tomando en cuenta su rica experiencia multicultural al correr de los años, se transforma de un estereotipo a un prototipo euiberolatino: *Mambo Mouth* (1993), *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Autobiography* (1997) y *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends: My Life* (2006). Es decir, Leguizamo nos conduce a una identidad euiberolatina que, al rechazar los estereotipos, resulta en uno de los prototipos creados con base en la yuxtaposición de las culturas euiberolatina y anglosajona, en particular porque vivió y creció en Jackson Heights; esta fusión cultural resulta en un nuevo ser que, siendo bilingüe, domina a un nivel profesional el inglés y el español; es, además, multicultural y conoce las distintas aculturaciones de los euiberolatinos como los inmigrantes puertorriqueños, cubanos, mexicanos y colombianos. Con ese rico legado cultural, típico del prototipo,<sup>50</sup> crea un personaje euiberolatino dentro de una cultura estadounidense que se expresa en inglés, español y spanglish. Aunque la gente, como diría Jorge Gracia, puede ajustarse a una identidad como mexicana, argentina,

---

<sup>50</sup> El prototipo tiene elementos tridimensionales: implica tener sentimientos y profundidad; se producen personajes nuevos y enteros (Leguizamo, *Pimps* 115). Estos personajes constituyen una serie de identidades complejas que, adheridas a la plenitud, permiten un lenguaje común a todos los hispanos o latinos; no se trata de una identidad común, sino que se debe tomar al individuo como un elemento único con respecto a una identidad transnacional (Gracia 66).

tarahumara, chicana, peninsular, portuguesa o africana, la homogeneidad es una invención del hombre (191); por su parte, Leguizamo desea, de manera radical, tener una identidad híbrida que lo pueda colocar al alcance de un público más numeroso.

## **B. Objetos caribeños como voces de identidad cultural**

### *1. Sonidos exiliados en la saigüesera*

En los ensayos autobiográficos *El año que viene estamos en Cuba* (1997), Gustavo Pérez-Firmat describe el puente que se establece entre su infancia cubana y su juventud y adultez exiliada en Miami, Michigan y Carolina del Norte. Su cubanidad es aleatoria, “[Mi] nacionalidad se derivaba de mi condición de exiliado, y no al revés— como si yo hubiese sido exiliado primero y cubano después” (25). El texto describe sus espacios entre la esquina habanera de Paula y San Ignacio en La Habana; así como en las calles de la saigüesera en la Pequeña Habana en Miami; en la biblioteca de la Universidad de Michigan, o en su aula de clases en Chapel Hill, donde imparte cursos de idiomas y literatura en español rodeado de alumnas (170). Los objetos, como “la palomilla con moros y tostones” (72) o el dominó y la canasta (91), forman parte del bagaje cultural que Pérez-Firmat desplaza en su maleta autobiográfica de ciudad en ciudad.

Con base en sus ensayos autobiográficos, la voz narradora describe su propio momento histórico: desde su infancia hasta el preciso momento de exilio y su sentir político con respecto al gobierno del cual está alejándose. Cuestiona el motivo por el cual se fue, las circunstancias y los destinos, la creación de sus propios espacios y las maletas en que depositó los objetos de su bagaje cultural. Estas imágenes pueden transportar su

isla adonde él vaya, pero en su caso y después de algún tiempo, él ha dispuesto no estar interesado en volver, ya que ha pasado más de las cuartas quintas partes de su vida fuera de Cuba, por lo que no tiene ninguna intención de volver. Se ha convertido en un cubano exiliado, en el cual su gentilicio es exiliado (Behar 177). Pérez-Firmat nos describe ese momento donde se empezó a crear ese exiliado; a su partida de la isla recuerda a dos niños:

Ese niño que dejé en el muelle es una parte de mí que he superado y una parte de mí que nunca superaré. Hay momentos cuando me parezco más a él que a este otro niño que, un mes después de salir de Cuba, se matriculó en una escuela llena de americanos en Miami. (*El año 6*)

Aquí Pérez-Firmat expresa su exilio como un destino y no como una elección. Esos dos niños habitan en espacios diferentes y sólo se pueden unir por medio de un nuevo espacio creado que abarca sitios de los espacios pasados y presentes.

Los espacios provienen de un exilio ocasionado por el surgimiento de una dictadura, la cual viene desde una corriente política opuesta, un régimen castrista se contrapone al capitalismo, lo cual tiene un significado muy especial:

La verdad es que a estas alturas todavía no sé bien por qué nos fuimos de Cuba. Nos fuimos porque Fidel era comunista. Nos fuimos porque ellos no querían que sus hijos fueran adoctrinados. Nos fuimos porque intervinieron el almacén. Nos fuimos porque nos congelaron las cuentas bancarias. Nos fuimos porque todavía podíamos hacerlo, porque mis padres hablaban inglés y habían vivido en Estados Unidos. Nos fuimos porque todo el mundo se iba – ¿quién sabe por qué nos fuimos? (*El año*

La voz narradora aborda al comunismo con un Pérez-Firmat que salió como un niño de la mano de sus padres. Ha vivido en la opulencia del capitalismo por sólo 11 años, en la tienda de su padre, de la cual ha sido despojada su familia, quitándole ese estilo de vida el nuevo gobierno. El mismo Pérez-Firmat se siente incómodo con sus compañeros latinoamericanos que estudian en la Universidad de Michigan; ellos sí apoyan el gobierno de Fidel Castro (*El año 150*).

## 2. Estrofas reinterpretadas a la nuyorriqueña

En el caso de Esmeralda Santiago, surge el pensamiento transregionalista, el cual se refiere al estatus socio-político de Puerto Rico frente a los Estados Unidos y al sentimiento como nación tanto dependiente como independiente; aparece en las autobiografías *Cuando era puertorriqueña* y *Casi una mujer* que, junto con el filme documental *Almost a Woman* (2002), exhiben una Esmeralda Santiago desde su infancia en Santurce y Macún—caminando entre culebras, alacranes y comejenes y durmiendo en una hamaca (*Cuando 15*)—hasta emigrar al continente donde se convierte en toda una mujer, aunque pasa primero por el barrio nuyorriqueño de Brooklyn que ocupa la calle McKibbin y donde se acultura de jíbara a hispanoestadounidense (*Casi 6*) o euiberolatina y luego se gradúa de la Universidad de Harvard. Santiago exhibe una imagen que va de transregionalista a transnacionalista, lo cual es nuestro argumento central. Como diría Sarah J. Mahler, los cambios de Santiago resultan un cambio del campo a la ciudad y, por eso, en la voz narradora podemos notar varios productos culturales que ella ha adoptado, ha transformado o ha creado; éstos forman parte de una nueva realidad social, sexual e identitaria, es decir, una nueva topografía desarrollada a base de nuevos elementos

tomados, adaptados y creados por ella (116). De niña, la narradora transforma un objeto cultural estadounidense; hace una interpretación del himno nacional sin saber de lo que canta ni dominar el nuevo lenguaje: de manera creativa, combina sonidos en inglés y en español y escribe palabras tal como suenan, ofreciendo al lector un discurso transregional y transnacional. Leamos:

Ojo sé Can Juice ¿Y?

Bye de don surly lie

Whassoprowow we hell

Add debt why lie lass gleam in.

Whosebrods tripen sand bye ¿Star?

True el perro los ¡Hay!

Order am parts we wash,

Wha sogal lang tree stream in. (*Casi* 12)

Con ese uso de palabras la narradora exhibe una aculturación donde su forma de expresión se entremezcla de manera irónica con otra forma de expresión cultural. La autora Esmeralda Santiago busca, por un lado, un instrumento lingüístico como el objeto para distinguir su nueva voz de las tradiciones isleñas y crea, con algunos toques humorísticos e irónicos, una nueva cultura basada en el nuevo país; por otro, no se conforma con una asimilación integral, sino que, como lo observa Raquel Z. Rivera, lleva a cabo una aculturación bajo sus propios términos: integra las originales tradiciones a una visión social transformada (Rivera 62).

La vida de Esmeralda Santiago está dividida en dos mundos: la casa y la escuela—uno privado y otro público. En casa cuenta con la fuerte influencia isleña de la

madre y la abuela, quienes constantemente le recuerdan la puertorriqueñidad y el actuar como una chica decente para que no se asimile a las costumbres de las chicas norteamericanas. En la escuela neoyorquina, como las otras chicas, Esmeralda trata de vivir una imagen asimilativa: vía el vestuario y el maquillaje, desea verse igual al resto de las adolescentes de la secundaria. Sin embargo, su madre le impide vestirse como las muchachas norteamericanas a las cuales considera más sexualmente liberadas. Para la madre y Esmeralda, el vestido de la mujer euiberolatina cuenta con muchas imágenes. De acuerdo con lo que dirían Dennis Conway, Adrian Bailey y Mark Ellis, los objetos o íconos utilizados por Santiago, inclusive los vestidos, forman parte del contexto transregional presente en los asentamientos urbanos; se exhiben así lazos culturales entre el continente y la isla, trasladando sus valores y adaptándolos a la nueva tierra para crear nuevos objetos como parte de un contexto geográfico en pleno movimiento (149). Tenemos, por ejemplo, el vestido de novia y el hábito de monja como visiones fijas de cierto atuendo. Por otro lado, si consideramos los variados y cambiantes juegos de ropa de Santiago, podemos ver que hay una evolución de menor a mayor independencia bajo la cual Esmeralda puede escoger su propia ropa y, como lo señala Laura E. Pérez, eso define, a la manera de la protagonista, el poder de elección y el pensamiento independiente, inclusive respecto a la utilización de accesorios como aretes y zapatos de tacón alto, lo cual le ayuda a crear su propia imagen (38).

Poco a poco, Esmeralda Santiago va ganando terreno y subiendo en la escala educativa y eso crea una mayor distancia entre su madre y ella. Sin embargo, conserva los recuerdos puertorriqueños de su padre y su tropicalizadora visión utópica, lo cual previene que se asimile el cien por ciento al sueño americano. La protagonista presenta



una crisis de identidad no sólo por aprender un nuevo idioma, sino también por evolucionar de jíbara a nuyorriqueña y a estadounidense. El aprender el inglés le permite ayudar a su madre en los trámites para conseguir servicios sociales cotidianos: cupones para alimentos, pagos de servicios públicos y asistencia médica para su hermano; la evolución de identidad le facilita interactuar con sus condiscípulas. Es decir, Esmeralda se transforma de una niña puertorriqueña a una mujer euiberolatina.

### *3. Voces panétnicas trasnacionales*

Desde el enfoque de Roberto Quesada las voces narradoras hondureñas se extienden por la parte sureste de los Estados Unidos desde Florida hasta Nueva York. En el espacio neoyorquino de *Big Banana*, se puede percibir la interacción entre el hondureño Eduardo Lin, el gay chileno “huevo” Casagrande, el misionero chileno Julio y el garífuna Mairena, y la conexión en Tegucigalpa con Mirian; en ese espacio se oyen voces chilenas y ecuatorianas:

Gabriela Mistral, Pablo Neruda y yo – se río Casagrande. – Y Salvador Allende – agregó Eduardo. Casagrande asintió: - Vean qué bananero éste. Ha de ser el hondureño más inteligente. ¿Y ustedes por qué no hablan, les comió la lengua alguna puta? – gritó Casagrande refiriéndose a Mauro y Alfredo. – Es que no sabemos de qué están hablando – dijo Alfredo-. Para mí, como Guayaquil no hay nada en el mundo (29).

De acuerdo con Milagros Ricourt y Ruby Danta, la comunicación en español unifica este espacio a través de sus voces con simpatía que puede unir a un chileno con un mexicano. La concentración de una urbe puede enfatizar esa unificación vía el idioma, así como el

enclave de una clase trabajadora; hacen que se transforme en una interacción e identificación panétnica latina (“The Emergence” 202).

Esa misma panétnicidad se refleja de una manera global en el cuento “El campeón de Omoa” (2014), cuyo narrador es un jugador de billar tegucigalpense que vive en París y que acude a un antro llamado La Mexicana, en donde escucha las canciones “La vida no vale nada” y “Camino de Guanajuato” (*El último* 1324). Asimismo este personaje viaja por varias ciudades del mundo como Tegucigalpa, Moscú, Copán, Montreal, Bogotá, San Francisco, Seattle y Nueva York (1502) y continúa su viaje trabajando en billares de la Ciudad de México y Chicago, pero puede regresar a Olanchito, a la región de La Ceiba, en la costa caribeña hondureña (1534).

Desde la capital hondureña surgen unas voces transnacionales en la novela *Big Banana*, las cuales entretienen en el texto una serie de noticias que aparecen en varios periódicos como *Diario Tiempo*, *La Tribuna* y *La Prensa*, con las noticias del triunfo de Eduardo Lin en Broadway, que va de lo pequeño a lo grande de manera ficticia y hace una conexión desde Tegucigalpa hacia el escenario teatral neoyorquino que describe Mirian de acuerdo a lo que le ha contado Eduardo (*Big* 202). Quesada, como periodista, siempre ha mantenido esa voz transnacional, sólo que haciéndola a la inversa, ya que escribe noticias de su patria en periódicos, blogs y redes sociales como *Facebook* y *Twitter*, desde Nueva York para el resto del mundo y en diarios como *Rebelión*, *The New York Times*, y *El País* de Madrid (*Honduras*). Eduardo Nivón describe, en “Identidades y procesos intelectuales” en la obra *Voces híbridas* (2012), que se puede hablar de un logro digital que ha representado tener acceso a *Amazon* y *Facebook* (57), medios a través de los cuales Roberto Quesada transmite en forma global sus pensamientos en cuestión de

segundos. Este hecho de poder contar lo que sucede de manera inmediata y transnacional, transmite identidades, cultura e ideas que se pueden combinar para producir un espacio nuevo entre los actores culturales y sociales (77).

Estas voces distancian opuestamente en su novela *Los barcos* (1988), en la cual el narrador describe un paisaje que provoca imágenes de un país que se encuentra en una encrucijada de lucha civil que es subvencionada desde el norte estadounidense y una dictadura somocista nicaragüense:

No quería hablar, pero como es necesario lo hago. El licenciado que dice Chago, tiene razón: la guerra empieza ahora, ¿no ven que quienes tenían a Somoza en el poder eran los gringos? (*Los barcos* 1384)

Pudo expresar esta voz por primera vez antes de salir de Honduras y al emigrar hacia Nueva York a partir de 1989, en donde sí puede expresar sus ideas después de pasar migración en Miami y puede burlarse del sistema al escribir *Nunca entres por Miami* (*Nunca* 15). Del inmigrante, Quesada señala, “cree que es fácil, que se trata de lograr la fama... todo lo que nos ha vendido Estados Unidos empaquetado a los países tercermundistas. Pero cuando se viene acá, se encuentra la triste realidad: hay que trabajar de camarero, en la construcción o en lo que sea” (*Honduras*). En estas discusiones, un narrador puede hablar sobre la hegemonía, las clases sociales y el poder, desde una perspectiva de una cultura urbana, la cual representa un espacio menos conflictivo (Nivón 99), que algunas áreas rurales de sus países de origen.

#### *4. Expresiones conectadas a espacios exteriores*

Desde la perspectiva de John Leguizamo, vemos lo que aparece en el artículo “Transnationalism Then and Now: New York Immigrants Today and at the Turn of the

Twentieth Century” (2001) de Nancy Foner, quien encuentra algunos modelos de su experiencia migratoria. La autora nota la diferencia entre la inmigración europea a principios del siglo XX y la inmigración latinoamericana a fines del mismo siglo: la asimilación y la pérdida de identidad entre los recién inmigrados y sus hijos eran muy marcadas. Los inmigrantes europeos perdían el idioma materno y las tradiciones europeas para asimilarse a una nueva cultura muy diferente a la de sus padres (Foner 37). En el caso de los inmigrantes latinoamericanos como Leguizamo, existe una fuerte conexión con América Latina dentro de la casa donde inclusive los padres pueden seguir hablando español. De hecho, tenemos además el caso de los nuevomexicanos que todavía hablan español en casa a pesar de que llegaron a esa región en los 1700. Asimismo, fuera de casa, en el mundo angloestadounidense, Nueva York es una ciudad cosmopolita multicultural y multilingüe.

El propio Leguizamo describe esa multiculturalidad cuando comenta, “I was a prisoner in my own house” (*Freak* 25). Se refiere a su niñez y su adolescencia en Nueva York como parte de un hogar de padres inmigrantes latinoamericanos que viven entre dos países o mundos marcados por dos factores: 1) la familia y el hogar y 2) la escuela y el trabajo. Se trata de dos mundos reales que se dividen en dos lenguas, dos o más culturas y dos espacios, y eso lleva a una transmisión de valores y costumbres entre dos fronteras permeables; éstas forman una nueva zona donde surgen nuevas expresiones culturales que combinan elementos de ambos mundos y se construye una identidad dentro de dos realidades. Las personas que viven esta ambivalencia cultural se transforman y se transportan constantemente entre los dos diferentes espacios. Se han creado puentes transnacionales que, por medio de la tecnología y las múltiples expresiones culturales,

atraviesan las fronteras y transforman la antigua cultura a base de la nueva; es decir, la antigua se adapta a una nueva realidad (McFarland 308).

En el caso específico de John Leguizamo, un puente de aculturación compuesto de dos mundos, el de su familia y el de la escuela, se logra durante su adolescencia. Guiado por sus padres, a los tres años inmigra a Jackson Heights, Nueva York, donde ingresa a un nuevo mundo tanto interior como exterior. Poco después de ingresar a la escuela, en ese espacio comienza su aculturación situada en un barrio donde hay una gran variedad de inmigrantes procedentes de distintos continentes, tales como, los europeos, asiáticos y latinoamericanos. La presencia de esas culturas en la vida de Leguizamo en Nueva York lo convierte en un autor polifacético que puede producir diferentes discursos de expresión cultural y lingüística. Ese carácter multicultural de Leguizamo lo ha llevado a trabajar en el teatro, la literatura, la televisión y el cine; además, lo aparta del unidimensional estereotipo y lo acerca a representar un prototipo pleno. Mediante su educación, Leguizamo construye, como lo diría Walter Mignolo, un regreso a su tierra natal: por medio de recuperar la conciencia de su origen, un inmigrante descoloniza su identidad y rebasa el ser un estereotipo; vive en una gran metrópolis en donde forma parte de una nueva comunidad que decoloniza y transforma el panorama urbano de su nuevo hogar multicultural y transnacional (60).

Como consecuencia de una experiencia en una nueva comunidad, Leguizamo refleja una conciencia poscolonial en su trabajo cinematográfico. Por ejemplo, crea la representación de una persona euiberolatina que puede viajar por Latinoamérica como cualquier otro hispanoparlante y ser reconocido como un tipo latinoamericano. En la película *Crónicas* (2004) el personaje de Manolo Bonilla interpretado por Leguizamo,

radicado en Miami, es un reportero euiberolatino con una educación universitaria que domina el español.<sup>51</sup> Representa, además, a un profesionalista poscolonial que se transnacionaliza y regresa a Latinoamérica. Al regresar de cada jornada de trabajo y durante cualquier reportaje, mantiene contacto telefónico con Miami adonde él manda su trabajo realizado en territorio latinoamericano para que después sea editado y transmitido a todas las Américas—desde Alaska hasta el Estrecho de Magallanes.<sup>52</sup>

Con estos dos papeles como latinoamericano, John Leguizamo poscolonializa la imagen euiberolatina ya que regresa a América Latina en plan de continuar su carrera filmica y puede fácilmente interactuar con sus residentes; no lo ven como un estadounidense agringado y representante de la hegemonía norteamericana. Como escritor, en su obra *Pimps* hace una crítica contra la industria filmica hollywoodense debido a la repetida estereotipización de los personajes latinos. De ahí, la importancia actual de los términos *transfronterizo*, *transnacional*, *translocal* o *diaspórico*. Éstos describen las relaciones sociales, económicas y políticas que recaen en gran parte en este tipo de *bordercrosser* o cruzafronteras. Los emigrantes o inmigrantes que van y vienen, dispersan la cultura de una manera personal con base en sus propias experiencias. Contribuyen al enriquecimiento de los círculos de acción, (la familia y las amistades laborales) porque éstos pueden ser ubicados en varios sitios a la vez. Dichos lugares pueden ser geográficos o virtuales (con la ayuda de la tecnología de punta) (Cohen 178).

---

<sup>51</sup> En su entrevista con Terry Gross, el autor reconoce una dificultad respecto a su nivel de español: anteriormente únicamente tenía un dominio de esta lengua a nivel de tercer grado.

<sup>52</sup> La labor filmica de Leguizamo le ha retribuido frutos y hoy en día está trabajando en un filme donde representa a un corresponsal eulatino que viaja a México y en el marco de los Juegos Olímpicos de México en 1968. Se percata de que hay otros sucesos más profundos que ocurren en la ciudad de México y descubre una relación entre la *Central Intelligence Agency* o Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés) y el gobierno del presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

## C. Dentro de la mente caribeña exiliada o migrada

### 1. Pensamientos isleños bitemporales

De acuerdo con María Inés Lagos-Pope, el exilio se asocia con la idea de pérdida o separación, o como se ha visto común y ampliamente en el siglo XX, con un escape de las acciones bélicas o regímenes dictatoriales que causan un trauma para el artista creativo exiliado. Éste, a través de herramientas metafóricas, según la interpretación del exilio que nos ofrece George O'Brien, experimenta “un movimiento de la mente, una recreación cultural, un metonimia para la impaciencia, desafección, aislamiento y autorrespeto” (cit. en Lagos-Pope 9) y puede expresar su malestar, o como señala Pérez-Firmat, su mal-estar (*Cincuenta* 10).

Estas características del exilio se reflejan en *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. La desafección la podemos encontrar en las metonimias expuestas por Gustavo Pérez-Firmat en su lección XVIII<sup>53</sup>: “Si me dicen *globalization*, respondo: destierro./ Si me dicen *diáspora*, respondo: exilio./ Si me dicen *Hispanic*, respondo: cubano./ Si me dicen *Latino*, respondo: la tuya” (*Cincuenta* 108). El narrador expresa su estado mental, donde éste cambia el significado general de los conceptos que circulan en su nuevo espacio, dándoles su propia interpretación relacionada con su nueva realidad.

Los espacios que estos pensamientos generan se analizan bajo la ideología de *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* (2002) de Philip Werner. Nos ofrecen los conceptos de utopía (ningún lugar imaginario) y distopía (mal lugar real), cuya combinación puede elaborar un lugar ideal (Wegner 152), como el descrito por Pérez-Firmat, quien ha creado espacios propios desechando o

---

<sup>53</sup> Pérez-Firmat utiliza números romanos para designar sus lecciones; en el caso de la lección XLV, introduce incisos con números arábigos.

alejando lo que no desea tener. Esto se expresa en su lección XLIII: “Isla la palabra, / isla corazón. / Cuba es una porción de tierra / rodeada de islas por todas partes” (101), en la mente del narrador, Cuba está ahora en muchas islas que se han creado en todos los sitios donde han ido a parar los cubanos exiliados; cada uno de ellos ha construido su propia isla.

Otro concepto de la obra de Philip Wegner que se aplica *Cincuenta lecciones* es el de frontera como elemento de construcción de un espacio donde se pueden incluir el cuerpo, la casa, la comunidad, la ciudad, la región, la nación y el mundo ya que constituyen para cada quien su propia identidad. Al utilizar esta frontera el protagonista tiene una arma expansiva y otra inclusiva que solidifican los cimientos de la identidad, atravesando y entretejiendo espacios reales e imaginarios a su propia conveniencia (Wegner 9).

Pérez-Firmat, como narrador, teje su propio espacio llenándolo con recuerdos pasados y acciones presentes, donde lo imaginario y nebuloso del pasado, que se aleja por la distancia y el tiempo, se convierte en parte del presente que se borra y desdibuja ante los ojos y el protagonista busca su propio estado perfecto, donde hay un espacio bitemporal (pasado y presente) que construirá y delinearé su futuro. Dentro de un mismo círculo encontramos entremezclados espacios saturados que, con un bagaje políticocultural, se han encontrado con una parte de unos nuevos terceros espacios, los cuales han sido aceptados para conformar el ambiente propio de cada quien. Este nuevo espacio contiene objetos arrastrados y desplazados para poder conformarlo.

Los objetos arrastrados y desplazados se examinan bajo los conceptos de *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas*



(2009) de Silvia Spitta, quien señala que el exiliado no puede adaptarse, aunque haya llegado como un niño. Eso lo confiesa como lo señala el propio protagonista Pérez-Firmat (195) en su lección II: “En mis libros y mis poemas nombro a Cuba obsesivamente: Cuba se ha convertido en otra cosa: un espacio sin dimensiones, un lugar sin lindes que pueblo con imágenes, obsesiones fantasmas, mentiras” (*Cincuenta* 11). Esta nueva Cuba está inventada con imágenes u objetos que se han desplazado en la mente del protagonista y que poco a poco se convierten en su única realidad.

De acuerdo con Spitta, los objetos desplazados se van trasladando como un peregrino que busca crear sus propios espacios internos desde la imaginación hasta una página en blanco que se empieza a llenar (Spitta 161). Los objetos describen a los que se han ido y a los que se han quedado, llevando éstos unos escudos que portan un bagaje cultural exilado a su antigua sociedad, lo cual se refleja en su pensamiento de exilio, viéndose el protagonista como un náufrago exterior e interior con ideales revolucionarios, donde nadie está a salvo de la catástrofe (Spitta 187). En esa orilla que aparece entre los que se han quedado y los que se han ido, los objetos desplazados los describe el narrador protagonista: “las cosas que conforman mi entorno llevan sus nombres a cuestas, y esos nombres los arraigan en un idioma. Ese roble a diez metros de mi ventana, es un *oak*: ese empinado tronco que le hace pareja, es un *pine*. Tendré que arrancárselos, Adán de nuevo, para bautizarlos en español” (*Cincuenta* 17). El estar rodeado por otro espacio en otro contexto lingüístico, hace que tenga que volver a nombrar los objetos en su lengua materna—el español.

## 2. Sueño intelectual realizado

En lo que respecta a Esmeralda Santiago, hay una transformación que representa el sueño que persiguen los migrantes: con base en el cambio geográfico, logran un progreso económico y social que se incrusta culturalmente en dos regiones separadas de manera física; es decir, el deseado sueño contiene elementos de ambas regiones, lo cual le da un giro biconceptual (Conway, Bailey, Ellis 147). El sueño se manifiesta en varios espacios geográficos, políticos y culturales los cuales forman una compleja imagen anclada en la ciudad llamada la *Big Apple* o Gran Manzana–Nueva York.

Al mismo tiempo, vemos en la protagonista una progresiva liberación de la mujer que la exime del cerrado espacio privado de la casa donde domina una imagen materna culturalmente conservadora. Santiago ingresa a un mundo exterior que describe como una sociedad abierta en donde se educa, trabaja y realiza de manera mejor el sueño americano. Vía las instituciones sociales y educativas como la escuela, la biblioteca y el trabajo, Esmeralda Santiago va ganando pulgadas de libertad contra el dominio materno y puede, al final, hablar de ella misma como una futura mujer independiente. Su segunda obra autobiográfica intitulada *Almost a Woman* (1999; *Casi una mujer*) narra la historia personal de Santiago desde la llegada a Nueva York hasta la culminación de su educación media y su última novela, *The Turkish Lover* (2004; *Mi amante turco*) trata la educación superior y el aprendizaje que la convierten en una mujer sofisticada, intelectual y cosmopolita.

Ese cambio observado en la autora lo analizan Dennis Conway, Adrian Bailey y Mark Ellis en el artículo “Gendered and Racialized Circulation-Migration: Implications for the Poverty and Work Experience of New York's Puerto Rican Women” (2001) como

una estrategia de género con origen racial la cual necesita el diseño, la creación y el uso de una amplia gama de movilidad y circulación, desarrollándose así una identidad más segura y confiada (151). Santiago se vale de tres habilidades típicas de una migrante para lograr el objetivo de convertir su visión utópica en una realidad y crear así su propia identidad. Primero, aprovecha el aprendizaje brotado de una educación anclada en la comunidad y le ofrece a la familia oportunidad y progreso. En segundo lugar, se vale de la movilidad social, inherente a la sociedad norteamericana, y se desplaza fuera del hogar puertorriqueño, creando un espacio propio donde tiene más libertad de movimiento. Por último, se beneficia de los grupos sociales establecidos y las instituciones educativas para obtener el progreso que le permite accionar de manera profesional, dándole una marcada diferencia a su condición socioeconómica y transformando de manera definitiva su origen como inmigrante (152). Para nosotros, esas tres habilidades constituyen la estrategia de género que le extienden la movilidad social a la mujer con base en el ejercicio pleno de sus derechos civiles.

El artículo “Gendered and Racialized Circulation-Migration: Implications for the Poverty and Work Experience of New York's Puerto Rican Women” nos sirve, además, para precisar la situación de la madre de Santiago, quien trabaja en un taller de costura tipo maquiladora y recibe un pequeño salario. Podemos cerciorarnos que, en contraste con Santiago, las migrantes puertorriqueñas de clase obrera tienen un acceso mínimo a la movilidad social. Se trata de un trabajo exclusivo para mujeres que se encuentran marginadas de la sociedad debido a una doble estigma por ser mujer y pobre.

Además, existen otras barreras como el no saber la lengua dominante. Dentro de la sociedad puertorriqueña de la isla, la mujer de bajos recursos tiene el papel

predestinado de ama de casa y, en pocos casos, la oportunidad de trabajar como obrera de fábrica donde difícilmente puede progresar. Es decir, en la isla hay menos oportunidad para la mujer. En contraste, en el caso de Santiago y su familia, el alejamiento del padre trajo una independencia para que la familia en Nueva York pudiera progresar y las nuevas generaciones recibieran una mejor educación de la que hubieran podido obtener en Puerto Rico. Sin embargo, el camino no fue fácil. En Nueva York, las mujeres migrantes puertorriqueñas están limitadas a un radio de acción compuesto por familiares y amistades, y empresas, como la industria textil subterránea o clandestina. Esta industria las contrata para producir artículos en serie y posteriormente venderlos en los grandes almacenes de la Quinta Avenida. Por medio de la educación, Santiago rebasa tales limitaciones y tiene mayor acceso a una movilidad social.

Dentro de una misma ciudad, este contraste—la educación y la explotación laboral—marca una frontera donde lo irrelevante se transforma en lo relevante. El aspecto más importante de la producción es la labor de ciertas ciudadanas legales quienes son explotadas por un sistema al cual le permiten la explotación económica, política y social. Todo ello ocurre a pesar de la ventaja que las puertorriqueñas poseen sobre otros grupos inmigrantes latinoamericanos: experimentan aquéllas los derechos de un ciudadano estadounidense para poder mejorar su situación socio-económica (Conway, Bailey, Ellis 146-63).

### *3. Conciencia sociopolítica identitaria*

Desde la perspectiva de Roberto Quesada, la realidad puede a veces mezclarse con la utopía en pasajes como el siguiente: “hacía mucho tiempo ya de aquel día en que

tuvo que escribir su lugar de nacimiento y había escrito Watemala en el cuento “Un hombre malo” (*El último* 1271). Se puede inventar un espacio como Watemala a partir de lo que podría explicarse, con la afirmación de Wegner de que al transformar una utopía a una realidad, en la que la función de aquélla es un elemento constitutivo en la producción de una realidad social actual, se da bajo la premisa de que no hay una integración social a una nueva comunidad en un nuevo espacio sin una subversión social (18). Esa subversión en este caso se manifiesta con la creación de otros espacios neoyorquinos en *Big Banana* como Nieva York, Neutro York, Negro York, Never York y hasta Neuro York (3375).

Los objetos materiales en el bagaje cultural de Quesada también pueden crear nuevos espacios. Por ejemplo, un busto de Francisco Morazán, que representa un gran valor cultural hondureño, pasa desapercibido en la realidad del servicio migratorio de los Estados Unidos en *Nunca entres por Miami*:

La comunidad de mi país en Nueva York. ¿Qué clase de escultura? Un busto. Es un busto de Francisco Morazán. ¿Quién es ése? Es un héroe centroamericano, del siglo pasado, quien luchó por la unidad de Centroamérica como una sola nación, para que fuera grande y poderosa (201).

Para Silvia Spitta, un objeto político puede, como símbolo, servir para unir o concientizar a un grupo o comunidad determinada (*Misplaced* 100). Para una comunidad transnacional, dicho símbolo puede provocar un sentimiento positivo de unificación, como una estatua de Benito Juárez en Chicago o una de Pancho Villa en Tucson, y causar revuelo local de oposición como lo demuestra un artículo en el *Chicago Sun Times* intitulado “Please, no Statues of Owtlaws – We Need Good Role Models” (1998) de

Richard J. Valucha. En contraste con esos objetos culturales, el narrador del capítulo “El debut de Elías”, en *Nunca entres por Miami*, analiza la escultura *El cacho de bicicleta*, comparándola con la suya propia que se llamaría *Before the Future* (129). De acuerdo con Spitta, el desplazamiento de los objetos culturales casi nunca se borra o se corrige por el tiempo o estrategias para limitarlo. Sin embargo, algunos objetos se transforman de acuerdo a una nueva realidad según la perspectiva de una cultura receptora distinta (*Misplaced* 29).

A pesar de que la mente narradora esté enclavada en un espacio neoyorquino, no puede olvidarse de su propia realidad, “Aunque se alejó de su país y tomó como su casa de siempre la ciudad de Nueva York, no era posible que se desligara, tal como pretendió en un principio, de la situación política latinoamericana” (*Nunca* 116). Como lo expresaría Wegner, la lucha social sólo aparece en la realidad al transmitirla vía los sistemas políticos, idiomas y razas (111). La problemática de un país o región no se queda en un terreno, sino que viaja en la mente del migrante o exiliado y puede traer recuerdos y nuevas acciones en un nuevo ambiente.

Para el narrador del capítulo “Así se bate el cobre” en la novela *Nunca entres por Miami*, los migrantes latinoamericanos se llevan sus problemas hacia un nuevo espacio:

La gente continuaba llegando: había personas cuya expresión reflejaba una preocupación sincera por la terrible situación que vivían sus compatriotas latinoamericanos. Otras lucían despistadas en cuanto a sus motivos para estar allí. En el caso de algunos representantes de gobiernos latinoamericanos, podía percibirse que estaban allí para llenar un espacio, para que no quedara duda de que sus cuerpos habían hecho acto de

presencia, pero sus corazones y sus mentes seguramente visitaban lugares extraños a una situación resuelta para ellos a través de sus pasaportes diplomáticos. (100)

Desde la perspectiva de Wegner, la reconstrucción de los ambientes marginales lleva a una idealización de un imaginario político que se convierte en una realidad (193), y se podría agregar que sucede sin importar la distancia que haya desde esa realidad. Como se puede apreciar en el mismo pasaje de “Así se bate el cobre”, los límites pueden confundirse. En su mente, un inmigrante pudiera afirmar, “Argentina limitaba con Italia o Francia; parecía un país lejano y ajeno a lo que era América Latina” (*Nunca* 100). Esto sigue en la mente del narrador al aparecer una cita de Gabriel García Márquez: “Cuando se era feliz e indocumentado” (cit. en *Nunca* 104) y prosigue con la declaración: “Luego esto que llamamos evolución o progreso se elimina, empieza a encogerse, a estrecharse; se anula el derecho de movilidad y ubicación; aparece el feudo y se inventa la frontera. ¿Para qué?” (104). Este límite de espacio se define según Louis Marin cuando se toma en cuenta a la utopía como la figura plural de la obra infinita del límite o la frontera, o la diferencia histórica (413), lo cual establece una realidad que refleja las historias de muchos migrantes y exiliados que buscan un espacio libre.

Estas perspectivas históricas se convierten en objetos que cada migrante desplaza en su mente. En el siguiente diálogo de *Nunca entres por Miami*, hay un sentimiento latinoamericano dentro de Nueva York junto con un discurso político:

—No es un chiste. Tampoco es culpable de que los sandinistas perdieran el poder en Nicaragua, ni del asesinato de Salvador Allende, de que la guerra en El Salvador haya dejado tantas muertes, de los treinta mil

desaparecidos en Argentina, de que Honduras se haya convertido en una inmensa base militar extranjera, de que Costa Rica se volviera cómplice de Estados Unidos, de que en Guatemala continúen maltratando a los indígenas... (*Nunca* 127)

La realidad latinoamericana aparece en los espacios miamenses y neoyorquinos de los narradores de Quesada, en los cuales se entretajan el discurso de los asuntos políticos con hechos que se materializan y provocan la migración de personas. En su artículo “Colonialidad del poder y dinámica racial: Notas para la reinterpretación de los latino-caribeños en Nueva York”, Ramón Grosfoguel afirma, “Los inmigrantes no entran a un espacio neutral cuando migran” (“Colonialidad 3256), lo cual crea un nuevo espacio en el cual se discuten y se utilizan varios objetos políticos que han causado el movimiento migratorio del sur hacia el norte, movimiento en que son incorporados “sujetos coloniales/raciales” (“Colonialidad 3256). Este término dual indica la postura de cada migrante en su nuevo espacio y el contexto político que estará en su mente aunque se encuentre fuera de su país de origen.

#### *4. Instinto de supervivencia ante el ambiente hostil*

Esa postura también se refleja en el caso de Leguizamo en un contexto más cultural, en el cual la inmigración está muy relacionada con la gran diversidad de orígenes presentes en la población euiberolatina. A la temprana edad de tres años no tiene una participación en la toma de decisión para inmigrar desde Colombia; sólo sigue a sus padres, quienes viajan desde Bogotá hasta Jackson Heights en Queens, Nueva York—una nueva versión de Ellis Island. Para describir las calles neoyorquinas adonde se trasladó inicialmente con su familia y donde se reunían todas las nacionalidades y culturas, como



los jamaíquinos, hindúes, coreanos, latinoamericanos y judíos, Leguizamo introduce el símbolo de la Torre de Babel moderna (*Freak 5*). Esta nueva forma de ver las cosas, desde distintas percepciones culturales, representa un nuevo sistema en que no hay acuerdo mutuo, pero es algo que funciona y le da a uno un nuevo sentido de convergencia, creando una nueva forma de percibir dicho poder (Gracia 168). De hecho, podemos tomar la manifestación cultural mencionada por Leguizamo: un quiosco de periódicos en la esquina de su edificio con diarios y revistas en varios idiomas (*Freak 9*). Ante ese universo lingüístico-cultural, la reacción de Leguizamo ha sido repetir lo que ve y producir parodias graciosas. De esa misma manera, contrarresta su sentida inferioridad por tener un cuerpo delgado y pequeño en comparación a los otros niños. Es decir, utiliza la palabra como arma de supervivencia. Leguizamo también va más allá de la frontera neoyorquina y experimenta la cultura latinoamericana, empezando desde el momento que decide irse a vivir unos años a Colombia.

En la entrevista con Terry Gross, John Leguizamo relata una inmigración reversada a Bogotá cuando su padre y su madre determinan que las pandillas neoyorquinas podían perjudicar a su hijo. Sus padres deciden mandarlo a Bogotá cuando tiene catorce años y lo inscriben en una escuela secundaria sin saber mucho español. Al principio, tuvo un shock cultural y clasista ya que residía en un barrio elegante, pero al final la estrategia de los padres funcionó como un colchón separador para poder darle sentido a la vida del hijo y, posteriormente, motivarlo a tomar clases de actuación.

Más allá del estereotipo, el euiberolatino aparece como un ser ubicado creativamente entre varias fronteras y dentro de varios mundos. De acuerdo a su interculturalidad, su identidad y su experiencia histórica, se le clasifica ahora con base en

una autoevaluación de su propia existencia; como lo diría Enrique Dussel, esa vida toca todos los territorios de acción en los que su ser participa (41). Por tanto, las voces de Leguizamo son un ser multicultural y representa a un euiberolatino a partir de su propia experiencia, su influencia familiar y su vida profesional.

El narrador de *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Autobiography* describe su primer departamento en Nueva York como un lugar pequeño con paredes de color verde aguacate, un linóleo café y un tapete color naranja nuclear. Es decir, sus padres habían tropicalizado el ambiente con toques modernos provenientes de la televisión. Tal descripción marca el notorio impacto cultural euiberolatino en la sociedad estadounidense como lo observa la voz protagonista de la autobiografía: “pops could Latinize everybody in America” (15). Al estilo de la tradición colombiana, seguían en su casa unas reglas estrictas, las cuales le hacían al protagonista Leguizamo sentirse como un prisionero tipo Ana Frank. Tal sentimiento era reforzado por el sonido de la línea del metro número 7 que colindaba con la pared del departamento (*Freak* 14-15). Entre voces de sus padres, “Ay, dios mío, you broke the antenna” y “Coño que es toda esta mierda del bubble wrap, hijo de puta” (*Freak* 17), las canciones de su padre cuando éste bebía tequila Cuervo, “Vivo solo sin ti/ Sin poderte olvidar/ Un momento no más” (*Freak* 25), y el hecho de que su padre tuviera que inscribirse en un country club judío valiéndose de una mentira piadosa porque ya había sido rechazado por los WASPs (*Freak* 47) debido a su origen latinoamericano, Leguizamo vive una vida íntima y privada.

Su vida pública incluye a sus amigos adolescentes y a su tío Sanny. En compañía de aquéllos, descubre la sexualidad y la vida de los jóvenes neoyorquinos. Su sabio y sordo tío homosexual en una ocasión lo llevó a Broadway—*The great white*

way—a ver la obra *Chorus Line*. Tal experiencia lo lleva a un gran descubrimiento. En el teatro, un atónito Leguizamo observa por primera vez a una persona latina, una tal Morales, quien no representa en escena la estereotípica imagen del hispano con pistolas y jeringas hipodérmicas ni representa a una mujer de la calle o la criada de una persona anglosajona (*Freak* 54). Posteriormente, Leguizamo aborda su vida pública con gran amplitud en su tercera autobiografía donde se discute su experiencia como actor de cine. La relación con los distintos grupos étnicos, sociales, de género y lingüísticos, muestra una nueva identidad que puede poseer el euiberolatino. De esa manera, sale de su caparazón hacia el mundo angloestadounidense, pudiendo expresar sus emociones y su ser cultural vía su propia cultura (Cohen 169).

Cuando se traslada de Colombia hasta Nueva York, la aculturación de Leguizamo continúa y se beneficia del progreso laboral y económico de sus padres. Rica en cultura, Nueva York hace posible el desarrollo cultural de nuestro autor. De hecho, a su propia llegada a la Gran Manzana, Ilán Stavans nos llama la atención a lo que pudiera ser una posible experiencia de Leguizamo con la siguiente descripción:

I had arrived in Manhattan in the mid-eighties. My first one-room apartment, which I shared with three roommates, was on Broadway and 122<sup>nd</sup> Street. The area was bustling with color immigrants from the Americas, especially from the Dominican Republic, Mexico, El Salvador, and Colombia, intermingling with students from Columbia University, Barnard and Teacher's College, and with future ministers and rabbis from Union Theological Seminary and The Jewish Theological Seminary. The ethnic juxtaposition was exhilarating indeed. But

sight wasn't everything. Sound was equally important. Color and noise went together, as I quickly learned. (*Spanglish* 1)

Sonidos similares y voces e imágenes policromadas impactaron también la llegada de Leguizamo y su familia, quienes se mudaron a los suburbios de Sunnyside en Queens. Allí tuvieron contacto con otros grupos inmigrantes. Los irlandeses confundieron a Leguizamo con un puertorriqueño y lo llamaron *spic* (*Freak* 66). De esto, Jorge Gracia diría que la diversidad lingüística crea distintas necesidades y separa a las personas si no tratan de comprender sus diferencias, mas al juntarse con otros grupos, se fortalece una nueva alianza y una identidad propia, haciéndolos sentirse bien por sus diferencias (66).

Esas diferencias continúan acopiándose y enriquecen el panorama identitario de Leguizamo. Sus padres se mudan a Corona, un barrio italiano. Leguizamo, por su cuenta, fue recibido por vecinos con piel de color de oliva (*Freak* 70), pero no encontró una aceptación debido a su origen latinoamericano. Viajando años después de una frontera cultural a otra en la ciudad de Nueva York, Leguizamo encontró el primer amor de su vida; sin embargo, enfrenta otra barrera, el color de la piel, cuando el padre de su novia afroamericana no lo aceptó por el color de su piel blanca. John le explica, por su parte, que él no es blanco sino latino, mas el padre de la novia, encontrando otra objeción cultural más allá de la piel, lo confundió, irónicamente, con un mexicano ilegal (*Freak* 77). Este dilema racial se agudiza cuando Leguizamo trata de tener su primer encuentro sexual dentro de un elevador con su novia y ella exclama, “Oh my God, you are the whitest motherfucker I ever saw. You glow in the dark” (*Freak* 78). Como vemos, las barreras raciales se trasladan de una raza a la otra y nunca se encuentra una aceptación bajo la cual un individuo cesa de ser juzgado por el color de la piel o el acento de la voz.

## **D. Identidades prototípicas vía nuevos espacios**

### *1. En búsqueda de sentimientos nacionales*

Para Gustavo Pérez-Firmat, las palabras y los contextos encontrados tanto en los espacios imaginarios como en los objetos desplazados contenidos en un contexto, cartografían las zonas en las cuales se forma una relación entre dimensiones temporales y espaciales que van de la utopía a la realidad (Wegner xxiii). El narrador señala en su breve lección XXXVII, “Con fe y con filosofía, ¿sería el destierro otra cosa? Mejor afirmar sin atenciones: el destierro es el infierno de la vida (*Cincuenta* 111). Este espacio desterrado se está construyendo en su imaginario, preparándose bajo un estado de ánimo en el cual estará encerrado para también poder aguantar estar lejos de su isla.

A nivel teórico, Wegner asevera que aparecen grupos de no ciudadanos en una utopía imaginaria para crear una nueva nación, una donde se crea una identidad nacional que trata de agrupar a seres y espacio con la misma necesidad para poder encontrar su propia afinidad (60). Así, el exiliado debe establecer su propio espacio al lado opuesto de donde ha venido, y siempre hay una separación entre esos dos espacios: el que dejó y el que está creando. Pérez-Firmat establece por ejemplo, un espacio similar entre sus dos espacios, “No hay que olvidar que el exilio es también un mal-estar, una conmoción vital debida al desplazamiento, lo que en inglés se llama *motion sickness*” (*Cincuenta* 104). Su voz narradora se ha colocado un manto acuífero ante ellos para separar estos dos lugares; este manto, formado por el Mar Caribe, lo han visto crecer desde su nacimiento y ha estado presente como una división, en la cual, hasta antes de su exilio sólo tenía experiencias en un solo lado.

Este otro lado que era algo fuera de un espacio propio, ahora se convierte según

Wegner, en el espacio del futuro, un espacio de otredad que irá de una utopía poética a una realidad llena de creencias e ideología la cual el exiliado irá discerniendo desde su interior (23). Bajo este marco, Pérez-Firmat puede echar raíces en su nuevo espacio propio, en su lección XXVI escribe, “En busca del nombre exacto de la cosa: neocubano, poscubano, excubano, semicubano, alticubano, recubano, subcubano, contracubano, omnicubano, pancubano, monocubano y un largo archipiélago de otras incubaciones” (*Cincuenta* 109). Es decir, el espacio latino o hispánico donde se encuentra le obligan a pensar en una serie de identidades más apegadas para crear ese espacio dentro de lo que el conoce: una isla que lo distingue y aísla de los demás euiberolatinos.

Dentro de esas nuevas zonas construidas, como lo señala Phillip Wegner, el tratamiento utópico de los espacios y objetos va tramando una nueva historia y geografía que, como un rayo eléctrico, ilumina el entorno que se transforma en una realidad inmediata (39). El exiliado sana sus heridas de ruptura con alegorías creadoras de un nuevo ser que se alza con voz propia entre los oprimidos. Para Pérez-Firmat, al no haber regreso, éste se tiene que afianzar con mayor fuerza; debe echar unas raíces más profundas en el espacio donde se quedará. En su lección XLVII, nos expone, “Y eso es lo que busco más que nada: asentarme, como lo estoy ahora en este butacón, en un solo idioma, en un solo país, en un ambiente con gente” (*Cincuenta* 118). La concepción de un solo país y un solo idioma donde pueda pensar como cubano, hablando en español y escribiendo en inglés en los Estados Unidos, país al cual no desea no asimilarse, es allí donde se crea su propio país y donde puede decir y escribir con toda libertad y confianza, *soy sauce* (44), dos contextos en un solo espacio.

En este espacio, aparecen objetos colocados dentro de unas maletas que están

cargadas de trauma y muerte consigo, pero también llevan los espacios y personas que se han dejado; al entrar en contacto con los nuevos espacios, algunos de los nuevos objetos se transforman mediante los sentimientos. Por medio de estos objetos desplazados que el exiliado carga al irse y parecen vacíos, dejados y perdidos, como lo diría Silvia Spitta, se van aclarando los espejismos cuando llega y echa raíces con estos mismos objetos desplazados (188), que en un nuevo ambiente o espacio tienen un sentido más valioso para el exiliado.

Para Pérez-Firmat, no existe el concepto de un tapete volador; lo que él tiene es una alfombra fija donde puede poner esa maleta que carga como parte del exilio, la cual se transforma de lo negativo a lo positivo como lo señala en los siguientes versos:

“Tesouro vil”: “...letárgicos, latosos, abrumados, brumosos, nocturnos, ensimismados. Y solos. ...expectantes, exaltados, vehementes, ardorosos, entusiastas, impetuosos, apasionados. Y juntos” (*Cincuenta* 71). Al quemar sus naves de regreso, Pérez-Firmat decide dejar figurativamente esa maleta y por fin desempacarla y fijar esa alfombra en el lugar donde se siente más tranquilo y rodeado de nuevos seres queridos que ahora son parte de su nueva familia y su vida en exilio.

Spitta aborda el concepto de que la vida no cabe en una maleta como un elemento donde el exiliado puede guardar todo sus objetos de memoria (190). Este concepto de maleta resulta interesante para analizar al protagonista Pérez-Firmat. La función de olvidar es una estrategia que éste intenta para afianzarse en su nuevo espacio. En su lección XXXVI señala, “Cuando tenía treinta y cinco años me propuse aguantar un mes entero sin nombrar a Cuba. Quería ver si así lograba olvidarme un poco de mi condición de exiliado. Sin nombre no hay país, y sin país no hay exilio” (*Cincuenta* 83). Pérez-

Firmat menciona al final del mes que no decirlo fue fácil; lo difícil e imposible fue dejar de pensarlo, vivir en vilo: “sembrando matas en el jardín, de manera de plantarme con cada planta” (83). Con ello, como se ha visto anteriormente, un exiliado puede echar raíces que contengan objetos de dos espacios. De otro lado, Edward Said menciona el concepto de cortar raíces debido a la vulnerabilidad de aislamiento de un exiliado, lejos de su patria, su pasado, y la urgente necesidad de reconstruir sus vidas (177). Esa reconstrucción para el protagonista Pérez-Firmat se da al explorar la idea de establecer algo permanente.

Como dato curioso, Pérez-Firmat menciona en *Cincuenta lecciones* a varios poetas españoles exiliados, como Juan Ramón Jiménez (7 y 21), Luis Cernuda (41, 92 y 103), Pedro Salinas (43 y 49) y José María Valverde (45), quienes aparecen en otro libro del mismo Pérez-Firmat, *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature* (2003), en el cual trata de abordar las relaciones desarrolladas entre los más distinguidos intelectuales hispanohablantes reunidos en Estados Unidos por la migración o exilio.

## 2. *Etiquetas tropicalizadas*

La imagen de inmigrante representada por Esmeralda Santiago, constituye la identidad del *otro* y dibuja a una minoría como el tema central en su trilogía autobiográfica *Cuando era puertorriqueña*, *Casi una mujer* y *Mi amante turco*. Con metáforas de música y comida, describe primero sus años infantiles en Santurce y Macún como una imagen tropicalizada: el ritmo canturreado del chachachá y el danzón, una madre comiendo plátanos, mangos y guayabas. Sin embargo, surge la carencia de una sociedad desarrollada: la falta de servicios públicos, la escasez de agua y luz, y las deficientes instalaciones sanitarias como un baño. Es decir, la autora reconstruye la



realidad campirana puertorriqueña de los años 1950 (*Cuando* 10-11): vivía entre culebras y unos bichos que parecían hormigas pero eran más grandes y negros: los comejenes (*Cuando* 13); compartía una vida rural con la madre y las hermanas, y su padre escuchaba por la radio noticias de tierras lejanas como Rusia, Madagascar y Estambul (*Cuando* 15). Todo esto contrasta de manera marcada con la realidad neoyorquina del siglo XX como vivida por una minoría: ha experimentado tal pasada vida, pero ahora necesita forjar una nueva.

La susodicha descripción arraiga las raíces de Esmeralda Santiago en un ambiente tropical de los jíbaros y la acerca a la idiosincrasia de la gente de campo en Puerto Rico. A partir de su migración y su vida en Nueva York, Santiago adopta una identidad transregional y transnacional. Así lo explica Juan Flores en *From Bomba to Hip-hop*:

Occupying and transgressing the limit can be baffling, bewildering to the point of existential anguish, yet facing up to the confounding reality can allow for a newfound sense of confidence and identity. Esmeralda Santiago, for one, after years of jostling and juggling between the Puerto Rican and U.S. parts of her life, has finally “learned to insist of my peculiar brand of Puerto Rican identity. One not bound by geographical, linguistic or behavioral boundaries, but rather, by a deep identification with a place, a people and a culture which, in spite of appearances, define my behavior and determine the rhythms of my days. An identity in which I’ve forgiven myself for having to look up a recipe for ‘arroz con pollo’ in a Puerto Rican cookbook meant for people who don’t know a ‘sombbrero’ from a ‘sofrito.’” (56)

La aculturación de Santiago no sólo ha sido afectada por el cambio geográfico, sino que también hay otros factores en juego como el lingüístico y el comportamiento distinto al de una jíbara puertorriqueña. Después de considerar la trilogía autobiográfica, podemos afirmar que ya no es una *jíbara*, pues durante su adolescencia, se integró al sistema escolar neoyorquino. Por otro lado, no es una *gringa*: en su casa todavía se sigue la cultura y las costumbres puertorriqueñas; es, por eso, una euiberolatina que ha optado por combinar lo mejor de los dos mundos: puede expresarse tanto en inglés como en español, participa en la cultura estadounidense y la puertorriqueña, escoge de ambas lo que más le ayuda a lograr el progreso educativo y combina valores de ambas culturas.<sup>54</sup>

Uno de los aspectos de esta combinación de culturas es el lenguaje. Por eso, Esmeralda Santiago y el equipo de traductores que participa en producir la versión en español de la obra, han decidido dejar en itálicas ciertas palabras (*batey*, *asopao* y *guaguas*) y conservar ciertos sonidos onomatopéyicos del inglés (*Nueva Yores*, *Rockefela*) (*Cuando* 61). En el capítulo “Los americanos invaden Macún” leemos la oración: “Nao güi estodi about de Yunaited Estéits yeográfi” (69). Con base en esta decisión lingüística, Santiago nos ofrece una tropicalización del español estadounidense para expresar fielmente su binacionalismo; adopta palabras y sonidos para recrear su propio lenguaje. Esta forma de hablar representa un diálogo con todos los latinos desde un espacio que va de Tierra del Fuego hasta Maine el cual se extiende y amplía las fronteras regionales y establece lazos con otros inmigrantes latinoamericanos y sus predecesores que viven especialmente en Nueva York, siendo esta megápolis un crisol o ensaladera étnica donde se mezclan voces, sonidos e imágenes (Flores 128).

---

<sup>54</sup> Estos elementos culturales forman parte de una población trasplantada la cual se transforma sobreviviendo en algo distinto y crea un oleaje de nuevas posibilidades (Flores 41).

El uso de etiquetas étnicas peyorativas se yuxtapone a un entendimiento del proceso de aculturación. Éste nos lleva a entender el uso negativo de los estereotipos y nos acerca a la realidad étnica que genera nuevas identidades más apegadas a la realidad (Flores 152). Como ejemplo, el término *spic* reafirma la subordinación puertorriqueña en el continente estadounidense. La madre de Santiago le explica a su hija, “Nosotros los llamamos gringos, ellos nos llaman ‘spiks’... Hay muchos puertorriqueños en Nueva York y cuando un americano les habla, dicen: ‘Ay no spik Inglis’ en vez de ‘Ay dont spik English’. Se burlan de nuestro acento” (*Cuando* 80). Desde la aculturación, se reconoce que, con la continua práctica del inglés, desaparece tal acento. Por tanto, un euiberolatino puede llegar a ser un bilingüe balanceado y hablar sin un acento marcado en ambas lenguas.

Santiago continúa señalando la intromisión de la cultura estadounidense en su vida personal. Eso ocurre a través de uno de los medios de comunicación más comunes y es un elemento importantísimo en el *american way of life* o estilo de vida norteamericana: la televisión. Se trata específicamente de los programas televisivos que se transmiten en Puerto Rico:

Nosotros habíamos visto televisión antes, pero ésta fue la primera vez que nos habíamos quedado cautivos de los personajes en el televisor. Tom y Jerry, El Pato Donald, El Ratoncito Mickey nos deleitaban con sus aventuras. Superman entraba por paredes, alzaba carros con sus manos y salvaba a personas cayéndose de rascacielos antes de que se estrellaran contra la acera. Tarzán gritaba y se daba contra el pecho, volaba de rama en rama en sogas decoradas con bejucos. (*Cuando* 207)

El televisor en inglés es un instrumento para adquirir y asimilarse a la cultura de los EE.UU. Por eso, la cobertura de los medios específicos y el desarrollo de programas académicos se han incrementado en las comunidades euiberolatinas. Según Juan Flores, se ha denominado a la población de origen euiberolatino como el próximo *sleeping giant* cuya caracterización ha llevado a que este grupo social sea fotografiado de una manera más transnacional y transregional (149).

Por otro lado, como parte de los medios masivos, se ha creado en la televisión un mundo donde aparecen programas en español, inclusive con contenido importado desde Latinoamérica, vía las cadenas Univisión y Telemundo. Los medios masivos en español incluyen varios periódicos como *La Opinión* de Los Ángeles, el diario *La Prensa* de Nueva York y el semanal *La Raza* de Chicago. Tenemos revistas como *People en Español*, *Latina*, *Latin Heat* y *LatinaStyle*. Además, existen sitios en la Internet como QuePasa.com y Terra.com. De acuerdo con Earl Shorris, toda esa infraestructura en los medios estadounidenses ofrece para cada euiberolatino una voz, una imagen y una palabra que lo acercan cada vez más a sus raíces iberoamericanas las 24 horas, los 7 días a la semana y los 365 días al año (243).

### 3. Existencias raciales trasnacionales

Desde el espacio bananero neoyorquino determinado por Quesada, surge la identidad garífuna<sup>55</sup> la cual se transforma con sentimientos y acciones en Garífunasaid (*Big 2752*), Garífunaasked, Garífunasmiled (2782), Garífunasfought (2808), aunque es curioso que esto sólo aparece en la versión en inglés. En el texto de Sarah England, *Afro-*

---

<sup>55</sup> Declara el diccionario de la Real Academia Española: “Se dice del individuo de un pueblo producto de la mezcla de arahuacos, caribes insulares y negros africanos esclavos en las Antillas que los ingleses deportaron de la Isla de San Vicente a Roatán, en 1797, y después se extendieron por la costa atlántica de Honduras, Belice, Guatemala y Nicaragua” (<http://lema.rae.es/drae/?val=garífuna>).

*Central Americans in New York City: Garifuna Tales of Transnational Movements in Racialized Space* nos ubica este espacio en un ambiente social que se ha creado a través de un movimiento transnacional (182).

Este transnacionalismo textual también lo vemos marcado en el narrador de *El equilibrista*, aunque en un espacio multidimensional global cuando señala:

En fin, no puedo dar nombres puesto que desconozco la dimensión en dónde ando y si donde ayer fue Colombia, anteayer fue otra cosa.

Williams no quiere entender que este documento debe carecer de tiempo y espacio. En vidas pasadas o futuras, las ciudades cambian de nombre, porque lo que para unos es hoy presente para otros es el pasado y para otros el futuro. ¿Quién sabe qué ciudad se erigió en el futuro o en el pasado donde hoy, para algunos, es Nueva York? En el ayer y hoy existen nombres tan largos como Teotihuacán y Tegucigalpa, o tan cortos y tan simples como Tula y Cuba. (*El equilibrista* 1067)

Estas voces, en acuerdo con Daniel Mato en “Las ‘literaturas orales’ en la formación de imágenes mutuas y la construcción de identidades y diferencias entre las naciones del Caribe” (1995) y recordando la teoría de culturas híbridas de García Canclini, crean un socioespacio el cual está ligado a los circuitos socioculturales desarrollados en el marco del transnacionalismo y de las integraciones regionales que se analizan desde una perspectiva histórico-espacial en que se manifiesta una gama de patrimonios históricos y de cultura popular (Mato 88).

Las palabras se transforman en esas voces que pueden distinguir a los hondureños que rondan por el espacio neoyorquino, como se aprecia en el siguiente diálogo del

cuento “El hombre en el hombro de la hembra” de *El último habitante de Macondo* de Quesada:

— ¿De dónde es usted?— me preguntó el hombre. —También soy de Honduras como ustedes. Se quedó unos segundos sorprendido o atontado:

— ¿Y cómo nos reconoció tan rápido? —El inconfundible hablado nuestro— me sonreí. —Yo nunca hubiera creído que usted era hondureño. Ya que me encontré con un paisa, pues lo mejor es que nos refresquemos, ¿qué le parece si nos echamos un par de brutas en ese bar? (“El hombre 103)

Desde el análisis de Francisco Cruces en “Hacia cosmópolis” estas voces desplazan la cultura haciendo que las comunidades recobren una vida mediante “hitos y fronteras territoriales, emblemas, anales, crónicas calendarios, celebraciones, memorias, costumbres y discursos” (Cruces 103) asociados con sus miembros, quienes comparten toda esta gama de experiencias culturales.

Dichas experiencias producen nuevos objetos culturales en forma de espacios lingüísticos como se puede verificar en el pasaje del cuento “La tragedia de Regina”:

Era feliz o al menos parecía serlo en los Estados Unidos. Manejaba con destreza su entremezclada cultura norhlatina: por un lado nunca había dejado de hablar español e interesarse por lo que ocurría en su país y, por otro, le fascinaba el estilo de vida estadounidense, inclusive emulaba sin ningún pudor a algunas estrellas de Hollywood. (260)

Estos espacios lingüísticos, según el pensamiento de Jesús Martín-Barbero en “Poder y cultura: La insoportable hibridación” (2012), marcan un entrecruzamiento entre lengua y habla, en el cual hay un acercamiento al pensamiento de Michel de Certeau sobre la deslocalización que se transforma en lo global y se convierte en un espacio practicado en el cual, aparte de ser un lugar, se introduce un ruido (cit. en Barrero 202). Esto explica este lugar que se ubica en un mundo que va de lo utópico a lo real y este ruido que interfiere como algo que va de la realidad a la utopía hollywoodense. En dicho espacio surgen además voces que juegan con los agentes de migración en la voz de Regina en la cual se confunde un grito con un contexto sexual con uno migratorio: “estoy mojada”. Citamos:

—Let me see your Green Card. —Un momento, la tengo, soy legal— dijo la mujer y de una gaveta del chinero extrajo una cartera y mostró el documento. El agente, sorprendido, miró a su compañero y le dijo: —Pero ella decir hace uno momento de que estar mojada. Entonces Regina comprendió todo y masculló para sí: —Mojada por un lado, pero en cuanto a mi estaba aquí estoy más seca que Arizona, soy nacionalizada. (“La tragedia” 323)

De manera similar, Daniel Mato ubica un conflicto que se da a partir de diferencias culturales entre lo interétnico y lo interreligioso, el estar se confunde con el ser, un aumento en el caso citado de lo interlingüístico (94).

#### *4. Apelativos transnacionales*

Desde el punto de vista de John Leguizamo, la ambivalencia racial y étnica impacta el complejo tema de estereotipos y prototipos en su segunda obra autobiográfica: *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends: My Life* (2006). La

obra trata el tema como se expresa en teatro, cine y televisión. Al discutir su carrera artística, Leguizamo nos cuenta su lucha por no aceptar roles tradicionales estereotípicos dados al actor eulatino, tales como, drogadictos, pandilleros, jardineros o sirvientas. Leguizamo rechaza esos estereotipos, pues no se apegan a la figura pública que él desea tener en público. La etiqueta estereotípica, diría Jorge Gracia, toma importancia y lo hace transformarse en un prototipo racializado (Gracia 27). El autor nos recuerda las personas que viajaban en el metro neoyorquino y observaron alguna vez a Leguizamo dar sus primeros pasos como actor donde imitaba a personajes reales y a dibujos animados de la televisión (*Pimps 2*). Por otro lado, Leguizamo ha evolucionado en su carrera teatral y filmica y se ha alejado de esos estereotipos. Representa ahora a prototipos que, según él, son la base del teatro cómico (77). El prototipo no aparece como una imagen bidimensional, sino que tiene elementos tridimensionales: implica tener sentimientos y profundidad; se producen personajes nuevos y enteros (115). Estos personajes llaman nuestra atención a una serie de identidades complejas que, adheridas a la plenitud, permiten un aspecto comunicativo y sirven para que el actor y el cineasta hablen un lenguaje común a todos los hispanos o latinos; no se trata de imponer una identidad común respecto a quiénes somos o qué somos, sino que se debe tomar al individuo como un elemento único y sin agruparlo o clasificarlo (Gracia 66).

Dentro de los apelativos que se utilizan como identificadores de los habitantes de origen puertorriqueño en Estados Unidos está el término peyorativo *spic*. De acuerdo al lexicón en *Spanglish: The Making of a New American Language* (2003) de Ilan Stavans, *spic* proviene de la frase “I don espic inglish” (223). Leguizamo reconoce que, de manera similar a la palabra *niger* y los afroamericanos, la acepción de *spic* es un



epíteto racista. Para rebasar tal insulto, hoy en día el apelativo *niger* ha sido adoptado y ridiculizado por los mismos afroamericanos para rebasar su contenido racista; sin embargo, está bien empleado tal término siempre y cuando lo use una persona de ascendencia africana. En la voz de un afroamericano, el uso implica un acto de resistencia y liberación. Teniendo tal práctica afroamericana en mente, Leguizamo nos explica que la palabra *spic* la utilizan los nuyorriqueños como un acto para desarmar el concepto negativo que los anglosajones le han dado; de vocablo racista, ha pasado a una palabra que otorga respeto y afección en vez de ser un insulto (*Pimps* 115). Con base en tal contexto, Leguizamo decide usar *spic* para crear su obra *Spic-o-rama* (1993). Diseña y utiliza, además, otras palabras en un espíritu de resistencia como *spictacular*, *indispicable*, *spictorious*, *spic-sapiens* (*Pimps* 112). Estas palabras, que el discurso correcto trata de omitir, son una forma en que el subordinado reconstruye su lenguaje, elaborando uno más apegado a su propia realidad (Quiñónez 141). Algo similar ocurrió con el término *chicano*. Ha pasado de ser una palabra negativa a una identificada con cierto grupo de individuos que la utiliza como expresión de resistencia; implica un proceso de aculturación, poscolonización y transnacionalización<sup>56</sup>.

Por otro lado, relatándonos sus orígenes en Bogotá, la herencia cultural italiana-puertorriqueña de un padre cuyo *sueño americano* es ser el Donald Trumpo latino (*Pimps* 189), el origen colombiano de una madre consentidora que lo trataba como un Little Latin King (*Freak* 7) y el contacto con las distintas culturas en el barrio

---

<sup>56</sup> Según Leguizamo, el proceso de autodeterminación viene gestionándose desde la conquista española y, por eso, los nombres hispanos que llevan las ciudades y las personas estadounidenses simbolizan la resistencia cultural iberoeulatina: “Florida, California, Nevada, Arizona, Las Vegas, Los Ángeles, San Bernardino, San Antonio, Santa Fe, Nueva York! ... Órale, you Americans act like you own this place, but we were here first. That’s right, the Spaniards were here first. Ponce de León, Cortés, Vásquez, Cabeza de Vaca”. (*Pimps* 80)

neoyorquino de Jackson Heights donde crece entre irlandeses, italianos y otros grupos étnicos como los judíos, Leguizamo exhibe en *Pimps* su aculturación y su transnacionalismo. Como lo señalaría Laura Pérez, el ambiente multicultural nos llama la atención a múltiples tradiciones a las cuales son expuestos los grupos y eso crea un beneficioso diálogo desmitificador entre las culturas (Pérez 36). Se trata de gestar una sociedad tolerante de las diferencias culturales. Esa mezcla de culturas otorga, por lo tanto, a Leguizamo una visión multicultural que se refleja a través de su obra y lo aleja de los estereotipos. Eso lo comunica la leyenda que coloca en el programa de su obra *Spic-orama*: “This is not representative of all Latin families. It is a unique and individual case. If your family is like this one, please seek professional help” (*Pimps* 116).

Respecto a los estereotipos ligados a los euiberolatinos, Leguizamo ha tenido que interpretar, durante su carrera, a personajes que no quería en el proscenio. El significado asimilador de tales estereotipos lo demanda una industria—Hollywood y la televisión estadounidense—que funciona con base en los estereotipos. Contrario al estereotipo de la minoría asimilada, podemos ver cómo algunas personas de color se han integrado al sistema mundial; tal proceso, ni fácil ni rápido, se ha venido manifestando cada día más y más. La transnacionalización de las minorías, como lo establece Martha Jiménez, es el resultado de una experiencia histórica colonizada que, con base en la devaluación y la negación, ha creado una sub-cultura y una identidad en los EE.UU. (cit. en Wallerstein 35). Se trata de una conciencia más apegada a una microhistoria que, respecto al poder hegemónico, emana desde un punto de vista contestatario. Frente a objetos producidos por la sociedad dominante, se ha hecho posible una expresión emergente para crear nuevas formas de arte las cuales están a la vanguardia y nos narran

la otra cara de la historia desde una perspectiva propia la cual, en algún momento o lugar futuro, va a tomar una mayor fuerza.

Entre otras minorías de color, los euiberolatinos, como Leguizamo, producen esas nuevas formas de expresión. Su programa *House of Buggin'* (1995) constituyó el primer proyecto dentro de la televisión estadounidense integrado por actores y actrices de origen puertorriqueño. Tuvo tal impacto que los productores lo cancelaron y lo reemplazaron con el programa *MAD TV (Pimps 145)*. Éste tiene un formato muy similar a *House of Buggin'* pero sin actores euiberolatinos. A nuestro parecer, hubiera beneficiado más a la sociedad estadounidense respecto a una integración de lo euiberolatino si se hubiera continuado el programa *House of Buggin'*.

Leguizamo considera que los personajes estereotípicos, aunque sean denigrantes como el latino drogadicto, el inmigrante indocumentado mal remunerado y el latino machista, tuvieron un impacto en el camino al progreso. Fueron la base para poder representar ahora personajes positivos y fieles a los nuevos euiberolatinos. Dentro de la filmografía de Leguizamo, encontramos varios personajes estereotípicos: Ivan Calderone en *Miami Vice* (1986-89), Macetero en la película *Mixed blood* (1985), Antonio Díaz en *Casualties of War* (1989), Benny Blanco del barrio neoyorquino Bronx en *Carlito's Way* (1993), Félix Ramírez en *Collateral Damage* (2002) y el Dr. Víctor Clemente en el programa de televisión *ER* (2005). A partir de ellos, Leguizamo pudo romper con el estereotipo latino en *Moulin Rouge!* (2001) donde representa al pintor impresionista francés Toulouse-Lautrec. Recientemente, ha traído a nuevos personajes deseados en el cine de desarrollo complejo, entre otros: el educado y de clase media quien puede ser un periodista asignado al Ecuador como Manolo Bonilla en *Crónicas* (2004); Lorenzo Daza

(padre de la protagonista Fermina Daza y hombre de negocios turbios y muy caprichoso) en *Amor en tiempos de cólera* (2007), y el periodista y corresponsal Frankie que va a México a cubrir los juegos olímpicos de 1968 y se involucra con el movimiento estudiantil mexicano en *Tlatelolco: México 68* (de próximo estreno). Esta serie de diversos personajes complejos demuestra que los euiberolatinos reconocen una unidad más allá de la diversidad cultural, lingüística, social y política (*Hispanics* 192). Se le considera así como un grupo social que tiene una gran variedad de aspectos culturales y puede adquirir poder de acuerdo con su desarrollo social.

La diversidad se nota en la colaboración con algunos directores sobresalientes como Spike Lee, Brian de Palma y Mike Nichols. Esto ha beneficiado a Leguizamo y a su carrera cinematográfica. Tal tipo de director deja al actor una gran libertad de expresión e improvisación para la configuración y el desarrollo de los personajes, lo cual incrementa la creatividad y las habilidades y cualidades personales del actor. La libertad permite que Leguizamo matice a sus personajes e improvise elementos asociados a un euiberolatino poscolonial y transnacional. Ha establecido un universo con base en varios mundos o fronteras que demuestran la complejidad del ser prototípico. Puede así desenvolverse en varios espacios fuera del suyo propio (Dussel 41).

## **Conclusión**

A manera de concluir esta investigación comparativa, podemos establecer que se han encontrado una serie de objetos desplazados con contexto político-sociocultural los cuales llenan los espacios imaginarios al principio y surgen entre las palabras y conceptos de cada escritor, para luego convertirse en espacios sólidos y reales, aunque su realidad

sólo sea individual o dirigida para un grupo de exiliados con un destierro similar.

Gustavo Pérez-Firmit tiene sus propias “Reglas de residencia”: “Abrir los ojos tres veces al día. Olvidar que el exilio es a la vez entierro y desentierro. Vivir donde no nos importe caernos muertos. Morir de todo menos de amor” (*Lecciones* 59). En este exilio, se han creado espacios que se han vuelto circulares; todo puede comenzar de nuevo, aún después de la muerte. Su tercer espacio está abierto y se lo llevará a cuestas hasta el final.

Como paralelos de este tercer espacio entre los autores, han surgido: 1) el concepto de la otra orilla como un nuevo espacio; 2) el manto acuífero como elemento separador y 3) la acción de echar raíces para el establecimiento de un punto de partida en ese tercer espacio. Como polos opuestos, se han encontrado: 1) el efecto de poder o no volver del exilio; 2) el hecho circunstancial de haberse exiliado en distintas edades, uno tomado de la mano de su mujer y el otro tomado de la mano de sus padres y 3) el concepto de tapete y alfombra para diferenciar la portabilidad de cada exilio.

Entre estos paralelos y polos opuestos de los textos estudiados, como se ha señalado, a pesar de las diferencias en exilio de cada uno de ellos, marcados por tiempos político-históricos y espacios geográfico-culturales distintos, nuestro autor pudo empaquetar todos sus sentimientos en unas maletas, aprovechando esa combinación del contenido de su carga, las memorias y las acciones, para poder crear su propio ámbito sin importar al final donde se quedaron parados. Siempre estuvieron en la orilla del mar durante su exilio, sin importar de que lado del Caribe pudo ultimadamente depositar esos objetos que cargó por mucho tiempo.

Desde el enfoque de Esmeralda Santiago, se demuestra una evolución a través del transregionalismo al transnacionalismo que va de la isla al continente, así como del campo a la ciudad. La pobreza puertorriqueña lleva a la migración regional. Esto mismo sucede en otros países donde la inmigración y la transnacionalización son provocadas por los sistemas de gobierno latinoamericanos y sus relaciones con el gobierno estadounidense.

El proceso de aculturación le permite conservar parte de su cultura materna y adquirir cultura del poder imperialista. Sin embargo, vive rodeada de muchas culturas de las cuales toma algunos de sus elementos que irán formando su propia identidad. Como una niña primogénita, con responsabilidades de poner el ejemplo al resto de sus hermanos, navega dentro de un país hegemónico que la va transformando en una mujer que está dispuesta, antes de ser esposa y madre, a triunfar en la vida profesional como intelectual y escritora.

Según Jorge Duany, podemos ver que la migración transnacional puertorriqueña es como una puerta giratoria, donde constantemente se cruzan las fronteras y se acostumbra la identidad de ir y venir (209). En el caso de Santiago, ella conserva su identidad de jíbara transnacional siempre en continuo movimiento. En su etapa de desarrollo juvenil, su identidad también muestra un movimiento continuo entre el campo de Puerto Rico y la urbanidad cosmopolita neoyorquina, teniendo ésta también sonidos, visiones, olores y sabores en una versión puertorriqueña “neoyorquizada”, donde hay una mezcla de culturas con otros latinoamericanos, así como también como con otras comunidades multiculturales europeas, mediorientales, y asiáticas que van a influir en su identidad y a que tenga una visión con mayor amplitud del medio que la rodea.

Santiago utiliza el conocimiento y la educación como trampolín para realizar su *sueño americano*, pero se vale de la perspectiva colonial y transnacional para reafirmar su identidad como una jíbara que puede vivir en una urbe universal, teniendo en cuenta sus orígenes y sus logros los cuales forman parte integral de su nueva personalidad. Esta última refleja a través de su trilogía autobiográfica donde pasa de una niña poscolonial a una mujer transnacional, que puede cambiar de código cultural como parte natural de su papel como miembro de una sociedad muy compleja que se desarrolla en su utópico medio ambiente nuyorriqueño.

Las obras autobiográficas reflejan todo estos elementos por los cuales Santiago ha pasado, y exponen una nueva mujer que conserva tradiciones de su origen al mismo tiempo que ha adquirido una complejidad poscolonial y transnacional la cual abarca todas sus experiencias y donde, a partir de una utopía trasplantada, se ha creado una realidad donde las posibilidades que parecían soñadas o tropicalizadas se han reafirmado, otorgándole una seguridad de existencia que es aceptada y reconocida por la cultura dominante.

Santiago también publicó la novela histórica *Conquistadora* (2011), en la cual aborda la riqueza de la cultura boricuén; al cubrir un periodo que va desde 1493 hasta 1844, narra el clima húmedo tropical, describe el impacto de las enfermedades acarreadas por los españoles, relata los motines de los esclavos africanos que trajeron al Caribe los españoles y expone las batallas y guerras ocurridas en esa etapa que abarca más de tres siglos.

Desde el trabajo literario y periodístico de Roberto Quesada, este espacio definido en la conclusión del estudio “Colonialidad del poder y dinámica racial: Notas para la

reinterpretación de los latino-caribeños en Nueva York” (2012) de Ramón Grosfoguel, el cual combina lo global con lo étnico y lo racial en entornos multiculturales como el neoyorquino y el miamense, se unifica para reunir las vastas diferencias entre los diferentes migrantes latino-caribeños (3256). Este espacio sirve como marco en el que se comparten objetos culturales que forman un entorno híbrido de rutinas, celebraciones, que bien pudiera abarcar todos los litorales del Mar Caribe de este a oeste, de sur a norte que se reproducen en la costa neoyorquina en la cual se establece una zona de contacto o transfrontera, un espacio común que se comparte no sólo con el pensamiento de las teorías citadas en este estudio como Silvia Spitta (Rivadeneira 29) y Walter Mignolo (30), entre otros, sino también en la amplia vastedad de Roberto Quesada a través de sus novelas, cuentos, notas periodísticas y hasta las más actuales publicaciones en *Facebook* y *Twitter*. Su obra reúne todas las voces y los objetos que demarcan dicha transfrontera la cual se mueve desde los primeros pasos que da en las selvas tropicales de Olanchito cerca de La Ceiba, Honduras, hasta las selvas de asfalto de la gran urbe en el barrio de Queens. La aportación de nuestro autor desplaza la identidad estereotípica de un euiberolatino a un narrador transnacional garífuna de Macondo que ha migrado hacia el norte y que ha establecido un puente entre su origen y su destino a través de una serie de dinámicas profesiones: la literaria, la periodística y la diplomática.

A partir de la trilogía autobiográfica de John Leguizamo, éste podría ser el prototipo ideal euiberolatino en Estados Unidos: una persona de origen hispanolatinoamericano que habla inglés y español, que proyecta un futuro poscolonial y transnacional donde regresa a América Latina y desea dirigir su propia aculturación. Para mantener tal ideal, toma sus propios valores familiares euiberolatinos y modifica las



costumbres de la población angloamericana estadounidense. Sus dos carreras, tanto la literaria como la filmica, se apegan a tal conciencia euiberolatina y a lo que él creará en el camino que va a recorrer. Representa el futuro de una población que va adquiriendo una fuerza y una posición firmes dentro de un país del Primer Mundo. Las estadísticas demográficas favorecen a esta nueva conciencia y a través del avance educativo y cultural del grupo euiberolatino, la cultura hegemónica, como lo propone Jorge Gracia, nota la presencia y reconoce más y más a las personas de esa minoría (187). Asimismo, a través de la tecnología se verá una trayectoria que reducirá las distancias geográficas y culturales entre Estados Unidos y Latinoamérica en todos los niveles y los varios elementos: el económico, el político, el cultural y el social. Con base en el nuevo proyecto poscolonial y transnacional, tenemos la inmigración masiva provocada por un sistema económico y político que atrae a migrantes y facilita las consecuencias sembradas durante varias décadas por una política norteamericana prepotente y las sociedades que producen una mano de obra necesaria para que funcione el sistema global hegemónico. Hay una voz que, dentro de EE.UU., surge desde el sur y que parece revivir la lucha entre David y Goliat. Juega además, un papel decisivo la tecnología de punta y los medios de comunicación transnacionales.

## V. OBJETOS EXILIADOS: LA ISLA VÍA LA GRAFÍA DE FLOREAL HERNÁNDEZ

Mediante la observación de objetos culturales que flotan alrededor del sujeto y facilitan crear o acercar espacios que van de lo imaginario a lo real, se examina la trilogía autobiográfica compuesta de los textos *Morir en Isla Vista* (1999) de Floreal Hernández [seudónimo de Víctor Fuentes], *Bio-Grafía americana* (2008) y *Memorias del segundo exilio español (1954-2010)* (2011) de Víctor Fuentes. En las palabras de Fuentes, surgen dos espacios: por un lado “la patria de origen nunca abandonada anímicamente” y, por el otro: “el país de acogida en el cual [el] ‘ser ahí’ ha pasado gran parte de su existencia” (*El Mundo*). Bajo las obras críticas *Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity: Imaginary Communities* (2002) de Phillip E. Wegner y *Misplaced Objects; Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009) de Silvia Spitta, se analizan textos literarios y sus autores, filmes y sus directores, lugares y sus historias, tradiciones regionales y nacionales, costumbres reflejadas, así como nuevas aculturaciones adquiridas por el entorno que rodea el espacio creado.

### A. Espacios americanos entre dos Luises: Buñuel y Leal

El estudio crítico va desde la implementación de espacios que parecen estar encontrados el uno con el otro, como si uno diera vuelta a la esquina y pudiera atravesar en un instante el océano que hay entre América y España, a espacios que aparecen flotando objetos icónicos que surgen en la memoria del narrador quien está viendo su propia realidad. Estos espacios y objetos se ubican desde un punto de partida de una España de 1954 hacia Francia, Inglaterra, Venezuela y, por último, Estados Unidos, país en que el narrador empieza su exilio voluntario y finalmente se ubica en el suroeste de los

Estados Unidos—no sin antes pasar por Nueva York. Sin embargo, como se ve en *Morir en Isla Vista*, su viaje no se detiene allí. Como se puede ver, sus aventuras continúan por la comunidad euiberolatina, en particular la chicana, desde Santa Bárbara, California, o—en caló chicano *Santa Bruta* (93)—hasta Nueva York, dándose después un viraje hacia el sur, internándose en México y hasta la Argentina, pasando por Bogotá (“Pasajes de un diario colombiano”) (101), y paseando por Madrid en el colegio jesuita Areneros (102) durante varios sabáticos. Describe esos fragmentos de tiempo y espacios en el pasaje, “Y nos pasamos mis últimos días en Cali haciendo el amor y saliendo juntos. El domingo, esta vez, fuimos al río, allí entre familias, nos parecía estar en la Jarama” (113). Todos estos espacios se acortan y se encuentran el uno con el otro, surgiendo una situación utópica (115 Wegner). Por medio de un río, los espacios colombianos y españoles aparecen en un mismo plano.

Desde 1996 hasta 2006, Víctor Fuentes y Luis Leal, crean un espacio para escritores vía la revista *Ventana Abierta: Revista Latina de Literatura, Arte y Cultura*, en el cual durante 20 números se publicaron a más de 100 autores, hombres y mujeres produciendo un “boom literario en español dentro de los Estados Unidos, que se avecina para (este) siglo XXI” (*Bio-Grafía* 217). Asimismo esta revista literaria abre un espacio hacia el pasado, en el cual se publican textos que datan de mediados hasta finales del siglo XVI y culminan en el siglo XIX, publicándose así una antología en dos tomos (217). Algunos de estos textos son obras decimonónicas publicadas en lo que ahora es los Estados Unidos como *Jicoténcal* (1928, Filadelfia) y poesías de José Martí y Rubén Darío. A éstos, se les hicieron homenajes o números de la revista dedicados a ellos (215). Asimismo relata la anécdota de la visita y estancia de Gabriela Mistral en Santa Bárbara

quien se compró una casa con el dinero del su Premio Nobel (215). La dialéctica de espacio ubica estos textos literarios “betwixt and between” o entre y en medio, del exterior, el interior y la periferia, lo cual permite una precisa ubicación entre lo organizado y la desordenado (Lagos-Pope 21). Este espacio literario se ordena en nuevas fronteras de espacio y tiempo dentro de una literatura, sin importar si es en inglés o español, que pertenecía a los Estados Unidos, mucho antes de que su concepto de nación hubiera sido concebido.

### *1. Espacios y objetos en memorias*

Entre los espacios, circulan algunas voces que el tiempo guarda en la mente de Víctor Fuentes las cuales se encuentran en una serie de largas conversaciones con su colega don Luis Leal. En el capítulo “*Diálogos de... Santa Bárbara*”, (*Bio-Grafía* 187) y en el libro *Don Luis Leal: una vida y dos culturas: Conversaciones con Víctor Leal* (1998) editado por Gary Keller, se da una entrañable plática entre los dos que aborda la experiencia personal de Luis Leal durante la época de la Revolución Mexicana, el interés de aquél en la literatura latinoamericana, la participación del mismo en la Segunda Guerra Mundial en las Filipinas y su paso por Chicago. Unas páginas de don Luis Leal empiezan con el encabezado “Una palabrita” y en ellas Leal declara cómo Fuentes lo animó a escribir sus memorias. Lo convenció mediante una serie de diálogos o entrevistas llenas de un ritmo muy especial y de espontaneidad. De una gran carga detallada, el autor mexicoamericano produjo su propia autobiografía, lo cual se logró por la relación especial y amistad entre ambos escritores (Keller 4)

Una fecha memorable para algunos latinoamericanos en Estados Unidos es el 1º de enero de 1959. Fuentes toma un recuerdo de Luis Leal para señalar el significado de la fecha durante la década de los 1960

cuando Fidel entró en La Habana. Y no cabe duda que los movimientos nacionales de liberación por todo el llamado Tercer Mundo, encontraron en aquella década gran eco entre los jóvenes contestatarios de esta nación, entre quienes florecieron las barbas y los chaquetones de ‘fatiga’ de los vencedores guerrilleros cubanos. (*Bio-Grafía* 67)

De su parte, Fuentes recuerda su propia memoria de ese acontecimiento: estudiando para su doctorado en Letras Románicas, se encontraba en Nueva York “inmerso en el imaginario literario y artístico de la gran tradición europea, pateando las calles de Manhattan” (68). Esa imagen de la Revolución Cubana aún vive hasta nuestros días, en *Bio-Grafía* observa el narrador: “[F]lorece los carteles y camisetas del Che; ayer mismo vi a un niño de ‘familia bien’ con una camiseta infantil con el rostro del Che Guevara” (67). Como objeto cultural, el cartel con Che Guevara se ha desplazado por todo el mundo, inclusive en los Estados Unidos. Metafóricamente, como lo señala Silvia Spitta, se encuentra en la maleta de los latinoamericanos, excepto la de los cubanos exiliados durante la década de 1960, quienes consideran el 1º de enero de 1959 un evento traumático del cual no desean conservar ningún objeto (Spitta 194).

Otro objeto, en la imaginación de Víctor Fuentes, le causó un entusiasmo del cual se produjeron varios nuevos objetos en forma de trabajos sobre Luis Buñuel. Éstos lo llevan al estudio de la obra filmica de aquél y se da un énfasis en el cine mexicano. En uno de sus viajes de investigación a México en 1981, Fuentes visitó la casa de Luis

Buñuel quien no sólo lo recibió, sino que le ofreció una copa del mejor licor. Por su parte, Fuentes se limitó a pedirle una Coca-Cola con ron mexicano o “el whisky de los refugiados” (*Bio-Grafía* 162). Los objetos de este espacio crean imágenes que pueden asociarse a lo que Louis Marín define como la utopía que, como un espejo, refleja algo de la realidad social, aunque las imágenes estén al revés o se hayan distorsionado (*Utopics* 18). En este espacio exiliado de Víctor Fuentes, a nivel de perspectiva, las imágenes han cambiado, pero aún así siguen siendo al final las mismas aunque estén acomodadas desde una visión distinta.

En una ocasión, al dar un paseo por Nueva York, Fuentes observa:

¡Ahora sí!, Lorca estoy en Nueva York que cantaste con voz de profeta!), me siento viviendo un paripé en mudo y de, repente, el estruendo eco de un bombazo en una calle de Bagdad, me trae aquel pensamiento de Buñuel al final de *Mi último suspiro*. (*Bio-Grafía* 274)

Dicho pensamiento nos regresa al estudio cinematográfico y la época mexicana de Luis Buñuel. Víctor Fuentes produjo varias investigaciones: *Buñuel: cine y literatura* (1989), *Buñuel en México: Iluminaciones sobre una pantalla pobre* (1993), *La mirada de Buñuel* (2005) y *Buñuel, del surrealismo al terrorismo* (2013), entre otras. Aunque el exilio voluntario de Fuentes le permitía volver a España, su deseo no se realizó hasta 1975. Mientras tanto, toma objetos salidos de España, como las películas de Buñuel que, como diría Silvia Spitta, le ofrecen un camino unidireccional al exiliado. Lo acercan a él mismo y crea un espacio con objetos que le producen nostalgia y un sentimiento melodramático al acercarlos hacia sí mismo (Spitta 190).

## 2. *Objetos personalizados en nuevos espacios*

Desde la segunda parte de *Memorias del segundo exilio español (1954-2010)* (2011), Víctor Fuentes describe en “toda una vida”. El bolero surge como su conexión con las dos estancias largas que tuvo en los Estados Unidos: Nueva York y Santa Bárbara. En esas ciudades, desplaza y clasifica desde su llegada a Nueva York en 1956, sus objetos en tres categorías, “santos, ilustrados y obreros” (119).

En su primera división de santos, el narrador distingue “dos breves semblanzas”:

1) *El primer cowboy norteamericano, cartógrafo de una ‘desconocida’  
Norteamérica: Eusebio Francisco Kino*

Originario del tirol italiano, este jesuita, a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, se volcó la por veinticuatro años en la evangelización de la Pimería Alta. (*Memorias* 120)

2) *El padre Francisco Garcés “tan a propósito para entenderse con los  
Yndios”*

Otro de aquellos misioneros que buscaba la palabra de Dios en el rostro del otro fue el franciscano Francisco Garcés, quien asimismo hiciera su apostolado por dichas tierras y acompañara, hasta llegar a Californiana, la expedición de Juan Bautista de Anza desde Sonora hasta San Francisco. (121)

Estas dos semblanzas crean espacios en el tiempo. Al revisitar la memoria, de acuerdo con Silvia Spitta, se crea un diálogo en la mente y resulta una visión más crítica (92). En este caso, el narrador de Fuentes puede recrear parte de la historia nacional estadounidense bajo una perspectiva externa y desde otro sitio.

Acentuando los objetos desplazados, la categoría de ilustrados se refiere a personajes “[d]emasiado poderosos para dejarlos caer”, entre ellos, Luis de Onís. Diplomático cantalapedrano, publica las estadísticas “de aquél país” o Estados Unidos (*Memorias* 124). El narrador de Fuentes puede así establecer un paralelismo con los acontecimientos asociados al sistema de *Check and Balances* de 1819 y 2010 (125). A consecuencia, lo que parece algo único, se puede repetir en una memoria o representación dentro de la transformación de un objeto que se convierte en signo, y lleva la utopía a la realidad (*Utopics* xxvi).

Como segundo elemento de los ilustrados aparece en la figura de Miguel Cabrera de Nevares, quien escribió la obra *Observaciones acerca de los Estados Unidos de la América del Norte en 1834* manuscrito publicado y traducido al inglés por primera vez en 1968 por José de Onís. En ella se admira del “sueño americano”. Se trata en un estudio realizado por el estadista vallisoletano en el siglo XIX donde declara de la nueva nación: “En total se puede asegurar que ningún país tiene una proporción tan grande de población educada, bien albergada, mantenida y vestida, y que viva con tanta felicidad y contento como el pueblo de los Estados Unidos” (cit. en *Memorias* 126). Tal descripción marca el reconocimiento del sueño americano por un español en la primera mitad del siglo XIX.

En la categoría de los obreros, se destaca primero la “olvidada inmigración histórica española a los Estados Unidos” (126). Según las estadísticas, 27.935 españoles llegaron entre 1901 y 1910 y 68.361 entre 1911 y 1920. *Memorias del segundo exilio español (1954-2010)* expone la constante inmigración española, principalmente obrera, de entre los siglos XIX y XX (126). Esta migración produce el barrio Chelsea de



Manhattan, también conocido como Little Spain, y aparece en la novela *Windmills in Brooklyn* (1960) del inmigrante español Prudencio de Pereda (Cañas 247).

Personificando también la categoría de obrero, se encuentran los “mineros en West Virginia” (*Memorias* 127). Se trata de un grupo de mineros asturianos inmigrados que leía la revista estadounidense *La Cultura Obrera*, que circuló entre 1911 a 1927. Fuentes complementa la información dando un sitio web, <http://www.asturianus.org/es/>, que ha sido creado por los descendientes de los inmigrantes asturianos (*Memorias* 127). Esta información aparece también en la *Enciclopedia del español en los Estados Unidos* (2008), en la que se menciona a los periodistas Pedro Esteve y Alfonso Castilla (555). Fuentes se refiere a otros obreros españoles inmigrados en la sección intitulada “3.3 Los ‘muchachos’ de El Corsario y el presidente Wilson”. Se refiere a unos inmigrantes españoles anarquistas y republicanos. Fueron acusados de conspiración para dar muerte al entonces presidente Woodrow Wilson. En su mayoría eran unos anarquistas jóvenes (*Memorias* 128). Esta información aparece también en el texto *Memoirs of Bernardo Vega: A Contribution to the History of the Puerto Rican Community in New York* (1984) de Bernardo Vega (113).

Los momentos utópicos se reflejan en objetos encontrados por Floreal Hernández los cuales se han personificado en españoles exiliados. Aparecen durante la visita del narrador a muchos lugares, como en Colombia. La chica Marga, una castellana, aparece como la belleza macondiana Remedios la Bella de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (112). Tenemos además a Rafael Pérez de la Dehesa, profesor madrileño que se exilia en Berkeley (116). En grupo, los personajes se transforman en objetos que acarrear un sentimiento cultural de pertenencia a un determinado grupo

nacional o regional (77 Spitta), lo cual hace, por un lado, que las distancias temporales y espaciales se acorten, y por otro, que se combinen para marcar la aculturación del narrador con el mundo latinoamericano que abarca la población hispanohablante de los Estados Unidos.

### 3. *La California de Floreal Hernández*

Los espacios físico-temporales se refuerzan con objetos culturales iberoamericanos y estadounidenses. Flotan en la mente de Floreal Hernández, seudónimo de Víctor Fuentes. Su lugar es Isla Vista. Está ubicada en algún lugar frente a la ciudad californiana de Santa Bárbara, la cual tiene enfrente el archipiélago Islas del Canal, entre cuyas islas también hay una llamada Santa Bárbara, y la sección de residencia estudiantil universitaria de la Universidad de California en Santa Bárbara. De ese lugar, o Isla Vista, proviene parte del nombre del texto bajo estudio, *Morir en Isla Vista*. Lo describe el narrador “Macondo de plástico” (126) y en él se puede encontrar, lado a lado, un académico chicano como Luis Leal y una peninsular como Soledad Puértolas. Este espacio formaría parte de la utopía sugerida por el personaje Rafael Hitlodeo de Tomás Moro. Se trata de un espacio entre lo antiguo y lo moderno, entre Europa y América (Wegner 57).

Aunado a la crítica y artículos existentes en periódicos como *El Mundo*, específicamente los ensayos existentes “La identidad problemática del Exiliado en *Morir en Isla vista* de Víctor Fuentes” (2011) de Juan Jesús Payán y “Fuentes, Víctor Floreal: *Bio-Grafiá americana*” de Cristián Ricci (2008), en los cuales el exilio y los aspectos autobiográficos forman el eje central de investigación, nuestro trabajo intenta elaborar un mapa geográfico cultural de los objetos desplazados por Víctor Fuentes. La solapa

anterior de *Morir en Isla Vista* lo señala: “una novela heraclitiana, donde todo es fluir, donde lo fundamental no son las cosas, sino la corriente que las interpreta”. Esa descripción deja al lector crítico el poder de interpretar ese flujo que desarrollan los objetos a través de un lente griego de coraje, orgullo, cierto candor y un formidable vigor sexual. En específico, *Morir en Isla Vista* está estructurada vía capítulos que indican un recorrido geográfico detallado en los siguientes encabezados: “Un exiliado ahogado o un ahogado exiliado” (13), “Amerrikaka: (En blanco y negro, con desenfoces)” (55), “La revolución en Isla Vista: Docudrama de una infelicidad doméstica (En rojo vivo)” (81), “Pasajes de un diario colombiano (En gris, rojo, azul y amarillo)” (101), “La vuelta a España y no en bicicleta (En rojo, morado y gualda)” (141), “Reviviendo el terremoto de San Francisco, por dentro (Cortacircuitos del arco iris)” (181) y “Reflujo de la década de los 80: ¡Sálvese quien pueda! (En blanco)” (209). Dicho mapa llama la atención a un mundo construido en la mente del narrador, mundo donde, diría Wegner, la mimesis y la simbiosis de Barthes ayudan a trazar dicho mapa como un itinerario de viaje (16).

Los objetos culturales que flotan en el exilio voluntario de Víctor Fuentes abarcan las siete artes y las artes populares, predominando las imágenes filmicas que mencionan a Luis Buñuel. Se afirma en la solapa anterior de *Morir en Isla Isla Vista*:

A mediados de aquella década (1950), salió prófugo de España. Vive en los Estados Unidos, donde como novelista apócrifo tenía una extensa obra inédita hasta la publicación de esta novela. Entre las diversas influencias que confluyen en ésta, destaca la de Buñuel. (Hernández)

El director aragonés aparece citado una gran cantidad de veces en sus obras, lo cual refleja los estudios publicados por Fuentes como *Biografía y metaficción, Buñuel, cine y*

*literatura* (1988) y *La mirada de Buñuel: Cine, literatura y vida* (2005). Sin embargo, la influencia cinematográfica de Fuentes no se limita a abarcar al más famoso de los cineastas españoles exiliados, incluye una enorme gama de cineastas no sólo españoles, sino directores de otras nacionalidades. Menciona las siguientes películas: *El Verdugo* de Luis García Berlanga (Hernández 65), *Como agua para chocolate* (1992) del mexicano Alfonso Arau (113), *Giant* (1956) de George Stevens (64), *Manhattan* (1979) de Woody Allen (60), *Suddenly Last Summer* (1959) de Joseph L. Mankiewicz (65), *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin (63) y una serie de películas de Alfred Hitchcock como *North by Northwest* (1959) y *The Birds* (1963). El lugar de rodaje de ésta última ocurre en el espacio alrededor de Isla Vista, inclusive Bodega Bay. Juntas estas imágenes filmicas funcionan a manera de collage en la mente del inmigrante y, diría Spitta, ayudan a ordenar los pensamientos del mismo (173).

La aculturación de Fuentes en el suroeste de los Estados Unidos muestra una ruta que cubre muchas latitudes del país durante el siglo XX. Desde su perspectiva como autor, simpatiza con objetos chicanos como *El Malcriado*, periódico de la organización de César Chávez (94), y el texto *El Coyote* (1851) de José Mallorquí, el cual relata la vida del héroe californiano César de Echagüe (92). Queda influido por un poema del escritor español exilado Luis Cernuda: “Nocturno yanqui” (1944) escrito en Nueva Inglaterra (115). Estos objetos culturales viajan metafóricamente en la maleta de Fuentes, cuyo desplazamiento transformador se puede explicar como la migración hacia los espacios de la hegemonía. Transforma dichos objetos culturales de los oprimidos, como es el caso de los de un exiliado, quien los desarticula para volverlos a construir en nuevos espacios (Spitta 201).

Estos objetos arrastrados crean espacios al principio imaginarios como el usar el nombre de Isla Vista, cuyo contraste, respecto a las distintas utopías, se puede comparar al concepto examinado en la obra *Utopiques: Jeux d'espace* (1973) de Louis Marin (cit. en Wegner 35). El tipo de utopía que deseaban los exploradores europeos, como podría considerársele a Fuentes, requiere la ruta de “descubrimiento” para encontrar nuevos reinos, o espacios exóticos, en los cuales se acepta el concepto de *isla* como un nuevo mundo aislado de la civilización europea pero lleno de oportunidades para fundar una nueva colonización y crear su propio espacio.

Dicho espacio puede acomodarse a la perspectiva de Tomás Moro para precisar la definición del término *utopía*. Encontramos así una relación a dos neologismos griegos arraigados a dos palabras: *outopia* o ningún lugar y *eutopia* o buen lugar (cit. en Bruce xi). Sus significados nos llevan a un sitio geográfico en el cual habitan los inmigrantes como Fuentes, es decir, que no son nativo-estadounidenses, cuya migración puede verificarse desde la segunda mitad del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Outopia y eutopia se extienden a los nuevos inmigrantes de habla hispana llegados desde la década de los 1960 hasta hoy en día.

En este paso entre la utopía y la realidad, nuestro autor aborda desde su llegada a América varias profesiones, las cuales van desde “WALL STREET UNOMÁS deloshombresde TRAJEGRIS HOMBREINVISIBLE... Y FuiBAjanDO enmisMIRASdeTrabajode INTÉRPRETEoTRADUCTOR-a-MecanÓgrafoDEmecanÓgrafo-a-Shipping-clerk... y lavaplatos¡OTRAVEZ!” (62). Utilizando mayúsculas y palabras pegadas una a la otra, el narrador juega tipográficamente para enfatizar sus sentimientos y preferencias de profesión. Su imagen

de un traje gris neutro y de invisibilidad ante una gran urbe que se lo traga, recuerda la cinta de John Huston, *Asphalt Jungle* (1950), cuyo ambiente es una jungla de asfalto (109). Sus expresiones lingüísticas incluyen los mexicanismos “la pelona” ( 74) y “hasta las cachas” (76). Sus sentimientos asemejan un trabajador automatizado que ensambla paquetes y cuelga ropa durante ocho horas en un salón de Macy’s, lo cual recuerda la imagen de Charles Chaplin en una fábrica apretando tuercas todo el día (63). El espacio que ocupa la novela *Morir en Isla Vista* se parece más a una gran metrópolis latina, la cual se puede ubicar, como diría Mark Davis, en un cruce de transformaciones importantes como parte de la cultura urbana y la identidad étnica (11). Visto en la obra de Fuentes, se da una mezcla de objetos culturales que confluyen y transforman el espacio y el tiempo.

En este universo novelístico, bajo el seudónimo de Floreal Hernández, Fuentes recrea un sitio que no tiene límites temporales ni espaciales. El narrador viaja a través del tiempo y el espacio, desplazando y recogiendo objetos flotantes como textos literarios; unos son parte de su pasado como los de Rafael Alberti, Luis Cernuda, Federico García Lorca y Antonio Machado (123); otros los va adquiriendo en el presente, como los de Paul Bowles (escritor, músico y artista estadounidense que vivió 52 años en Tánger) (116), la colección de poemas *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena* (1973) de Pablo Neruda (120). Describe asimismo múltiples individuos, objetos y fenómenos: 1) el realismo mágico de Gabriel García Márquez, visión literaria que ha descubierto más cerca y “en vivo, y a dos kilómetros de la autopista U.S. 101”, entre los teatristas chicanos como Luis Valdez y su visión del Indio Chuparrosa (122), o paseando por la calle de Anapamú de Monrovia, California, en la misma calle en la que Gabriela

Mistral adquirió una casa con el dinero que obtuvo del Premio Nobel (88), hasta en el análisis de Brecht después de ver sus obras de teatro y de leer a Lacán; 2) música que puede ir desde Víctor Jara y Violeta Parra (132) hasta “Allá en el Rancho Grande”; 3) filmes de Buñuel, Hitchcock, Antonioni o Kurosawa y hasta el salir de extra en la película *La batalla de Chile* (1973) de Patricio Guzmán (137); 4) pinturas de la época azul de Picasso donde ve el cuerpo de una prostituta bogotana (109), y modelos de Fernando Botero (76), o el *Carlos IV* de Goya (150); 5) el *Teatro Campesino* de Luis Valdez (121); 6) sucesos históricos locales tanto como globales desde Vietnam y la caída de Allende, hasta la victoria del líder vietnamita Ho-Chi-Minh; 7) objetos populares como la Coca-Cola, y 8) fiestas como el Año Viejo en Nueva York, donde el protagonista lleva un frasco de aceitunas, un pedazo de turrón y una sidra de “El Gaitero” (119), el Día de Reyes, el celebrar Thanksgiving con una familia puertorriqueña en el Bronx (118) y el Día de los Muertos, entre muchas otras. A través de Floreal Hernández, Fuentes está en muchos lugares y muchas épocas a la vez: “Yo corría dejando atrás a una mujer, ¿Rochelle?, ¿L?, ¿Susan? Iba hacia el parque Riverside de Nueva York, habiendo salido de la casa de Alberto Aguilera, en Madrid” (121) o mirando mujeres desnudas al espejo y recordando a Ana *La Regenta* (124) de Leopoldo Alas y Ureña. Salta de un lugar y tiempo a otro con la ayuda de estos objetos que funcionan como etiquetas identitarias; los viajes y años sabáticos añaden algo al “desatendido *ridiculum vitae*” de Fuentes (120). El narrador describe inclusive una remembranza con saltos de tiempo y espacio: “me embargó la sensación de que más que a un mundo nuevo me veía devuelto, en un gran salto histórico y espacial hacia atrás, a la España de 1936” (135). Compuestos de una forma u otra, todos estos objetos constituyen la maleta del narrador, la cual es un símbolo

del exilio. De esa manera, un ser se siente menos alejado de su espacio habitual ya que porta consigo una maleta llena de objetos cercanos a él (Spitta 190)

Desde un contexto metaliterario, los objetos crean el texto narrado, el cual parece una película relatada en vivo. En un caso especial, en el episodio de un agosto en Chile, mientras cuenta sus andanzas por Lima, observa el narrador: “[L]es empecé a pasar mis imágenes de mi película limeña, el taxista hablando pestes del gobierno militar socializante de Velasco, conversación en la catedral con una efímera turista francesa ante la momia de Pizarro” (Hernández 129). Asimismo, los personajes pasan como objetos en *Morir en Isla Vista*: por ejemplo, de una experiencia en Chile, brinda usando vino nacional con un chileno de Miami (132). Esta imagen aparece como una visión bifurcada entre el colonialismo y el poscolonialismo, los cuales constituyen sus propias formas de representación (Spitta 103). Ese inmigrante chileno vuelve a su lugar de origen para saborear algo que aprecia y que lo acerca a lo que dejó.

## **B. Retorno al terruño**

Del mismo tipo, aparecen imágenes en el capítulo intitulado “La vuelta a España y no en bicicleta” donde el narrador recuerda la bandera republicana española (141). Se va de paseo por el Quartier Latin en París, pasando librerías con obras de Lacan, Deleuze y Foucault (Hernández 145), bebiendo un *Beujolais* y mirando a unas “empleadas hormiguitas” como las de *Un chien andalou* (147), yéndose después a tomar un “aperitivo, cerveza, canapés, en el restaurante-bar de La Moncloa” (156) y recordando más sus películas españolas de niño que las de Hollywood. Las recuerda porque en una “larga estadía ha matado en [su] memoria aquellas fantasías americanas que tanto



ilusionaron, por las mismas fechas, a los Cabrera Infante en Cuba, Manuel Puig, en Argentina y Juan Marsé en Barcelona” (159). Las películas recordadas son: *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) de Rafael Gil y *El escándalo* (1943) de José Luis Sáenz de Heredia, las cuales compara con *Bathing Beauty* (1944) con Esther Williams (159). En todos estos objetos hay una relación del viejo mundo con el nuevo mundo, lo colonial con lo poscolonial, en cuyos mundos se ha creado, diría Wegner, un ciclo repetitivo temporal y espacial que restaura el orden de las cosas en la mente de un narrador (161).

### **Conclusión**

En todo el caos de un entrecruce de espacios y tiempos, el desfile de objetos que provienen de varios orígenes ordena el pensamiento del narrador, estableciendo una secuencia que siempre regresa a los espacios más frecuentados: Santa Bárbara y España. La obra de Víctor Fuentes nos transporta desde el corazón español madrileño, pasando por Francia e Inglaterra, hasta el este de Estados Unidos, y termina en Isla Vista. En ese lugar las fronteras espaciales y temporales se confunden y se extienden en viajes hacia el sur por todas las latitudes, dando después un giro por España y regresando a la Santa Bruta de la década de los 1990.

## CONCLUSIÓN

### **A. Nuevos espacios vía objetos culturales: Identidades particulares y futuros**

#### **proyectos de investigación**

En el vasto panorama autobiográfico del migrante y exiliado euiberolatino hay un continuo campo febril y creativo. Al cierre de esta investigación, Saúl Cuevas, Yolanda Cruz, Gustavo Pérez-Firmat, Esmeralda Santiago, John Leguizamo respectivamente con *Verde* (2015), *Migrant Heroes* (2015), *A Cuban in Mayberry* (2014), *Writing a Life* (2014), *El patrón* (2016), continúan desarrollando nuevos proyectos y pensando en otros, excepto Víctor Fuentes. Más migrantes y exiliados vendrán a los Estados Unidos trayendo consigo nuevas culturas, y que gracias a la tecnología podremos escuchar a otras voces que nunca antes podríamos haber escuchado, voces no sólo en inglés, español o spanglish, sino en lenguas indígenas. Véase “Indigenous Migrations In Latin America: Interethnic Relations and Transformations of Identity” en el número 196 de *Latin American Perspectives* de mayo de 2014 de las editoras Laura Velasco y Dolores París Pombo. En la tabla de contenido de este ejemplar podemos tomar conciencia de comunidades indígenas transnacionales como purépechas en Chicago, otomíes en Carolina del Norte, triquis y tsotsiles que huyen de la violencia en sus tierras mexicanas, y mayas en Los Ángeles. Esto es únicamente el principio de una oleada de sur a norte que establecerá nuevas relaciones desde la Patagonia hasta los límites de Tijuana, de este a oeste desde Asia hasta Europa, en donde inmigrantes latinoamericanos ampliarán el término euiberolatino y esto se convertirá en lo que en una entrevista sobre herencia e identidad, nos dice Richard Rodriguez: (“Interview”), que para 2020, el censo de los

Estados Unidos debe eliminar todos los términos como *hispano* o *Hispanic*, *asiático* o *Asian* y *blanco* o *White*, etc.

El término *latinización* ya pertenece al pasado, ahora ya tenemos migrantes y exilados euiberolations no sólo en el suroeste, el noreste, el noroeste y el medioeste estadounidense, sino también en el sur como lo indica *Latinos in the New South: Transformations of place* (2006) editado por Heather A. Smith y Owen J. Furuseth, lo cual marca sitios en Dixie, Carolina del Norte, Kentucky, Atlanta, Nashville, Charlotte, entre otros lugares. Tomemos en cuenta los entornos sureños de Latinoamérica como lo señala *Indianizing Film: Decolonization, the Andes & the Question of Technology* (2009), editado por Freya Schiwy: está ocurriendo la redefinición de las culturas indígenas y eso ha traído una mayor oposición y resistencia en México, Centroamérica, el Caribe y Sudamérica. Eso lo ilustra la colección de obras como *Resistencia y territorialidad: Culturas indígenas y afroamericanas* (2010) editada por Javier Laviña y Gemma Orobitig. Estos movimientos migratorios que provienen desde fuera de los Estados Unidos anuncian un gran futuro para la otredad indígena que será cada vez más transnacional y más global como ya lo ha indicado la visión de Yolanda Cruz compuesta de imágenes binacionales. Los objetos culturales se irán desenterrando como ya lo indicó Stefano Varese en “Los dioses enterrados: El uso político de la resistencia cultural indígena”<sup>57</sup>. El pasado, el presente y el futuro entran vía la interacción y la redefinición de las culturas que no han participado en la cultura oficial. La visión de los autores estudiados en esta disertación ya prefigura esa etapa migratoria: Saúl Cuevas se relaciona con los paraguayos y sudafricanos en sus crónicas suroesteñas; Yolanda Cruz presenta

---

<sup>57</sup> Publicado en *Semillas de la industria: Transformaciones de la tecnología indígena en las Américas* (1994), editado por Mario Humbert Ruz, “el pueblo zapoteco reinterpreta la historia oficial mexicana, rescatando y reidentificando” (238).

imágenes de mujeres, niños de su propia cultura que expanden su territorio binacional; Gustavo Pérez-Firmat reintrepreta programas asociados con la cultura suburbana anteriormente, de los 1950 y los 1960 como *The Andy Griffith Show*, *Father Knows Best*, *Leave It to Beaver*, y *The Donna Reed Show (A Cuban 48)*; Esmeralda Santiago rescribe una perspectiva histórica caribeña vía una princesa taína en *Conquistadora*; desde su refugio neoyorquino, Roberto Quesada denuncia hechos de corrupción y fraudes políticos en Honduras; John Leguizamo realiza filmes sobre América Latina donde inrterpeta un periodista euiberolatino en el México de 1968, y Víctor Fuentes colabora en la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) para documentar y valorar el español de los Estados Unidos.

Estas acciones se convierten en los objetos que cada uno de nuestros autores crea y desplaza como el vebro *ser* dentro de los nuevos espacios que se convierten en el verbo *estar* y los términos identitarios que Gustavo Pérez-Firmat adopta como *cubaneo* manifiestan como una acción verbal que baila, camina y corre en el espacio de la *cubanidad* como una comunidad creada en un espacio que va de la utopía a la realidad. Ese mismo concepto se puede aplicar a todos nuestros autores. Saúl Cuevas *zacatequea* dentro de su *zacatequidad-finiquera* que se extiende hasta espacios sudafricanos y paraguayos; Yolanda Cruz *chatinea* dentro de su transnacional *oaxacalifornidad*; Esmeralda Santiago *santurcea* en su urbe *muyorricanidad*; Roberto Quesada *olanchitea* en sus redes sociales dentro de la *garífunidad-manhatanizada*; John Leguizamo *bogotanea* en su performance de *latinidad-jacksonheightizada* y por último Víctor Fuentes *madrileña* en su comunidad isleña con *madrileñidad- santabarbarizada*.

Con estos conceptos de *ser* y *estar* unificados en un *to be* se cierran las páginas de este trabajo pero quedan abiertos varios caminos de investigación para continuar el estudio de un expandido canon de la literatura y la cultura euiberolatina. Esa expansión la han llevado a otros espacios, a la creación y el desplazamiento de nuevos objetos culturales, y a la búsqueda de nuevos términos identitarios que particularizan más y más a cada uno de sus representantes. En vez de generalizarlos, con una voz transnacional de doble insertaje *ni de aquí, ni de allá a de aquí y de allá* (97), como lo establece Laura G. Gutiérrez, este expandido canon incorpora un nuevo espacio que podría ser más que doble y está compuesto de distintas otredades culturales, sociales e identitarias a una comunidad hegemónica cada vez más descentrada.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras primarias

- Cuevas, Saúl. *Barrioztlán*. Phoenix: Editorial Orbis Press, 1999. Impreso.
- \_\_\_. *Desierto mojado: Crónicas*. Turlock: Editorial Orbis Press, 2014. Impreso.
- \_\_\_. *Ensueños: Cuentos i estampas*. Phoenix: Editorial Orbis Press, 2003. Impreso.
- \_\_\_. “Verde”, inédito.
- Cruz, Yolanda. *Petate Productions: Universal Stories from Frontier Communities*. 20 de diciembre de 2014. Web.
- \_\_\_, dir. “Migrant Heroes”, inédito. Film
- Fuentes, Víctor. *Bio-Grafía americana*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2008. Impreso.
- \_\_\_. *Memorias del segundo exilio español (1945-2010)*. Madrid: Verbum, 2011. Impreso.
- Hernández, Floreal [Víctor Fuentes]. *Morir en Isla Vista*. Zaragoza. Prames-As Tres Serols, 1999. Impreso
- Leguizamo, John. *Freak: A Semi-Demi-Quasi-Pseudo Autobiography*. Ed. David Bar Katz. New York: Riverhead Books, 1997. Print.
- \_\_\_. *House of Buggin*. Fox. Dir. Adam Bernstein, John Blanchard, 1995. TV.
- \_\_\_. *Mambo Mouth: A Savage Comedy*. New York: Bantam, 1993. Print.
- \_\_\_. *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends: My Life*. New York: Ecco, 2006. Print.
- \_\_\_. *Spicorama: A Dysfunctional Comedy*. New York: Bantam, 1994. Print.
- \_\_\_, perf. *El patrón* Dir. Matthew Aldrich. 2016. DefCon Productions, 2016. Film.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal, 2000. Impreso.
- \_\_\_. *El año que viene estamos en Cuba*. Houston: Arte Público Press, 1997. Impreso.

- \_\_\_ . *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. Nueva York; Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- \_\_\_ . Gustavo Pérez Firmat. Web. 2015.
- \_\_\_ . *Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America*. Houston: Arte Público Press, 2005. Print.
- \_\_\_ . *Vidas en vilo: La cultura cubanoamericana*. Madrid: Colibrí, 1994. Impreso.
- \_\_\_ . *A Willingness of the Heart: cubanidad, cubanía y cubaneo*. Miami: Cuban Studies Association, 1997. Print.
- \_\_\_ . *A Cuban in Mayberry*. Austin: U of Texas P, 2014. Print.
- Quesada, Roberto. *Big Banana*. Houston: Arte Público Press.1999.
- \_\_\_ . *Nunca entres por Miami*. Barcelona: Mondadori, 2002. Impreso.
- \_\_\_ . *La novela del milenio pasado*. Tropismos: U de Texas, 2004. Impreso.
- \_\_\_ . *El último habitante de Macondo*. Bogotá: Big Banana editores, 2014. Archivos Kindle.
- \_\_\_ . *El equilibrista*. Barcelona: Alfaguara, 2014. Archivo Kindle.
- \_\_\_ . *Rebelión*. Web. 28 de febrero de 2015.
- \_\_\_ . *Facebook*. 5 de noviembre de 2014, 5 de noviembre de 2014. Facebook.
- \_\_\_ . *Twitter*. 5 de noviembre de 2014, 5 de noviembre de 2014. Twitter.
- Reencuentros: 2501 migrantes*. Dir. Yolanda Cruz. Actor, Alejandro Santiago. *Cinema Libre*, 2009. Filme.
- Santiago, Esmeralda. *Conquistadora*. Trad. Diego Jesús Vega. Doral: Suma de Letras, 2011. Impreso.
- \_\_\_ . *The Turkish Lover: A Memoir*. New York: Merloyd Lawrence, 2004. Print.
- \_\_\_ . *Almost a Woman*. Houston: Perseus Books, 2002. Film.
- \_\_\_ . *When I Was Puerto Rican: A Memoir*. New York: Vintage Books, 1993. Impreso.
- \_\_\_ . *Conquistadora*. New York: Vintage Books, 2010. Impreso.
- \_\_\_ . *El amante turco*. Trad. Nina Torres-Vidal. Colombia: Alfaguara, 2005. Impreso.

- \_\_\_\_. *Casi una mujer*. Trad. Nina Torres-Vidal. Nueva York: Vintage Books, 1999. Impreso.
- \_\_\_\_. *Cuando era puertorriqueña*. Trad. Nina Torres-Vidal. Nueva York: Vintage Books, 1994. Impreso.
- \_\_\_\_. "Wishing for Faith". Esmeralda Santiago Blog Spot. Web. 25 de octubre 2006.
- \_\_\_\_. "Biography". Esmeralda Santiago Website. Web. 25 de julio de 2004.
- \_\_\_\_. ed. *Writing a Life*. Dr. Frank Cantor. *Cantomedia*, 2013. Film.
- Sueños binacionales/Bi-national Dreams*. Dir. Yolanda Cruz. *Petate Productions*, 2006. Filme.

### **Obras teóricas**

- Acha, Juan. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, 1996. Impreso.
- Alba, Richard, Victor Nee. *Remaking the American Mainstream: Assimilation and Contemporary Immigration*. Cambridge: Harvard U P, 2003. Print.
- Álvarez Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville: U of Virginia P, 1998. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983. Print.
- Andrew, Dudley. "Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema." *World Cinemas, Transnational Perspective*. New York: Routledge, 2010. 59-89. Print.
- Aparicio Mena, Alfonso J. *Cultura tradicional de salud y etnomedicina en Mesoamérica*. Victoria, B.C: Trafford Publishing, 2008. Impreso
- Aranda, Elizabeth. *Emotional Bridges to Puerto Rico: Migration, Return Migration, and the Struggles of Incorporation*. Lanham, Rowman & Littlefield P, 2006. Print.
- Barabas, Alicia. *Utopías indias: movimientos sociorreligiosos en México*. México: Plaza y Valdés, 2003. Impreso.
- Barahona, Marvin. *Evolución histórica de la identidad nacional*. Tegucigalpa: Ed. Guaymuras, 1991. Impreso.



- Behar, Ruth, Lucía M. Suárez Ed. *The Portable Island: Cubans at Home in the World*. Nueva York; Palgrave McMillan, 2008. Print.
- \_\_\_\_\_. *Bridges to Cuba, puentes a Cuba*. Ann Arbor; U of Michigan P, 1995. Print.
- Blanco Cano, Rosana. *Cuerpos disidentes del México imaginado: Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. México, Iberoamericana, 2010. Impreso.
- Brady, Mary Pat. *Extinct Lands, Temporal Geographies; Chicana Literature and the Urgency of Space*. Durham: Duke U P, 20002. Print.
- Brettell, Caroline, and James F. Hollifield. *Migration Theory: Talking Across Disciplines*. New York: Routledge, 2000. Print.
- Bruce, Susan. *Three Early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis, The Isle of Pines*. *Oxford World's Classics*. New York: Oxford U P, 1996. Print.
- Campra, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987.
- Cañas, Dionisio. "Center and Transit Point for Hispanic Cultural Nomadism." *Hispanic New York: A Sourcebook*. Ed. Claudio Iván Remeseira. New York: Columbia U P, 2010. 245-300 Print.
- Cohen, James. "Sociopolitical Logics and Conflicting Interpretations of 'Latinization' in the United States." *Latin@s in the World – System: Decolonization Struggles in the 21st Century U.S. Empire*. Ed. Ramón Grosfoguel et al. Boulder: Paradigm Publishers, 2005. 165-82. Print.
- Conway, Dennis, Adrian Bailey y Mark Ellis. "Gendered and Racialized Circulation-Migration: Implications for the Poverty and Work Experience of New York's Puerto Rican Women." *Migration, Transnationalization, and Race in a Changing New York*. Eds. Héctor R. Cordero-Guzmán Robert C. Smith y Ramón Grosfoguel. Philadelphia: Temple U P, 2001. 146-63. Print.
- Cruces, Francisco "Hacia cosmópolis". *Voces híbridadas: Reflexiones en torno a la obra de García Canclini*. Ed. Nivón Bolán, Eduardo. México: Siglo XXI editores, 2012. P. 98-114. Archivos Google Play.
- Davis, Mike. *Magical Urbanism: Latinos Reinventing the U.S. Big City*. London: Verso, 2001. Print.
- Duany, Jorge. *The Puerto Rican nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill, Londres: U of North Carolina P, 2002. Print.

- Đurovičová, Nataša y Kathleen Newman. *World Cinemas, Transnational Perspective*. New York: Routledge, 2010. Print.
- Dussel, Enrique, et al eds. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino": [1300 – 2000] Historia, corrientes, temas, filósofos*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Ser hispano: Un mundo en el *border* de muchos mundos". *Latin@s in the World – System: Decolonization Struggles in the 21st Century U.S. Empire*. Ed. Ramón Grosfoguel et al. Boulder: Paradigm Publishers, 2005. 41-55. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *1492. El encubrimiento del Otro*. Madrid: Nueva Utopía, 1992. Impreso.
- Eileraas, Karina A. *Between Image and Identity: Transnational Fantasy, Symbolic Violence, and Feminist Misrecognition*. Lanham: Lexington Books, 2007. Print.
- Embajada de los Estados Unidos en Madrid*. Interview with Richard Rodriguez. *YouTube*. YouTube, April 18, 2011.
- England, Sarah. *Afro Central Americans in New York City: Garifuna Tales of Transnational Movements in Racialized Space*. Gainesville, U P of Florida, 2006. Print.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia U P, 2000. Print.
- Foner, Nancy. "Transnationalism Then and Now: New York Immigrants Today and at the Turn of the Twentieth Century." *Migration, Transnationalization, and Race in a Changing New York*. Eds. Héctor R. Cordero-Guzmán et al. New York: Temple U P, 2001. 35-57. Print.
- Galt, Rosalind y Karl Schoonover. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York: Oxford U P, 2010. Print.
- Gómez-Peña, Guillermo *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. New York: Routledge, 2000. Print.
- Gracia, Jorge J. E., *Hispanic/Latino Identity: A Philosophical Perspective*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. Print.
- Grosfoguel Ramón y Roberto Almanza Hernández, eds. *Lugares decoloniales: Espacios de intervención en las Américas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Colonialidad del poder y dinámica racial: Notas para la reinterpretación de los latino-caribeños en Nueva York". *Lugares descoloniales: espacios de intervención en las Américas*. Eds. Ramón Grosfoguel, Roberto Almanza

- Hernández. Bogotá: U. Javeriana, 2008. 2693-3424. Archivos Kindle.
- \_\_\_\_\_, et al. *Latin@s in the World-System: Decolonization Struggles in the 21st Century U.S. Empire*. Boulder: Paradigm Publishers, 2005. Print.
- Guerra, Lucía. “Género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Ed. Silvia Spitta y Boris Muñoz. Pittsburg: U of Pittsburg, 2003. p. 287-306. Impreso.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998. Impreso.
- Gutiérrez, Laura G. *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: U of Texas P, 2010. Print.
- \_\_\_\_\_. “Performing Borders: De aquí y de allá (Preliminary Notes on Mexican and Chicana/o Transnational Performance Art)”. *Global Mexican Cultural Productions*. Rosana Blanco-Cano and Rita E. Urquijo-Ruiz, eds. New York: Palgrave MacMillan, 2011. 97-118. Print.
- Guynn, William Howard. *Writing History in Film*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Hanlon, Dennis. “Traveling Theory, Shots and Players: Jorge Sanjinés, New Latin American Cinema, and the European Art Film.” *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York: Oxford U P, 2010. 351-66. Print.
- Hansen, Miriam. “Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale.” *World Cinemas, Transnational Perspective*. New York: Routledge, 2010. 287-314. Print.
- Haslip-Viera, Gabriel. *Taíno Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2001. Print.
- Hernández-G., Manuel de Jesús. Introducción – “La novela *Barrioztlán* de Saul Cuevas: un texto clásico desde su primera edición”. *Barrioztlán*, 3ª ed. Mesa: Hispanic Institute of Social Issues, 2010. xi-xxvii. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “A Socio-Historic Study of Hispanic Newspapers in the United States”. *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage, Volume I*. Ramón A. Gutiérrez y Genaro M. Padilla, editores. Houston: Arte Público Press, 1993. 107-27. Print.
- Keating, Patrick. “The Volcano and the Barren Hill: Gabriel Figueroa and the Space of Art Cinema.” *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York: Oxford U P, 2010. 201-17. Print.

- Kim, Jihoon. "Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations." *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York: Oxford U P, 2010. 125-41. Print.
- Lagos-Pope, María-Inés. *Exile in Literature*. Cranbury: Associated U Presses. 1998. Print.
- Laviña, Javier, Gemma Orobitig, eds. *Resistencia y territorialidad: Culturas indígenas y afroamericanas*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010. Impreso.
- Lazo, Rodrigo. *Writing to Cuba: Filibustering and Cuban Exiles in the Unites States*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2005. Print.
- Le Bot, Yvon. "Actores sociales y actores culturales en la frontera". *Otro mundo... Discrepancias, sorpresas y derivas en la antimundialización*. Comp. Michel Wieviorka. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. 155-79. Impreso.
- Léon-Portilla, Miguel. "La filosofía náhuatl". *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): Historia corrientes, temas y filósofos*. Eds. Enrique Dussel et al. México: Siglo XXI, 2009, p. 21-26. Impreso.
- Lipp, Solomon. *Lepoldo Zea: From Mexicanidad to a PhilosoHy of History*. Waterloo: Wilfrid Laurier U P, 1980. Print.
- Lizama Quijano, Jesús. *La Guelaguetza en Oaxaca: fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el context urbano*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2006. Impreso.
- López Badano, Cecilia. *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño : la caja de Pandora de la latinoamericanidad contemporánea*. Saarbrücken: Lambert Academic P, 2011. Print.
- Lowenstein, Adam. "Interactive Art Cinema: Between 'Old' and 'New' Media with Un Chien Andalou and EXistenZ." *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York: Oxford U P, 2010. 92-107. Print.
- Maier, Elizabeth. "The Unsettling, Gendered Consequences of Migration for Mexican Indigenous Women." *Women and Change at the U.S.-Mexico Border: Mobility, Labor, and Activism*. Eds. Doreen J. Mattingly y Ellen R. Hansen. Tucson: U of Arizona P, 2006. 19-35. Print.
- Marín, Louis. "Frontiers of Utopia: Past and Present." *Critical Inquiry*, v. 19, n. 3, 1993. U of Chicago. 397-420. Print.
- \_\_\_\_\_. *Spatial play: Contemporary Studies in Philosophy and the Human Sciences*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1984. Print.

- \_\_\_\_\_. *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*. New York: Humanity Books, 1984. Print.
- Martín-Barbero, Jesús. “Poder y cultura: La insoportable hibridación”. *Voces híbridas: Reflexiones en torno a la obra de García Canclini*. México: Siglo XXI editores, 2012. 181-95. Archivos Google Play.
- Mato, Daniel. “Las ‘literaturas orales’ en la formación de imágenes mutuas y la construcción de identidades y diferencias entre las naciones del Caribe”. *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1995. Impreso.
- McFarland, Pancho. “Here Is Something You Can’t Understand... Chicano Rap and the Critique of Globalization.” *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Eds. Arturo J. Aldama y Naomi H. Quiñónez. Indianapolis: Indiana U P, 2002. 297-315. Print.
- Miller, Toby. “National Cinema Abroad: The New International Division of Cultural Labor, from Production to Viewing.” *World Cinemas, Transnational Perspective*. New York: Routledge, 2010. 137-59. Print.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003. Impreso.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. Berkeley: U of California P, 1982. Print.
- Moraga, Cherrié. “Queer Aztlán: The Reformation of the Chicano Tribe.” *Latina/o Thought: Culture, Politics, and Society*. Latnham, MD. Rowman & Littlefield Publishers. 2009. 223-42. Print.
- Moro. Tomás. *Utopia*. Louvain: Erafmus AEGidius Paludanus. 1516. Impreso.
- Newman, Kathleen. “Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism.” *World Cinemas, Transnational Perspective*. New York: Routledge, 2010. 3-11. Print.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana P U, 2001. Print.
- Nikolanikos, Marios. “Notes Towards a General Theory of Migration in Late Capitalism” *Race and Class* 17 (Summer 1975): 5-17. Print.
- Nivón Bolán, Eduardo. “Identidades y procesos interculturales”. *Voces híbridas: Reflexiones en torno a la obra de García Canclini*. México: Siglo XXI editores, 2012. 166-180. Archivos Google Play.

- Portes, Alejandro y Josh DeWind *Rethinking Migration: New Theoretical and Empirical Perspectives*. New York: Berhahn Books, 2008. Print.
- Quiñónez, Naomi H. "Re(Riting) the Chicana Poscolonial". *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Ed. Arturo J. Aldama, Naomi H. Quiñónez. Indianápolis: Indiana U P, 2002. 129-51. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.
- Ricourt, Milagros, Ruby Danta. "The Emergence of a Latinno Panethnicity." *Hispanic New York: A Sourcebook*, Claudio Remeseira, ed. New York: Columbia P U, 2010. 201-216. Print.
- Rivadeneira, Claudio Iván, ed. *Hispanic New York: A Sourcebook*. New York: Columbia P U, 2010. Print.
- Rivera-Salgado, Gaspar. "Mixtec Activism in Oaxacalifornia: Transborder Grassroots Political Strategies." *American Behavioral Scientists* 47(2): 1439-58, 1999. Print.
- . "Welcome to Oaxacalifornia". *Indigenous Rights and Self-Determination* 23.1 (Spring 1999). *Cultural Survival*. Web. Spring 1999.
- Ross, John. *El Monstruo: Dread and Redemption in Mexico City*. New York: Nation Books, 2009. Print.
- Said, Edward. *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. London; Vintage, 1994. Print.
- Sáiz, Eva. "Victor Fuentes: 'El español que se habla en EE.UU. es el cresol de todo castellano'". *El País*. Web. 25 de abril de 2012.
- Sánchez, Rosaura, Beatriz Pita, intro. *Who Would Have Thought It?* Houston: Arte Público P, 1995. Print.
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes and Questions of Technology*. New Brunswick: Rutgers U P, 2009. Print.
- Singh, Amritjit, Peter Schmidt. "U.S. Studies and Poscolonial Theory." *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity and Literature*. Ed. Amritjit Singh et al. Jackson: U P of Mississippi, 2000. 3-69. Print.
- Smith, Heather A., Owen J. Furueth, eds. *Latinos in the New South: Transformations of Place*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006. Print.

Spitta, Silvia. *Misplaced Objects; Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas*. Austin: U of Texas P, 2009. Print.

\_\_\_\_\_. *Between Two Waters; Narratives of Transculturation in Latin America*. College Station: Texas A&M U P, 1995. Print.

Steiner, George. *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. Nueva York: Penguin Books, 1971. Print.

Stephen, Lynn. *Zapotec Women: Gender Class, and Ethnicity in Globalized Oaxaca*. Durham. Duke U P, 2005. Print.

Tobar, Héctor. *Translation Nation: Defining a New American Identity in the Spanish-Speaking United States*. New York: Riverhead Trade, 2005. Print.

Unamuno, Miguel de. *Americanidad*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002. Impreso.

Varese, Stefano. “Los dioses enterrados: El uso político de la resistencia cultural indígena” en *Semillas de la industria: Transformaciones de la tecnología indígena en las Américas*. Mario Humbert Ruz, ed. México: Ediciones Casa Chata, 1994. 237-58. Impreso.

Velasco Ortiz, Laura. *Mixtec Transnational Identity*. Tucson: U of Arizona P, 2005. Print.

\_\_\_\_\_, Dolores París Pombo, eds. “Indigenous Migrations In Latin America: Interethnic Relations and Transformations of Identity”. *Latin American Perspectives*. 196, May 2014. Print

Vertovec, Steven. *Transnationalism*. New York: Routledge, 2009. Print.

Vieira, Joaõ Luiz. “The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema.” *World Cinemas, Transnational Perspective*. New York: Routledge, 2010. 226-43. Print.

Vilaró, Ramón. *Gringolandia: Un retrato de EE.UU. y su relación con España*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2004. Impreso.

Vivancos Pérez, Ricardo F. “El desplazamiento y la crítica: Novelistas españoles del exilio y de la emigración intelectual en los EE.UU.”. *Contra el olvido: El exilio español en Estados Unidos*. Alcalá de Henáres: Instiuto Benjamin Franklin, 2010. 101-23. Impreso.

Wallerstein, Immanuel. “Latin@s: What’s In a Name?” *Latin@s in the World-System: Decolonization Struggles in the 21st Century U.S. Empire*. Eds. Ramón Grosfoguel et al. Boulder: Paradigm Publishers, 2005. 31-39. Impreso.

Wegner, Phillip E. *Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity: Imaginary Communities*. Berkeley: U of California P, 2002. Print.

### **Obras secundarias**

Arizpe S., Lourdes. *La mujer en el desarrollo de México y de América Latina*. México: Centro de relaciones Multidisciplinarias/Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. Impreso.

Arrieta, Oliva. "Language and Culture among Hispanics in the United States", *Handbook of Hispanic Culture-Anthropology*, ed. Nicolás Kanellos y Claudio Esteve-Fabregat. Houston: Arte Público P, 1994. 168-90. Print.

AZCentral. "La cineasta oaxaqueña Yolanda Cruz retrata en sus documentales temas de su cultura indígena". *AZCentral*. Web. 3 de mayo de 2010.

Cabrera de Nevares, Miguel. *Observations of the United States of North America in 1834: The Spanish Text: Observaciones acerca de los Estados Unidos de la América del Norte en 1834*. Ed. José de Onís. Madrid: Jaime Villegas, 1968. Print

Chaguaceda Toledano, Ana. *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*. Salamanca, Ediciones U de Salamanca, 2005. Impreso.

Chatino. *Conaculta*. Web. 12 de mayo de 2008.

Darnton, Robert. *The Case for Books: Past, Present, and Future*. New York: Public Affairs, 2009. Print.

Fox, Jonathan, Gaspar Rivera-Salgado, ed. *Indigenous Mexican Migrants in the United States*. La Jolla, Center for US-Mexican Studies, UCSD, 2004. Print.

Fresnada, Carlos. "Crónica del segundo exilio". *El Mundo*, Web. 31 de enero de 2009.

Galán, Héctor. "The Border: Interactive Timeline". *The Border*. Public Broadcasting System. Web. 12 de diciembre de 1999.

*Honduras Escribe: Los escritores de Honduras*. Blog: Honduras escribe. Web. 4 de noviembre de 2002.

Instituto Cervantes. *El nexo español: Artistas españoles en Nueva York, 1930-1960*. Nueva York, 1999. Exposición.

Joyce, Arthur A. *Mixtecs, Zapotecs, and Chatinos: Ancient Peoples of Southern Mexico*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2010. Print.

Kahlo, Frida. *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*. México, 1932. Arte.



- Kanellos, Nicolás. *The Hispanic-American Almanac: A Reference Work on Hispanics in the United States*. Farmington Hills, MI: Gale Group, 1993. Print.
- Keller, Gary, ed. *Don Luis Leal una vida y dos culturas: Conversaciones con Víctor Fuentes*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1998. Impreso.
- López Morales, Humberto. *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: Anuario del Instituto Cervantes 2008*. Madrid: Santillana, 2008. Impreso.
- Méndez, Antonio. *Guía del cine clásico: Protagonistas*. Madrid: Visión Libros, 2006. Impreso.
- Oaxacalifornia.com. *El Oaxaqueño News*. Web. 2001.
- Ramírez. Livio. “Biografías; Roberto Quesada”. Web. 12 de noviembre de 2014.
- Rivera-Salgado, Gaspar. Oaxacalifornia: “Ni demócratas ni republicanos se oponen al muro”, entrevista *La Jornada*. Web. 21 de septiembre de 2008.
- \_\_\_\_\_. *Indígenas mexicanos migrantes en los Estados Unidos*. México: Porrúa, 2004. Print.
- Sáiz, Eva. “Victor Fuentes: ‘El español que se habla en EE.UU. es el crisol de todo castellano’”. *El País*. Web. 25 de abril de 2012.
- Shorris, Earl. *Latinos: A Biography of the People*. New York: W.W. Norton, 1992. Print.
- Stavans, Ilan. *Conversations with Ilan Stavans*. Tucson: U of Arizona P, 2005. Print.
- \_\_\_\_\_, editor. *The Norton Anthology of Latino Literature*. New York: The W W Norton & Company, Inc., 2011. Print.
- \_\_\_\_\_. “The Ventriloquist”. *Conversations with Ilan Stavans*. Tucson: University of Arizona Press, 2005. 113-21. Print.
- \_\_\_\_\_. *Spanglish: The Making of a New American Language*. New York: Rayo Harper Collins, 2003. Impreso.
- Valucha, Richard J. “Please, no statues of owlaws – we need good role models.” *Chicago Sun Times*. Web. 28 de mayo de 1998.