



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 62, Enero-Junio, 2011: 83 - 111

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Identidades portátiles: migración y cruce de fronteras en la literatura y el cine venezolanos*

Víctor Carreño

*Facultad Experimental de Arte. Centro de Investigación de las Artes.
Universidad del Zulia, Maracaibo.*

E-mail: vjcr112@hotmail.com

Resumen

En Latinoamérica los cruces de fronteras y las migraciones internacionales han tenido una figuración predominante a partir de la década de 1980 hasta el presente, debido a la conjunción de determinadas crisis económicas, sociales y políticas, generando diversas manifestaciones en la cultura y el arte, que han recibido distintas caracterizaciones, como culturas híbridas, heterogeneidad cultural, multiplicidad temporal, culturas fronterizas, así como ha generado una revisión del concepto de nación y de identidad, las cuales son vistas desde una perspectiva plural y cambiante, y no fija y estable. En este trabajo se aborda la representación de estos fenómenos en la literatura y el cine venezolanos durante las últimas décadas, muy poco estudiados en relación a otras regiones latinoamericanas. Se sitúa al fenómeno en un contexto de crisis sociopolíticas y económicas, como una circunstancia coadyuvante en el incremento de la emigración en Venezuela. Se analiza y se compara un grupo limitado de obras, desde las herramientas de los estudios culturales, para ver cómo se configuran las representaciones identitarias de sujetos venezolanos en desplazamiento. Al final, se muestra que las expresiones literarias y cinematográficas presentan identidades portáti-

Recibido: 15-06-11 • Aceptado: 25-07-11

* Este artículo es una revisión de ideas expresadas en el Trabajo de ascenso titulado "Identidades portátiles: imaginarios de viajes y fronteras" (2010), presentado para optar a la categoría de Profesor Asociado de la Universidad del Zulia.

les, esto es, identidades que surgen de una constante negociación del pasado y el presente, apoyadas en el uso estratégico de material simbólico de la cultura popular, como los códigos de las telenovelas, las canciones, la cultura oral, entre otras marcas culturales. Se revelan unas narrativas identitarias muy particulares, indicadoras por una parte, de un país políticamente dividido, y por la otra, de un imaginario múltiple de un país en la diáspora.

Palabras clave: Migración, cruce de fronteras, literatura venezolana, cine venezolano.

Portable identities: Migration and Border Crossings in Venezuelan Literature and Film

Abstract

In Latin America, international border crossings and migrations have figured predominantly starting with decade of the 1980s up to the present, due to the conjunction of certain economic, social and political crises, generating diverse manifestations in culture and art that have received distinct characterizations, such as hybrid cultures, cultural heterogeneity, temporal multiplicity, border cultures, as well as generating a review of the concepts of nation and identity, which are seen from a plural and changing perspective, not a fixed and stable viewpoint. This work deals with the representation of these phenomena in Venezuelan literature and cinema during the last decades, topics that have hardly been studied as compared to other Latin American regions. The phenomenon is situated in a context of sociopolitical and economic crises, circumstances that have helped to increase emigration in Venezuela. A limited group of works is analyzed and compared, starting with the tools for cultural studies, to see how they configure the identity representations of displaced Venezuelan subjects. In the end, the study shows that literary and cinematographic expressions present portable identities, that is, identities that arise from a constant negotiation between the past and the present, supported by the strategic use of symbolic material from popular culture, such as soap opera codes, songs, oral culture, among other cultural brands. Some very special identity narratives are revealed, indicators on the one hand, of a politically divided country, and on the other, of the multiple imaginary of a country in diaspora.

Key words: Migration, crossing borders, Venezuelan literature, Venezuelan cinema.

1. Introducción

En Latinoamérica los cruces de fronteras y las migraciones internacionales han tenido una figuración predominante a partir de la década de 1980 hasta el presente, debido a la conjunción de determinadas crisis económicas, sociales y políticas, generando diversas manifestaciones en la cultura y el arte, que han recibido distintas caracterizaciones, como culturas híbridas, heterogeneidad cultural, multiplicidad temporal, culturas fronterizas, así como ha generado una revisión del concepto de nación y de identidad, las cuales son vistas desde una perspectiva plural y cambiante, y no fija y estable. En este trabajo se aborda la representación de estos fenómenos en la literatura y el cine venezolanos durante las últimas décadas, muy poco estudiados en relación a otras regiones latinoamericanas. Se sitúa al fenómeno en un contexto de crisis socio-políticas y económicas, como una circunstancia coadyuvante en el incremento de la emigración en Venezuela. Se analiza y se compara un grupo limitado de obras, desde las herramientas de los estudios culturales, para ver cómo se configuran las representaciones identitarias de sujetos venezolanos en desplazamiento. Al final, se muestra que las expresiones literarias y cinematográficas presentan identidades portátiles,

esto es, identidades que surgen de una constante negociación del pasado y el presente, apoyadas en el uso estratégico de material simbólico de la cultura popular, como los códigos de las telenovelas, las canciones, la cultura oral, entre otras marcas culturales. Se revelan unas narrativas identitarias muy particulares, indicadoras por una parte, de un país políticamente dividido, y por la otra, de un imaginario múltiple de un país en la diáspora.

2. Incursiones teóricas

Hablar de historias migrantes es hablar de historias cruzadas, de identidades plurales, que tienen una incidencia en el arte y la cultura, y revelan un imaginario, una estructura del sentir, con o sin tensión con el discurso oficial (Williams, 2000). En un mundo donde se habla con frecuencia de poderes globales, esta diversidad de historias se enfrenta al poder organizador y vigilante de las fronteras. ¿Pero qué son las fronteras? Por fortuna éstas no tienen un significado unívoco. Étienne Balibar (2005), después de hacerse esta pregunta, llega a caracterizar las fronteras en torno a los conceptos de sobredeterminación, polisemia, heterogeneidad (2005: 80-5). Las divisiones políticas, piensa Balibar, sobredeterminan las fronteras, pues no son naturales ni eternas, sino cons-

trucciones culturales cambiantes derivadas de la interacción de intereses militares, económicos, ideológicos y simbólicos. Esta relatividad se relaciona a su vez con su polisemia, que se observa en cómo afecta el traspaso de las fronteras a distintos ciudadanos según su clase social (hombre de negocios, universitario, inmigrante, turista, no tienen el mismo tratamiento según su condición social y el país de donde vengán). Por heterogeneidad se refiere a la ubicuidad de los controles de las fronteras, que no sólo están en los límites geográficos, sino en otros controles ejercidos por y dentro de las naciones. Ahora bien, esta observación sobre la ubicuidad de las fronteras pues se presentan en cualquier parte donde se ejercen los controles sobre los extranjeros, tiene como consecuencia una incidencia psicológica. Ya Juan Villoro decía, a propósito del escritor mexicano Federico Campbell, que la frontera es una “categoría psicológica” (1995:72), que las nociones de identidad, de las zonas vigiladas que ella nos permite o no transitar, hacen que la frontera sea también una condición mental presente en diferentes grados en nosotros, y actúe en nuestro comportamiento. Iría más allá: las fronteras son construcciones de una multiplicidad espacial y temporal que generan historias cruzadas tanto individual como colectivamente, y este

entrecruzamiento de historia genera a su vez imaginarios cruzados, que es necesario leer desde distintos códigos fronterizos.

Estamos frente a una realidad que se presenta en continua tensión. ¿Son las fronteras un problema o una oportunidad? Balibar diría que las respuestas a esta pregunta varían según los actores implicados y las políticas implementadas. García Canclini lo plantea de otra manera: “hoy todas las culturas son de frontera”; en un mundo de culturas híbridas, asistimos a “transacciones entre el saber hegemónico y el popular” (1990:325). Entre estas dos concepciones, las fronteras, tanto nacionales como internacionales, son como una puerta que se cierra y se abre al mismo tiempo. El protagonismo de los inmigrantes en los llamados países centrales representa una realidad avasallante difícil de borrar o no tomar en cuenta. No se ven soluciones inmediatas, pues cada uno de los actores enfrentados defiende sus intereses que tocan la zona del otro. Los inmigrantes viven en permanente tensión entre sus logros y sus fracasos cotidianos.

En las obras que analizaré, veremos la representación de la migración y cruce de fronteras y la polisemia que esta adquiere. Aparecerán turistas, académicos, escritores, hombres de negocio, políticos, mujeres en busca de mejores oportuni-

dades sociales, soldados, personajes cuya pertenencia en general es a la clase media, pero también veremos a otros marginados, tanto venezolanos como de otras nacionalidades, y veremos también como a veces hasta confluyen diferentes nacionalidades, diferentes identidades. Pero no se trata de usar el arte solo como un documento sociológico. Podremos apreciar también como la imaginación viaja. Parafraseando a Edward Said y su idea de las “teorías viajeras”, hay también imaginaciones viajeras, migrantes. La imaginación de los sujetos migrantes es la expresión de su heterogeneidad cultural. Cine y literatura aparecen como discursos narrativos pertinentes para hablar sobre este tema, en la medida en que las identidades, al menos las que acá abordamos, son negociaciones del pasado y el presente, articulaciones del tiempo y la memoria.

3. La literatura y el cine de migración en Venezuela ante la coyuntura sociopolítica de las últimas décadas

Para los efectos de los escritores y directores de cine que analizo y el tema de la inmigración y cruce de fronteras en Venezuela en los últimos años, tomaremos como punto de partida 1983. En este año se produce el llamado “Viernes negro”, que pone de relieve una crisis social

más amplia que afecta la estabilidad institucional, y que ha sido seguida por los saqueos de 1989, los conatos de golpe de Estado de 1992, la llegada al poder en las elecciones de 1998 del presidente Hugo Chávez, que marca el fin de la llamada “Cuarta República” y la instauración de la “Quinta República” (términos usados por el oficialismo), con la consiguiente polarización entre los seguidores y adversarios de las políticas del chavismo, que se hace evidente en otro intento de golpe de Estado en 2002, así como en diversos conflictos sociales. El discurso político ha llegado a una intensidad exasperante, signado por insultos y agresiones del lado oficialista y opositor.

La literatura sobre la situación política venezolana es abrumadora y lamentablemente tiende a reproducir la polarización. Mi caracterización pretende ser sólo equilibrada, no se presenta como la única ni mucho menos la más cercana a la verdad, pero es imposible hablar del fenómeno que nos ocupa sin intentar hacer una mínima contextualización. Debo detenerme. No es mi propósito resumir la historia reciente de Venezuela, lo que requeriría de una investigación más extensa, ni mucho menos, dar la última palabra sobre su realidad compleja.¹ Me limitaré a mostrar cómo los textos literarios y filmicos estudiados hacen alusión a

la historia de Venezuela estos últimos años.

Independientemente de la postura que se asuma, hay una coincidencia temporal entre las crisis sociopolíticas del país, la emigración de venezolanos y la presencia en la literatura y el cine venezolanos del tema de la migración y el cruce de fronteras. Desde la década de los 90 hasta el presente la emigración venezolana ha ido en aumento.² Es aún reciente

y no tan masiva como en otros países latinoamericanos, pero su presencia es visible, tanto por las narrativas de salida del país, sus recuerdos y sus huellas culturales, como por los contactos entre una comunidad en el extranjero y el país de origen, que configuran imaginarios diaspóricos. La literatura y el cine han dado cuenta de este fenómeno, aunque no siempre escritores y cineastas se encuentren fuera del país,

- 1 Varios estudios permiten evaluar la realidad nacional desde los dos lados del espectro político. Veamos algunos en atención específica a los medios de comunicación. Luis Duno ha señalado la representación políticamente sesgada y racista de las clases de escasos recursos en muestras selectivas de los medios de comunicación opositores durante los sucesos que llevaron al golpe de Estado de abril de 2002, sin dejar de registrar las descalificaciones del discurso mediático chavista al referirse a los opositores al gobierno como “los apátridas”, “los oligarcas”, “los escuálidos” (2006:870n2). Este trabajo es muy revelador, si se recuerda que se centra en un momento muy específico, signado por la alta polarización, presente tanto en esos días como en los del posterior paro petrolero. Aunque después el ambiente político ha seguido marcado por un discurso agresivo y descalificador entre unos y los otros en los medios, sus contenidos y su situación no han sido los mismos de ese tiempo. Marcel Oppliger (2010) muestra que el discurso de confrontación ha llegado a tener, en la figura del presidente Chávez, una presencia mediática mucho más protagónica, a partir de su tercer mandato en las elecciones de 2006. Para probar esta afirmación, Oppliger menciona los siguientes datos: la no renovación de la concesión de RCTV, que venció en 2007; canales como Venevisión y Televisión redujeron en su programación los espacios de contenido opositor; Globovisión pasó a ser el único canal nacional de televisión abiertamente opositor. En contraste, el gobierno cuenta actualmente con más canales de televisión nacional, y “maneja una red nacional de radioemisoras que incluye a las dos más poderosas, junto a cerca de 160 emisoras comerciales y 300 comunales” y un “diario “semioficial” *Vea*” (Oppliger, 2010, pp. 78-9). El contexto de medios y política es, desde luego, mucho más amplio y por eso deben leerse con atención tanto estas como otras investigaciones.
- 2 Según los datos del Censo de Estados Unidos de 2010, la población “étnicamente” venezolana en ese país cambió de 91.507 personas en 2000 a 215.023 en 2010, con un aumento del 135%. Estos datos no incluyen la población “no autorizada”, cuyo registro exacto no es posible calcular, pero sus tendencias en Estados Unidos las describe el Pew Hispanic Center. Estaríamos hablando de una población aproximada de 300.000 venezolanos en Estados Unidos, con una tendencia a aumentar. Estos datos no son los

lo que indica una sensibilidad hacia esta realidad que necesita ser estudiada.³

Empezaré por analizar algunos textos narrativos limitados fundamental pero no exclusivamente a Juan Carlos Méndez Guédez y Miguel Gomes.

4. Narrativa venezolana de fronteras y migración

Antes de hablar de una particular corriente temática en la narrativa venezolana que aparece en los 90, conviene aclarar que esta no surge de la nada o aislada de otras corrientes de la narrativa venezolana. Esta ya tiene sus orígenes en los 80, como se plantea en la introducción a la antología de cuentos *La vasta brevedad*:

Como línea afirmativa (y continuadora de lo que esbozaban los narradores de los ochenta), puede admitirse un interés consistente por la historia (indistinguible de la necesidad de contar) y como ejes temáticos la violencia individual o social, las relaciones o reminiscencias familiares, los recuerdos de infancia, la vida en la ciudad o sus periferias, los desarraigos (o los imprevistos arraigos) que trae consigo la mundialización. ¿Puede establecerse a partir de estas señales un denominador común? La respuesta tampoco es obvia. Lo que sí puede establecerse es que las búsquedas son heterogéneas (Ortega, Pacheco y Gomes, 2010: 32).

Así, pues, aunque me detenga en unos autores específicos, será evidente que tanto en ese interés formal por contar consistentemente una his-

únicos sobre la presencia de venezolanos en el extranjero. Habría también que incluir las personas que viven en Europa (sobre todo España), Canadá, países latinoamericanos, Australia y otros países. De momento no cuento con estadísticas para estos casos, aunque tanto los textos literarios como los filmicos hablan de la presencia de venezolanos en Estados Unidos, Europa, Canadá y Latinoamérica.

- 3 Entre los escritores venezolanos que han abordado esta temática debo mencionar en primer lugar los que viven en el extranjero: Juan Carlos Méndez Guédez, Miguel Gomes, Juan Carlos Chirinos, Gustavo Valle, Liliana Lara, Eduardo Sánchez Rugeles. Luz Marina Rivas (2011) menciona a casi todos ellos, y también otros nombres. Hace una distinción entre los narradores que han escrito sobre los inmigrantes que vinieron a Venezuela el siglo pasado y dejaron en sus descendientes sus raíces culturales y experiencias, tales como Stefania Mosca, María Luisa Lazzaro, Michaelle Ascensio, y los narradores que escriben sobre el fenómeno contrario, el de los venezolanos que se han ido del país en los últimos años, como Isaac Chocrón, Mónica Montañés, Adriana Villanueva, Carmen Vincenti, Héctor Bujanda, Hensli Rahn. Entre los cineastas que se han acercado al tema de la migración y cruce de fronteras cabe mencionar a Antonio Llerandi, Marilda Vera, Fina Torres, Solveig Hoogesteijn, Elia Schneider, Eduardo Barberena. Esta lista no pretende ser definitiva.

toria, como en las diferentes temáticas (violencia urbana, recuerdos familiares, inmersión en la subjetividad) podremos encontrar estos rasgos en otros autores venezolanos. A pesar de la diáspora, parece haberse mantenido una relación- ¿una tradición? - entre las últimas generaciones de narradores.

Juan Carlos Méndez Guédez (1967) vive desde 1996 en España, donde realizó sus estudios doctorales. Sus libros de narrativa se han publicado en Venezuela y España, pero la mayoría en este país. Estos incluyen el libro de cuentos *Historias del edificio* (1994), la novela *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997), la antología de cuentos *La bicicleta de Bruno y otros cuentos* (2009), publicados en Venezuela, y las novelas *El libro de Esther* (1999), *Una tarde con campanas* (2004), así como los libros de cuentos *Tan nítido en el recuerdo* (2001), entre otros libros, ganadores de premios y publicados en España. En la narrativa de Méndez Guédez son frecuentes los personajes migrantes, oscilantes entre un pasado que se transforma líricamente en el recuerdo, pero que muestra los síntomas de la crisis que causaría la inmigración, y el presente de un país que no se termina de asimilar, y al que se representa con una mirada que algunos críticos describen como de “extrañamiento” (López Ortega,

Pacheco y Gomes, 2010: 496). En su obra asoman los conflictos políticos de Venezuela, pero no todo gira alrededor de ellos. Sus personajes también se pasean entre la infancia y la adolescencia, la vida estudiantil universitaria, el erotismo y el humor. No faltan alusiones autobiográficas, pero pasadas por el tamiz de la recreación ficcional, sin caer exclusivamente en lo testimonial.

Iniciaré este recorrido con el cuento “El último que se vaya”, incluido en el libro *Historias del edificio* (1994), en cuya primera parte figuran minicuentos titulados con los apartamentos del edificio, y en la segunda “Otras historias”. Este libro fue escrito cuando el autor aún no había emigrado a España. El cuento mencionado es una narración acelerada de una fuga creciente de personas que dejan Venezuela, la mayoría de ellos descendientes de europeos, que intercala algunos referentes nacionales aludidos parcialmente, como causantes de la crisis, con otros menos identificables, que rayan en lo absurdo o lo fantástico:

Primero fue Audry [...] Después Paco y Emilio, los amigos del liceo [...] Luego en la universidad [...] Más o menos el tiempo cuando Giovanni, el vecino [...] Después el frutero, aquel Juan Antonio [...] A todas estas los helicópteros que volaban en ese mismo tiempo (o fue después?). Y se llevaban las quintas, las palmeras, algún retazo de olor a cambures.

Y luego los edificios: Dolce Vita, Teide, Las Ramblas, Da Silva. Y no sé cuál artículo sobre la fuga masiva de capitales, y el gol de Maradona desde media cancha, bárbaro el tipo, Pelé quizá lo hubiese hecho mejor. Pero ninguno de los expertos del tema estudiando con nosotros (1994:76-7).

Estos fragmentos revelan el extrañamiento frente al propio país, la incapacidad de explicar las causas de la fuga, más allá de las dispersas alusiones a la crisis económica, social y política. La “fuga de capitales” apunta a la debacle que llevó a la devaluación de la moneda en el llamado “Viernes negro”, de 1983, los “saqueos y las lacrimógenas”, al Caracazo de 1989, los políticos en Miami, “huyendo de sus expedientes empolvados en los tribunales”, una sinécdoque para hablar de la corrupción generalizada (1994: 77-8). Se proyecta la imagen de un país sin instituciones sólidas, y aunque se identifica el efecto, la sacudida es tan fuerte que rebasa cualquier explicación. Sin embargo, el *shock* viene retratado con ironía, se trata de una fuga híbrida, en la que se van desde los fruteros hasta los políticos, desde los estudiantes universitarios hasta los edificios con sus nombres europeos. Esta ironía existencial caribeña se intensifica al final del relato, cuando el protagonista, quien por “fidelidad” no ha dejado el país, recibe en el aeropuerto la invitación

de un “último avión”, con el que finalmente decide irse, mientras lee el graffiti en el piso “El último que se vaya, que apague la luz”, preguntándose, perplejo siempre, si es posible encontrar el “suiche” para producir el apagón total, el vaciamiento de los recuerdos y la memoria, como tácito reconocimiento de que las raíces nunca se extinguen del todo (1994:78).⁴

Paso ahora a ocuparme de Miguel Gomes (1964), autor nacido en Venezuela de ascendencia portuguesa. Culminó su doctorado en Estados Unidos a principios de los 90, y desde entonces vive en ese país. Gomes ha sido muy sensible a sus orígenes y en sus libros de narrativa, que contienen solo cuentos, destacan los mundos de los inmigrantes, ya sea en su vertiente portuguesa o incluso ibérica de su primer libro, *La cueva de Altamira* (1992). Luego se amplían y abarcan también la experiencia migrante europea como la venezolana reciente en Estados Unidos, teniendo como ambientación la vida de la academia y de los escritores, a partir de *De fantasmas y destierros* (2003), *Un fantasma portugués* (2004), *Viviana y otras historias del cuerpo* (2009). Su doble filiación migrante, venezolano hijo de europeos e inmigrante él mismo en Estados Unidos, le han permitido entrelazar en su cuentística varias tradiciones, limitándose no solo a retratar

la cotidianidad del inmigrante, sino conectándose con los mundos imaginarios del arte y la literatura de diversas épocas, en un frecuente juego metaficcional. De un modo similar a lo ocurrido en Méndez Guédez, la materia literaria en Gomes se va ensanchando, incluyendo situaciones de erotismo, humor e ironía hacia el mundo moderno, al académico o incluso al de los inmigrantes.

En su segundo libro de cuentos, *La cueva de Altamira* (1992), encontramos retratados a los inmigrantes y a sus hijos que recomenzaron su historia en Venezuela, y cuyo remoto antecedente es *Mi padre, el inmigrante*, de Vicente Gerbasi (1945). Si bien Gomes no es el primero en introducir el tema en la narrativa venezolana, pues aparece antes de él en varios autores, como

Antonio López Ortega, Bárbara PIANO, Bernardo Briceño Monzillo, Stefania Mosca, Slavko Zupcic, no hay en él ni mera aceptación, ni rechazo o ironía, el autor se reconoce en sus antepasados “expresando comprensivamente una visión que difiere de la de los padres” (Ortega, 1998: 43-4). En el primer libro de Gomes, *Visión memorable*, hay un extrañamiento frente a un país representado con matices de lo fantástico y lo absurdo para describir su hostilidad o intolerancia, lo que lo acerca al primer libro de Méndez Guédez. Sin embargo, aunque todo inmigrante o exiliado suele decirnos directa o indirectamente por qué dejó su país, en Gomes esa respuesta no es obvia ni simple. En *La cueva de Altamira*, aunque la mirada ya no es fantástica, subsiste el extrañamiento ante la

- 4 Aunque la insatisfacción ante el país plasmada en el “irse o quedarse” puede remontarse a la novela venezolana de finales del siglo XIX y principios del XX, Luz Marina Rivas (2011) describe en su estudio sobre la narrativa migrante venezolana del siglo XXI, la particular ambigüedad histórica y existencial que representa para los venezolanos de esta época la oscilación entre “irse o quedarse” en el país, y cita este cuento de Méndez Guédez. Sin embargo, es necesario recordar que no es del siglo XXI, aunque aparece también en una antología de 2009, de donde Rivas lo cita. Considero que si bien tanto en los 90 como a partir de 2000 constatamos este “irse o quedarse”, en los 90 tiene una connotación más solitaria, un horizonte más imprevisto, mientras que a partir del 2000 ya es una experiencia mucho más generalizada, una opción más asimilada, y la pregunta apunta no tanto a si se va uno a aventurarse solo en otro país, sino si va a seguir el camino de una dispersa comunidad migrante venezolana. Pareciera que “El último que se vaya” se adelanta a esta tendencia, sin embargo, notemos que en el cuento subyace una atmósfera fantástica, un país completamente desolado de repente, de un modo similar como ocurre en *La casa tomada*, de Julio Cortázar, con el cual tiene rasgos en común, mientras que en las novelas que analiza Rivas del siglo XXI la angustia existencial de “irse o quedarse” no transcurre en un marco fantástico.

hostilidad de Caracas, pero pervive también el recuerdo de una historia familiar unida a Venezuela y el de un paisaje caraqueño con los cuales los personajes se identifican. Pero ya aparece en este libro la oscilación entre la permanencia en el país y el deseo de marcharse de él. En el cuento “Seis, siete meses”, del libro mencionado, se despliega el monólogo interior de un personaje de ascendencia portuguesa o gallega, insomne, encerrado en su apartamento, incapaz de conciliar el sueño ante las interrupciones del mundo exterior (llamadas telefónicas de alguien que cuelga, ruidos, malos olores) y su soledad angustiante, mientras recorre un lugar en el que no encuentra orden ni se reconoce, pero en el que la esperanza aún no se ha ido del todo. Espera que la llamada del teléfono sea la de una invitación de un amigo del trabajo, o que la llegada del cartero en su motocicleta traiga mensajes de su familia en el extranjero:

Avistas, de pronto, su motocicleta. Allá abajo. Sientes alivio y ansiedad. Desde hace seis, siete meses, tus parientes, ninguno de ellos, escribe. No tienes la menor idea de lo que ocurre, tan solo sentimientos indescifrables. Hace un año exactamente que se marcharon. Lo recuerdas muy bien; a esta hora llegabas al aeropuerto y sentías una soledad absoluta que se apodera de las cosas que los tuyos habían tocado. Creíste poder valerte por

ti mismo, pero te equivocabas. Sabes que no volverás a verlos durante mucho tiempo; ellos no tienen intención de regresar ni tú – hasta eso perdiste – interés en irte. Pensándolo bien, son pocas las cosas las que pueden interesarte ahora (1992:25).

En un momento, en ese umbral de la conciencia de quien no está totalmente despierto ni dormido, pero espera lograr el reposo del sueño, tiene un atisbo en su soledad de algo que podría darle sentido a su vida. El protagonista a punto de caer en el vacío de imágenes de un sueño prometido, percibe la fotografía familiar como un recuerdo de su sensación de dependencia de ella que lo humilla pero que no sabe cómo eliminar tampoco, y por tanto se sumerge en el sueño, en el viaje a su interior, como medio de evadirse de sí mismo, de no pensar en qué le impide tomar la decisión de irse (1992:27). Toda decisión de destierro es difícil, pues implica un duro e imprevisto encuentro con lo desconocido. Lo único que logra decirnos el protagonista, ante los graciosos que llaman por teléfono, y que responden al “¿Quién es?”, con “Nadie”, es la simple réplica “Yo tampoco”, y el acto de colgar (1992:27). Hay una ambigüedad implícita entre el ser y estar, pues la respuesta puede entenderse como “yo tampoco soy” o “yo tampoco estoy”. La existencia sólo se da a través de la negatividad, pero este decir “no” puede

ser también el primer acto de autoafirmación, primer atisbo de un viaje de iniciación por ahora inconcluso.

Cuando pasamos de los tanteos y las indefiniciones de la partida en los 90 a su acto cada vez más generalizado a partir de 2000, la conciencia se ahonda, el perspectivismo se impone a través de la pluralidad de visiones. Es necesario recordar que hay una diferencia evidente entre mirar al país desde dentro y mirarlo desde fuera. La mirada del inmigrante, del exiliado, no tiene la experiencia cotidiana del país, sus referencias son indirectas: a través de noticias o de la experiencia de otros que viven aún allá o que han viajado recientemente. El país que ven los que se van no sólo difiere del de los que se quedan, sino que entre los que se fueron pueden darse al menos dos perspectivas diferentes y a veces irreconciliables. Lejos están estos narradores de representar el destierro como el paraíso recobrado. Afuera renacen las inquietudes, las preguntas sin respuestas, la identidad cuestionada o revisada, la memoria personal y la historia colectiva revisitadas, pero también la realidad reinventada, la imaginación de otros mundos posibles distintos a los que se hubiera imaginado dentro del propio país. De nuevo, es útil comparar algunos textos de Juan Carlos

Méndez Guédez y Miguel Gomes de esta época.

Miguel Gomes ha escrito una narrativa basada solo en cuentos, pero aunque no haya escrito hasta ahora una novela, entre sus libros se van tejiendo tramas y vidas paralelas, entrelazadas o que se repiten, lo que a veces le da a sus personajes una dimensión novelesca. Esto se hace más patente a partir de su libro *De fantasmas y destierros* (2003). El título ya anuncia una pluralidad de visiones. Por un lado, sigue subsistiendo la memoria de la inmigración europea que llegó a Venezuela, pero a ésta se junta la del migrante venezolano que vive ahora en Estados Unidos, y por último, la vida de los otros inmigrantes o extranjeros en los Estados Unidos. Y no se trata sólo de representar la cotidianidad, sino de situaciones imprevistas, el enigma que significa vivir rodeado entre recuerdos extranjeros, tanto los propios como los ajenos. Pienso sobre todo en “Cuento de invierno”, “Cuento gótico”, “Um fantasma português, com certeza”, y “Música antigua”, ésta acaso la primera muestra de un recurso no inusual en Gomes, el insertar las tradiciones artísticas de varios países como elementos de la trama, y no meramente decorativos, en un cuento relativamente largo, lo que da un perspecti-

vismo más complejo a la vida de sus personajes extranjeros.⁵

Por razones de espacio, limitaré mi lectura al cuento “La montaña rusa”, que pertenece a *De fantasmas y destierros*. Es uno de los pocos textos del libro que representa la Venezuela del chavismo, vista desde el destierro. En el cuento, una pareja de venezolanos, Eugenio y Yajaira, huye a Miami, ya que el papá de Eugenio es acusado de desfalco de la industria petrolera, y éste, quien es visto como oportunista por haber colaborado tanto con gobiernos de los partidos Acción Democrática como de COPEI, teme represalias en contra de su persona. Poco tiempo después, asciende al poder Chávez, produciéndose una tensión con Yajaira y su familia, a quien Eugenio cree chavistas, aunque su esposa se declara ajena a la política. La tensión entre ambos viene de antes, pues fue un embarazo inesperado lo que los llevó a casarse, y la familia adinerada de Eugenio no veía con buenos ojos el casamiento con la secretaria de oficina, “mujer de poca clase” (2003: 26). El conflicto de clases es palpable a lo largo de todo

el cuento, Eugenio se muestra desdénoso frente al origen humilde de Yajaira, sin embargo no elude en ningún momento la responsabilidad de tener su hijo y casarse, así sea para cumplir con las apariencias, con una mujer que desdeña por sus referencias culturales básicas, como el mundo de las telenovelas, ajeno a la historia:

En sus ratos de lucidez, ella se culpaba de que el hábito de mirar demasiadas novelas en Univisión la hiciera abrigar esperanzas absurdas. *Esos culebrones que tienes en el televisor todo el día es lo que te pone así de histérica*: el comentario más extenso que le había escuchado a Eugenio en los últimos tiempos ya ella se lo había hecho a sí misma, sin la ponzoña, claro. En esos momentos lo odiaba particularmente y, cuando de noche, en la cama, sin decir palabra, lo tenía al asalto entre las piernas, Yajaira fantaseaba con poder morderlo para envenenarle la sangre (2003: 27).

La hija, a quien llaman Yomelia, contra el gusto del esposo por considerarlo un “nombre cerrero” (2003: 26), se presenta como la oportunidad para unir a esta pareja cada vez

5 Pienso, por ejemplo, en “Los abismos del mar” (2004) o en “El silencio de la noche” (2006), donde un viaje, una vista a un museo, una evocación literaria, pueden desencadenar encuentros inesperados, donde el protagonista repite de un modo metafictivo las tramas del arte y la literatura. Versión particular del lema de Oscar Wilde, y ensayado también por Borges, de “la naturaleza imita al arte”.

más distanciada y hacer que el marido muestre más afecto y colaboración hacia la esposa. La muerte de su madre en Venezuela hace que se sensibilice y exprese más cariño hacia su hija y Yajaira. La tensión política, el clasismo, no desaparecen, pero Eugenio evita dirigir sus ataques a su esposa o responsabilizarla por lo que pueda estar pasando en el país. La promesa de una nueva vida que trae la hija se ve, sin embargo, truncada ante un accidente ocurrido en la presentación de un circo venezolano, de gira por Estados Unidos. El desenlace, en el que intervienen policías, es trágico e inesperado, y hará distanciarse a los esposos que apenas habían logrado acercarse gracias a su hija. El cuento termina con una nota pesimista. Las divisiones entre los esposos (como en el país, sugiere el narrador) continuarán.

Las divisiones que giran en torno a la situación política de Venezuela y de sus emigrados, y que afectan tanto a familias como amistades, está también en Juan Carlos Méndez Guédez, de quien abordaré ahora dos textos: la novela corta *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) y “La flor de la cayena”

(2009). La primera obra se acerca a la novela testimonial, al referir acontecimientos muy traumáticos en la historia reciente de Venezuela, como los saqueos de 1989 y los dos conatos de golpe de Estado de 1992. Sin embargo, la voluntad ficcional del autor se impone, distorsionando levemente algunas fechas y omitiendo los nombres de los protagonistas históricos. La trama gira en torno a dos hermanos venezolanos por parte de padre que han huido al exilio en las Islas Canarias, por su participación fracasada en unas conspiraciones “del 90” contra el gobierno, lucha compartida pero desde ideologías contrapuestas, así como desde una historia familiar antagónica, lo que sirve en el protagonista, Claudio, uno de los hermanos, como la ocasión para relatar en primera persona el vacío y las interrogaciones que lo asaltan sobre su propio destino y el de su país que no entiende. Los diálogos entre José y Claudio (el primero perteneciente a las Brigadas Bolivarianas, y el segundo al Movimiento Bolivariano⁶) tienen como trasfondo no sólo la crisis del país petrolero que dilapidó sus riquezas, sino el radicalismo de quienes dicen querer mejorar al país, sin

6 Alusión implícita al movimiento político clandestino de Hugo Chávez, antes de llegar al poder, llamado MBR200 o Movimiento Bolivariano Revolucionario 200, apoyado en el cual lidera el conato de golpe de Estado del 4 de febrero de 1992. Chávez nunca es mencionado en la novela.

reparar en la contradicción de buscar esos cambios a través de la violencia. Al reencontrarse Claudio con José en las Islas Canarias, le pregunta por sus acciones terroristas:

—Pero ¿no sentías nada, no te imaginabas nada cuando les disparabas a esas personas?

—Eran corruptos, políticos delincuentes. De todos modos no te comprendo, ¿tú no mataste a nadie cuando estuviste en el golpe militar?

—No es lo mismo — respondo cortante.

—¿Por qué?

—Un golpe es una guerra, no le disparas a alguien en particular.

—Es peor, le disparas a cualquiera, nunca sabes quién está del otro lado (1997:72).

Acompañando la irracionalidad de la violencia política está también de trasfondo la violencia masculina. El padre de ambos hermanos es un machista que no duda en agredir a su hijo Claudio y oculta durante mucho tiempo que tenía hijos con diferentes mujeres. Sin embargo, en un momento se emborracha y no puede hacer nada frente a unos delincuentes que lo asaltan y lo matan. Claudio también repite esa impotencia.⁷

En el exilio es mantenido por su esposa, quien lo supera en todo, hasta que, lleno de rabia, intenta violarla y hacerle daño, pero ni siquiera es capaz de llevar a término su venganza. El fracaso personal de Claudio se presenta indisolublemente unido a sus recuerdos de las marcas culturales de su país, produciéndose una conjunción que algunos han caracterizado como la “identidad social negativa” del venezolano (Montero, 1998:110). Así, rasgos característicos como la comida o la música popular van de la mano junto con el derroche de recursos o la violencia. En el país de la bonanza petrolera, vender “arepas rellenas” era tan cotidiano como tener un terreno en Miami (1998:35) y las canciones sentimentales de la orquesta La Billo’s Caracas Boys, pueden servir de música de fondo para la agresividad masculina que irrumpe en cualquier momento en la vida diaria (1998:42). La atmósfera pesada de la novela es compensada por situaciones de humor, por una carta que escribe Claudio a Simone de Beauvoir, donde le habla de una obra en preparación, un manual para bailar

7 El personaje Claudio en la novela refleja y subvierte el tópico telenovelesco del hijo abandonado, pues al recordar su pasado en Venezuela se compara con la famosa ranchera mexicana sobre “La hija de nadie”: “Entonces todo se dificultaba, caminar erguido, fumar balos los árboles resecos, silbar a las muchachas que en unos meses irían a trabajar en Caracas, jugar béisbol, subirme a los árboles a espiar a Ana, golpear a los muchachos del barrio cuando me llamaban como en aquella ranchera “el hijo de na-

lambada, que sirve como uno de sus pocos refugios a sus evocaciones de recuerdos sensoriales y sensoriales gratos, por la mirada irónica que dirige hacia su propia situación (cuando se reencuentra con su esposa, ésta ya ha tenido un bebé de otro hombre) o a su propia generación, que no es la ilustremente perdida, como la de Hemingway, sino la “generación jodida” (1997:35). La mezcla híbrida de Beauvoir con el manual para bailar lambada, hacen pensar en un existencialismo latino, una aceptación de la derrota del exiliado desde la historia de un país caribeño, que no puede explicarse desde los países centrales. Así lo presiente Claudio después de su última carta a la Beauvoir, en la que confiesa la violencia contra su esposa, y su arrepentimiento o su remordimiento católico:

No podría entenderme. Los existencialistas negaban una posición que promoviera la inocencia como principio. Pero aparte de eso, la Beauvoir jamás deslizó sus ojos por La Punta de Teno, el paraje rocoso, costero, asediado por oleadas de un mar gris, lleno de brumas y esfumaturas, en el que por la piedad de Victoria y la muerte supuesta de mi hermano veré transcurrir de ahora en adelante el resto de mis días (1997:95-6).

Pero el desenlace no parece apuntar a una conciencia tranquila e inocente en Claudio. Intuye que su historia se repetirá, que el hijo que ahora espera de su ex-esposa embarazada lo odiará al igual que él odió a su padre por abandonarlo. Son contradicciones de momento insolubles, como las del propio país, cuya violencia se atisba no sólo como reflejo de unas circunstancias políticas recientes, sino de unos resentimientos colectivos de más larga data.

La novela que acabo de analizar fue publicada un año después de la llegada de su autor a España, cuando estaban muy próximas las huellas de un pasado vivido, las sacudidas de la democracia durante el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez. Comparemos ese texto con otro posterior cuyo trasfondo explícito es la Venezuela durante el chavismo, que el autor no vivió. La mirada es la del inmigrante en la distancia.

En “La flor de la cayena”, la dualidad de posiciones ideológicas presente en *Retrato de Abel* encarna ahora en dos amigos, uno, Ramón, funcionario oficial con un alto cargo, y otro, Fernando, un inmigrante pobre en España, donde ambos se reencuentran. Si en la novela hay muchos intercambios entre los her-

die” (1998: 67). Claudio, sin embargo, no repite al prototipo del macho que tiene en su padre como modelo, por el contrario, es su parodia.

manos, no exento de omisiones, el cuento está signado por el silencio, el inmigrante desconfía del cargo oficial que detenta su amigo y su apariencia opulenta que contrasta con la suya, remendada y pobre. Pero no se atreve a decírselo, y Ramón tampoco entiende su vida, cree por ejemplo que cuando él le dice que trabaja en “mudanzas” es que tiene una empresa encargada de esos menesteres. Es un encuentro breve, marcado por los malentendidos y el silencio. Lo único que asoma en común es el recuerdo de la flor de la cayena, un recuerdo de adolescencia difícil de actualizar, incluso para las hijas pequeñas de Fernando, pues no comparten los mismos usos lingüísticos del padre. El país ha quedado muy lejos, tanto en el espacio como en el tiempo, lejos para Fernando como algo incluso que, ante la imposibilidad de actualizar en sus recuerdos o de aceptar en su presente (pues aparece Ramón, el funcionario del gobierno que se asocia con el país, pero es apenas una parte, un hombre apenas de ese país, pero no el país mismo, en su presencia) se desea en un momento olvidar, sólo que ello acarrearía también el olvido de la propia identidad, de la razón de ser: “Una vez Fernando le dijo a Manuela que lo ideal sería que los cirujanos te sacaran el país de la cabeza con un corte. Un pequeño tajo

y ya. Un espacio blanco. Nada detrás. Un día abrías los ojos y todo era Madrid. Pero también se irían las cayenas” (2010:499). Aunque el emigrado y el expatriado pueden volver a su país de origen con las facilidades del transporte, esta posibilidad no es entrevista. No hay esperanza ni deseos de regresar, el pasado es como una música inconclusa que se repite incansablemente, como una herida que no termina de cicatrizar.

Aunque en estos últimos textos de Juan Carlos Méndez Guédez y Miguel Gomes que he analizado las divisiones políticas de Venezuela son un tema muy sensible, no es el único en su narrativa, ni siquiera en la de los otros cuentistas venezolanos con inquietudes afines. Además, como bien observa Rubí Guerra, hay textos que admiten varias lecturas, pueden ser mirados como un relato del destierro, pero con otra óptica pasar a ser sobre todo algo distinto, por ejemplo, un relato de amor, como “Cuento de invierno”, de Miguel Gomes (2007:17). Lo mismo puede decirse respecto a *El libro de Esther*, de Méndez Guédez, una novela en la que ciertamente el protagonista se desplaza más allá de Venezuela hacia unas Islas canarias habitadas por emigrados venezolanos, con todo lo que ellos representan, pero también para vivir la nostalgia

y la búsqueda de un amor de la adolescencia.⁸ Igualmente podríamos señalar otros textos narrativos que si bien no tocan directamente el tema de la migración, es evidente que la experiencia en el extranjero han dado una multiplicidad de niveles, una diversidad multicultural, o espacio-temporal, como “El silencio de la noche” o “Ichbiliah” de Juan Carlos Chirinos, o un interés por el viaje y la aventura, con elementos eróticos, como en el cuento “La reina de Emilio” o en la novela *Bajo tierra*, ambos de Gustavo Valle.

5. El caso del cine venezolano

Las películas venezolanas sobre el fenómeno contemporáneo de la migración y el cruce de fronteras empiezan a filmarse en los ochenta, pero a pesar de su especificidad temática, se insertan en la historia del cine nacional y por tanto sus raíces se remontan unos años atrás.

El movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en los sesenta, animado por el compromiso político y la denuncia social, tiene como tras-

fondo la Revolución Cubana y movimientos políticos de izquierda en el continente. A partir de finales de los setenta y durante los ochenta, ante varias derrotas experimentadas en el plano político, el cine latinoamericano toma un giro distinto. Sigue promoviendo una mirada crítica en el espectador, pero sin interés en una revolución, sino en la cotidianidad de la gente, en la cultura popular en sus varios referentes (música popular, telenovelas, fiestas, actividades recreacionales), se hace menos épico y más intimista, más explorador de la subjetividad (Arreaza, 2005; Arredondo, Arreaza y Rugeiriis, 2009).

La representación de la nación en el cine venezolano de los 70 y los 80, época del boom petrolero cuyo auge que va de 1974 a 1983, nos muestra, contra la tendencia oficial a presentar una Gran Venezuela, un país marcado por la violencia, la marginalidad, la corrupción, realidad frente a la cual el cine adopta una postura de crítica social, siendo el cine de Roman Chalbaud emblemático en ese sentido. Pareciera ha-

8 Esta vez la música de la Billo's no va acompañada de recuerdos negativos, como en su anterior novela. Todo lo contrario, aparece como un recuerdo positivo en Islas Canarias, como la oportunidad del protagonista para subir al escenario donde toca la orquesta, y cantar una canción que le permita a su buscada Esther reconocerlo, en una situación cómica (2011: 127-8). No hay contradicción con la observación sobre la identidad social negativa, como aclara Montero, se trata de un sentimiento que fluctúa (1998: 109).

ber una tendencia fatalista dentro del cine venezolano, una especie de círculo vicioso según el cual hay violencia y marginalidad porque somos un país pobre y violento y porque lo somos seguirá habiendo violencia y marginalidad: un círculo cerrado fuera del cual no hay salida (Paelinck, 1995). Poco a poco, a partir de los 70, empieza a surgir otro cine, que, sin perder su tamiz crítico, empieza a representar al país desde el humor y la ironía, con películas como *Los muertos si salen* (1976) y *Los tracaleros* (1977), ambas de Alfredo Lugo, y *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977) y *Coctel de camarones en el día de las secretarias* (1984) de Alfredo Anzola. De esta filmografía de Anzola ha dicho Guillermo Barrios:

En términos de contextura dramática, ésta se interpreta como gran escena del simulacro: la mentira en serie, el secuestro de identidades y la farsa constituyen ingredientes de un filón temático que acoge una parte de nuestros cineastas para aproximarse a la ciudad contemporánea (2009:108).

Este es un punto al que volveremos varias veces, evitando en lo posible caer en connotaciones morales. Este acercamiento a la identidad del venezolano a través de la ironía, la doblez de la máscara, del simulacro, la estrategia de la picardía y que no

acaba en Anzola, merece la pena que nos detengamos en ella. En el cine venezolano ha habido delincuentes, policías, víctimas de la violencia, pero estos “tracaleros”, estos “pícaros” que se mueven a medio camino entre lo legal y lo ilegal, entre la realidad y las apariencias, entre el ser y no ser, dispuestos a los cambios de identidad y de lugar en la sociedad, estos personajes revelan una estética del camaleón, capaz de hacerlos desplazarse en cualquier dirección, y experimentar los cambios que sean necesarios para sobrevivir. Por eso, cuando a partir de los ochenta, y sobre todo del Viernes negro en 1983, surja una serie de películas en las que salen a la luz los temas de la inmigración, el cruce de fronteras o de imaginarios de otras culturas, el viaje hacia zonas alejadas del país, estas películas no aparecen al margen de las otras del cine nacional. Cuando el país se encamine a una nueva etapa en los 80, con el llamado viernes negro de 1983, en estas películas de viajes y fronteras, veremos en acción a esos mismos personajes que alternan entre la marginalidad y el humor. Entre el cine de ficción sobre estos desplazamientos encontramos los filmes: *Adiós Miami* (Antonio Llerandi, 1984); *Por los caminos verdes* (Marilda Vera, 1984); *Oriana y Mecánicas celestes* (Fina Torres, 1985 y 1994); *Punto y raya* (Elia Schneider,

2004), *Cheila una casa pa'maíta* (Eduardo Barberena, 2010). No son éstas las únicas películas venezolanas donde se toca el cruce de fronteras o inmigración, pero mis referencias girarán en torno a ellas.⁹

Adiós Miami (Antonio Llerandi, 1984) contrasta el clima de bonanza y derroche que se respira en la Venezuela del boom petrolero, con el shock que sucede a la devaluación de la moneda y la caída de muchas ilusiones construidas sobre un paraíso artificial. En la tradición del cine venezolano de comedia de los 70, *Adiós Miami* tiene en común el tema

del fraude con obras como *Los Tracaleros* (Alfredo Lugo, 1977) y *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (Alfredo Anzola, 1977). Su filiación viene dada con el personaje pícaro de origen popular que es vencido en un intento de fraude o con la puesta en evidencia de cierta clase adinerada por su enriquecimiento ilícito en negocios turbios. La trama maneja los códigos temáticos de la telenovela, muy visibles en su protagonista Oswaldo F. Urbaneja y el mundo que lo rodea: el cuestionamiento de la identidad familiar (pues él viene

9 A excepción de *Adiós, Miami*, no hay en general una vinculación directa en el cine venezolano entre la migración o el cruce de fronteras y los conflictos sociales del país, aunque diversos eventos críticos han sido llevados al cine, como el golpe del 92, en *Amaneció de golpe*, de Carlos Azpúrua (1998), el llamado "Caracazo", representado en dos películas de Román Chalbaud, *Pandemonium, capital del infierno* (1997), y *El Caracazo* (2005), y los sucesos de abril son aludidos en *Secuestro express* (2005) de Jonathan Jakubowicz. Como dije, la vinculación entre crisis sociopolítica y migración no ha sido directa, pero vista en contexto, no es difícil verla como parte de una crisis generalizada. En el cine de Fina Torres, la realidad que asfixia a las mujeres y las lleva a emigrar es la sociedad patriarcal de lejanos antecedentes en Venezuela, pero también es evidente que encuentran en el extranjero mejores oportunidades económicas. En *Por los caminos verdes* (1984), de Marilda Vera, no son los venezolanos los que emigran, sino los colombianos quienes emigran a Venezuela, atraídos por su riqueza petrolera. Pero veinte años después, en *Punto y raya* (2004), los protagonistas, un soldado colombiano y uno venezolano que se hacen amigos en una frontera conflictiva, nos muestran cómo intereses políticos y económicos, de los cuales el narcotráfico y la guerrilla son apenas una parte, hacen que las realidades de ambos países se manifiesten muy entrelazadas y los desplazamientos entre ambos, aunque en un porcentaje distinto en cada caso, sean constantes y en ocasiones conflictivos. Llama la atención que en este último filme, un juego de fútbol sea una actividad que se ofrece como medio para limar asperezas entre los dos ejércitos nacionales en la frontera. El fútbol como elemento de consenso social en Venezuela a través de su equipo "La Vinotinto", según declaraciones del director Marcel Rasquín, fue la motivación para la realización del filme *Hermano* (2010). Ver <http://www.aporrea.org/venezuelaexterior/n164224.html>.

de una clase social inferior, pero logra ascender gracias a su casamiento con una mujer de padre adinerado, y el uso de dinero para negocios ilícitos), el machismo (deja embarazada a su secretaria y no quiere reconocer al hijo), la oscilación entre la apariencia y la realidad (su vida se basa en continuo ocultamiento de sus malos negocios y sus relaciones al margen del matrimonio), la culpabilización de los otros cuando se encuentra en una situación vulnerable (Barbero, 2005). Urbaneja, llega incluso a reprochar a su hija por quedar embarazada de un becario de Fundayacucho que vive en los Estados Unidos y no piensa volver, cuando es lo mismo que él planeará hacer aprovechando su relación sentimental con una actriz de telenovelas y huyendo a Miami para escapar de un escándalo de corrupción. Sin embargo, la actriz se aprovecha de todo su dinero y lo abandona cuando se acaba su plata de origen corrupto. Urbaneja vive la vida pobre de un inmigrante, lo que contrasta en la película con esa modesta posición que estaba en ese momento reservada a los inmigrantes europeos en Venezuela. Pasa hambre, lava platos sin autorización, y como último recurso, finge que es un balseiro náufrago en la costa, pidiendo ayuda con acento cubano, mientras su patetismo contrasta con un muñeco de Mickey Mouse que un niño dejó en la playa,

como desvanecimiento de las ilusiones de un país nuevorríco y miamero, y prefigurando a los venezolanos que años después emigrarán en masa a Florida.

Mención especial merece ahora la obra cinematográfica de Fina Torres, que en el caso que nos ocupa, ofrece un aporte significativo con sus películas *Oriana* (1985), *Mecánicas celestes* (1994). Acá los personajes principales mantienen la reserva pero también el silencio problemático de los inmigrantes, pues vivir en otro país implica no solo un riesgo social, el de ser señalado como “ilegal” y penalizado o deportado, sino también un riesgo para los propios sujetos que pierden sus referentes identitarios antes inmediatos y ahora deben reconstruir sus asideiros existenciales y culturales. En *Oriana*, María, una venezolana residente en Francia, decide regresar a Venezuela, a la hacienda de su tía Oriana, que ha muerto, para vender la hacienda que ha heredado y no desea conservar. María tiene una vida económicamente estable, pero nunca vemos muestras de afecto entre ella y su esposo,¹⁰ y el regreso a Venezuela y al mundo de su tía, de quien dice recordar poco, le revela todo un pasado valioso, hasta el punto que decide no vender la hacienda y dejarla a quienes formaron parte de ella y de María en su pasado. En *Mecánicas celestes*, un per-

sonaje dice: “Descubrir nuestra voz es ver en nosotros mismos. Ya sabe que soy partidaria del silencio”. Me propongo explorar los silencios de la protagonista en este film.

Mecánicas celestes representa la vida del inmigrante latino en París, a través de la mirada de una inmigrante venezolana, quien huye de su pueblo el día de su boda y se marcha a París, donde convive con varias latinoamericanas y espera realizar su sueño de ser cantante lírica. Al igual que en *Oriana*, se infiere que su condición de mujeres les impide a las protagonistas desarrollarse y lograr lo que desean en una sociedad patriarcal como la de Venezuela. Sin embargo, en *Mecánicas celestes* la protagonista toma conciencia de la persecución de los ilegales y de su precaria situación como tal. Por otra parte, el convivir con latinoamericanos le permite adentrarse en una cultura híbrida en la que sutilmente se conecta con un imaginario de la cultura popular venezolana. La conexión que hace Fina Torres entre sus personajes está teñida por el realismo mágico y el cuento de hadas. Ana quiere presentarse en una audición para cantar en la ópera *La Cenericienta*, de Rossini, pero la rubia Celeste hace el papel de antagonista,

la hechicera que rivaliza con ella y se convierte en el obstáculo de su sueño. Otros personajes aparecen en la trama, como un brujo caribeño y un homosexual que cree en la astrología, y así se configura un cuadro donde las “mecánicas celestes” tratan de ser puestas a su favor por los personajes. Ana, quien al principio se muestra muy tímida, va adquiriendo en contacto con los otros personajes, la capacidad para disfrazarse, para asumir una cultura híbrida que le permita sobrevivir como inmigrante y obtener lo que desea. Muy sutilmente, asoma también lo que llamaré la memoria cultural implícita en que se apoya el inmigrante. A Ana lo que más le atrae es el canto lírico, pero al vivir entre los inmigrantes latinos se mueve entre el mundo de la salsa, de los santos populares venezolanos, de una mitología multiétnica. El moverse entre estos espacios culturales va de la mano en la película de una confianza cada vez mayor en sí misma, le permite reinventarse y pasar de ser la mujer al margen, a la mujer que asume su identidad sexual y cultural.

Es cierto que no asoman evidencias de conflictos sociopolíticos específicos en esta película, pero de

10 Esto no parece evidente para todos los críticos. Dice Rondón Narváez: “María no es la misma que se fue de la hacienda. En *Oriana la vemos* en una relación sana con su marido extranjero” (2007: 36).

nuevo es necesario insistir que debe verse en el contexto del cine venezolano. Si acudimos a un film posterior de temática afín, sobre todo por la importancia dada a la problemática de los géneros sexuales, veremos una vinculación más próxima a la realidad política del país. En *Cheila, una casa pa' maita* (Eduardo Barbarena, 2010) un venezolano vive en Canadá donde ha comenzado una serie de tratamientos para convertirse en transexual, y regresa a Venezuela para conseguir el apoyo económico de su familia para lo último que le falta: la operación que lo convertirá definitivamente en mujer. Pero al llegar a su país, el personaje se desarrolla dentro de los códigos de una familia telenovelesca. Experimenta una continua oscilación entre lo que la realidad es y lo que es sólo su apariencia, al incorporarse a la vida diaria familiar, y entrando en un conflicto con su familia y su madre, en lo que se destaca el machismo, el egoísmo, la culpabilización que cada uno hace del otro por el abandono en que viven, y los gestos y el tono marcadamente melodramáticos. El regreso a Venezuela repre-

senta para Cheila un ajuste de cuentas con su pasado, un enfrentamiento con los traumas dolorosos del asumir su identidad sexual, con una familia con muchos de sus integrantes que o no la toleran o administran mal los pocos bienes que ella ha dejado (la casa que Cheila regaló a su madre, refleja el deterioro y desidia de quienes la habitan), pero también sirve para afirmar lazos de la familia que sí la apoyan y la toleran, como su abuela materna y su primo Moncho, quien le confiesa el amor que sintió por Cheila desde su adolescencia. También se encuentra con un conjunto de amistades homosexuales y travestis, en una de las escenas más importantes de la película. Ellos han organizado una fiesta para su recibimiento, y un travesti, que se llama a sí mismo Olga Guillot, le entrega una corona a Cheila por su carrera "trionfadora" como peluquera morena en el Canadá, en una escena que recuerda la coronación de Miss Venezuela.¹¹ Asistimos a lo que Barbero caracteriza como la negociación del significado de los productos culturales, para referirse a las lecturas culturales

11 No quiero pasar por alto su condición de travesti moreno, pues como sugiere Luis Duno, es difícil que el cine no tenga una mirada racializada y sea neutro (2008: XVII). Barbarena es consciente, pues quienes violan a Cheila son unos hombres blancos de clase media. Aunque Cheila no es para nada una resentida, en la película se pone de relieve, tanto racial como socialmente, su condición marginal y su ascenso social en Canadá.

opuestas que puede generar un texto, lecturas donde la lógica del consumo y las demandas populares entran en conflicto, cuando éstas subvierten a aquéllas (2005). El concurso de Miss Venezuela está reservado a mujeres de una condición social privilegiada, y a una serie de rituales de paso que incluyen desde aprendizaje de modelaje, entrenamiento para el desfile y control de stress y hasta cirugía, y representa para el venezolano lo que Montero llama el “altercentrismo”, la autoestima derivada del triunfo en el extranjero que compensa la “identidad social negativa” dentro del país. Pues bien los gays amigos de Cheila se reapropian de este discurso simbólico socialmente privilegiado para escenificar en el show camp que dedican a su amiga, un ritual de pasaje a su nueva identidad sexual deseada y no valorada. Cheila necesita de apoyo afectivo y simbólico en esta transición, antes de que le practiquen una cirugía trascendental en Canadá para realizar su sueño de ser mujer. Se revela entonces en la película que no es sólo apoyo económico lo que viene a buscar Cheila, sino afecto y una solidaridad si se quiere étnica en el sentido amplio, y que allá en Canadá, fuera de su pareja, no puede encontrar, en una vida que se atisba como característica de la soledad y el individualismo anglosajones.

6. Conclusiones

En los textos literarios y filmicos venezolanos sobre migraciones y cruce de fronteras analizados aparece una pluralidad de visiones en sus autores que pone de relieve, cuando indagamos en las causas de la migración, unas identidades portátiles, un imaginario heterogéneo y cambiante, expresión de un país social o políticamente dividido, o que muestra las huellas de la diáspora. Acá emerge una fluida estructura del sentir, una subjetividad donde hay una constante negociación del pasado y el presente, una catarsis contra procesos sociales y políticos frente a los cuales los sujetos se ven impotentes, pero también un conectarse de nuevo con raíces afectivas e identitarias, sobre todo a partir de las imágenes de la cultura popular, como los códigos telenovelescos, la música, la gastronomía, los juegos y el deporte, recursos más flexibles, más maleables para el sujeto que una cultura institucionalizada. Son estas imágenes las que permiten, más allá de las circunstancias colectivas críticas o inciertas, encontrar un asidero para una identidad móvil, que no es reflejo de un discurso oficial, ni tampoco una expresión de un consenso social, una identidad en fin reconfigurada y parcial, acorde a las búsquedas y expectativas de seres en tránsito.

Referencias

- ASOCIACIÓN SIMÓN BOLÍVAR DE LOS ÁNGELES (2010). "EEUU: Comunidad venezolana presente en Festival de Cine de Los Ángeles celebrando el triunfo del cine nacional". Fecha de publicación: 26/08/10. En <http://www.aporrea.org/venezuelaexterior/n164224.html>. Consultado el 2 de julio de 2011.
- ARREAZA, Emperatriz (2005). "Oriana de Fina Torres: un lugar para el discurso femenino". *Revista venezolana de sociología y antropología*, septiembre-diciembre, vol. 15, número 44: pp. 398-425.
- ARREDONDO, Isabel, Arreaza, Emperatriz y De Rugeriis, Romina (2009). "El cine venezolano en Super 8 y el Tercer cine". *Situarte* 6, pp. 21-31
- BALIBAR, Etienne (2005). "¿Qué es una frontera?". En *Violencias, identidades y civilidad. Para una cultura política global*. Barcelona: Gedisa, pp. 77-86.
- BARBERO, Jesús Martín (2005). "A Nocturnal Map to Explore a New Filed", 310-328. En: Sarto, Ana del, Ríos, Alicia, Trigo, Abril. (ed). (2005). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham and London: Duke University Press.
- BARRIOS, Guillermo (2009). *Tramas cruzadas. El rol de la ciudad en el cine venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- CENSO DE ESTADOS UNIDOS (2010). "The Hispanic Population: 2010". En: <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-04.pdf> Consultado el 2 de julio de 2011.
- DUNO, Luis. (ed.). (2006). "Las tropelías de la turba: reflexiones sobre la construcción mediática de la masas (abril 2002)". En Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis, González Stephan, Beatriz (coord.), *Literatura y nación*. Caracas: Equinoccio.
- _____. (ed.) (2008). Introducción a *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GOMES, Miguel (1992). *La cueva de Altamira*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- _____. (2003). *De fantasmas y destierros*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- MÉNDEZ, Juan Carlos. (1994). "El último que se vaya". En *Historias del edificio*. Caracas: Guaraira Repano.
- _____. ([1997] 1998). *Retrato de Abel con volcán al fondo*. Caracas: Editorial Troya.
- _____. (2010). "La flor de la cayena". En Antonio López Ortega, Carlos PACHECO, Miguel Gomes (comp.), *La vasta brevedad*. Caracas: Alfguara.

- _____. [1999] (2011). *El libro de Esther*. Caracas: Lugar Común.
- MONTERO, Maritza (1998). "Identidad, belleza y cultura popular". En *Venezuela: tradición en la modernidad*. Caracas: Equinoccio.
- ORTEGA, Antonio López, Pacheco, Carlos, Gomes, Miguel (comp.) (2010). Introducción a *La vasta brevedad*. (comp.), Caracas: Alfaguara.
- ORTEGA, Julio. (comp.). (1998). Introducción a *El gesto de narrar. Antología del cuento venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PAELINCK, Roseline (1995). "El marginal como personaje". *Revista Bigott*, No. 36, oct-nov., pp. 34-9.
- RIVAS, Luz Marina (2011). "¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI". Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa, San Cristóbal, abril. En http://servidor.opsu.tach.ula.ve/7jornadas_i_h/paginas/doc/JIHE-2011-PA02.pdf. Consultado el 2 de julio de 2011.
- RUBÍ, Guerra (comp.) (2007). Prólogo a *21 del XXI. Antología del cuento venezolano del XXI*. Caracas: Ediciones B.
- RONDÓN Narváez, Rafael (2007). "Mujeres arriba y al descubierto". *Objeto visual*, No. 13, junio, pp. 27-43.
- SOCORRO, Milagros (2006). "Notas sobre el oficio de la urgencia". En Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis, González Stephan, Beatriz (coord.), *Literatura y nación*. Caracas: Equinoccio.
- VILLORO, Juan (1995). "La frontera de los ilegales". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 24, pp. 67-74.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

- _____. [1999] (2011). *El libro de Esther*. Caracas: Lugar Común.
- MONTERO, Maritza (1998). "Identidad, belleza y cultura popular". En *Venezuela: tradición en la modernidad*. Caracas: Equinoccio.
- ORTEGA, Antonio López, Pacheco, Carlos, Gomes, Miguel (comp.) (2010). Introducción a *La vasta brevedad*. (comp.), Caracas: Alfaguara.
- ORTEGA, Julio. (comp.). (1998). Introducción a *El gesto de narrar. Antología del cuento venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PAELINCK, Roseline (1995). "El marginal como personaje". *Revista Bigott*, No. 36, oct-nov., pp. 34-9.
- RIVAS, Luz Marina (2011). "¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI". Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa, San Cristóbal, abril. En http://servidor.opsu.tach.ula.ve/7jornadas_i_h/paginas/doc/JIHE-2011-PA02.pdf. Consultado el 2 de julio de 2011.
- RUBÍ, Guerra (comp.) (2007). Prólogo a *21 del XXI. Antología del cuento venezolano del XXI*. Caracas: Ediciones B.
- RONDÓN Narváez, Rafael (2007). "Mujeres arriba y al descubierto". *Objeto visual*, No. 13, junio, pp. 27-43.
- SOCORRO, Milagros (2006). "Notas sobre el oficio de la urgencia". En Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis, González Stephan, Beatriz (coord.), *Literatura y nación*. Caracas: Equinoccio.
- VILLORO, Juan (1995). "La frontera de los ilegales". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 24, pp. 67-74.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

- _____. [1999] (2011). *El libro de Esther*. Caracas: Lugar Común.
- MONTERO, Maritza (1998). "Identidad, belleza y cultura popular". En *Venezuela: tradición en la modernidad*. Caracas: Equinoccio.
- ORTEGA, Antonio López, Pacheco, Carlos, Gomes, Miguel (comp.) (2010). Introducción a *La vasta brevedad*. (comp.), Caracas: Alfaguara.
- ORTEGA, Julio. (comp.). (1998). Introducción a *El gesto de narrar. Antología del cuento venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PAELINCK, Roseline (1995). "El marginal como personaje". *Revista Bigott*, No. 36, oct-nov., pp. 34-9.
- RIVAS, Luz Marina (2011). "¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI". Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa, San Cristóbal, abril. En http://servidor.opsu.tach.ula.ve/7jornadas_i_h/paginas/doc/JIHE-2011-PA02.pdf. Consultado el 2 de julio de 2011.
- RUBÍ, Guerra (comp.) (2007). Prólogo a *21 del XXI. Antología del cuento venezolano del XXI*. Caracas: Ediciones B.
- RONDÓN Narváez, Rafael (2007). "Mujeres arriba y al descubierto". *Objeto visual*, No. 13, junio, pp. 27-43.
- SOCORRO, Milagros (2006). "Notas sobre el oficio de la urgencia". En Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis, González Stephan, Beatriz (coord.), *Literatura y nación*. Caracas: Equinoccio.
- VILLORO, Juan (1995). "La frontera de los ilegales". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 24, pp. 67-74.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

- _____. [1999] (2011). *El libro de Esther*. Caracas: Lugar Común.
- MONTERO, Maritza (1998). "Identidad, belleza y cultura popular". En *Venezuela: tradición en la modernidad*. Caracas: Equinoccio.
- ORTEGA, Antonio López, Pacheco, Carlos, Gomes, Miguel (comp.) (2010). Introducción a *La vasta brevedad*. (comp.), Caracas: Alfaguara.
- ORTEGA, Julio. (comp.). (1998). Introducción a *El gesto de narrar. Antología del cuento venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PAELINCK, Roseline (1995). "El marginal como personaje". *Revista Bigott*, No. 36, oct-nov., pp. 34-9.
- RIVAS, Luz Marina (2011). "¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI". Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa, San Cristóbal, abril. En http://servidor.opsu.tach.ula.ve/7jornadas_i_h/paginas/doc/JIHE-2011-PA02.pdf. Consultado el 2 de julio de 2011.
- RUBÍ, Guerra (comp.) (2007). Prólogo a *21 del XXI. Antología del cuento venezolano del XXI*. Caracas: Ediciones B.
- RONDÓN Narváez, Rafael (2007). "Mujeres arriba y al descubierto". *Objeto visual*, No. 13, junio, pp. 27-43.
- SOCORRO, Milagros (2006). "Notas sobre el oficio de la urgencia". En Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis, González Stephan, Beatriz (coord.), *Literatura y nación*. Caracas: Equinoccio.
- VILLORO, Juan (1995). "La frontera de los ilegales". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 24, pp. 67-74.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.