

Entre la tinta y la pantalla grande: *La guagua aérea*<sup>1</sup>

Between the ink and the movie screen: *La guagua aérea*<sup>2</sup>

Tineo, Gabriela



 Gabriela Tineo

gabytineo17@gmail.com

Centro de Letras Hispanoamericanas. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

**Plurentes. Artes y Letras**

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

núm. 14, e056, 2023

revistaplurentesunlp@gmail.com

Recepción: 15 Junio 2023

Aprobación: 21 Junio 2023

Publicación: 27 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/186/1864336002/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e056>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El trabajo pone en diálogo el ensayo “La guagua aérea” (1983) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez y la película que, basada en él, con su mismo nombre, produjo el boricua Luis Molina Casanova en 1993. Examina algunas de las variaciones más significativas en la adaptación del texto base (entre otras, desplazamiento cronológico, alteración del foco y el esquema narrativo, selección de personajes, recorte y expansión de escenas) con el propósito de mensurar los sentidos diferenciados que irradian los textos sobre los modos de concebir y configurar la nación y la identidad cultural puertorriqueñas.

**Palabras clave:** Puerto Rico, literatura, cine, nación, identidad cultural.

**Abstract:** The work puts into dialogue the essay “La guagua aérea” (1983) by the Puerto Rican Luis Rafael Sánchez and the film which, based on it and with the same name, was produced by the Puerto Rican Luis Molina Casanova in 1993. Some of the most significant variations introduced in the base text (among others, chronological displacement, alteration of the focus and the narrative outline, character selection, cutout and expansion of scenes) are examined with the purpose of measuring the differentiated meanings the texts radiate about the ways of conceiving and configuring the Puerto Rican nation and cultural identity.

**Keywords:** Puerto Rico, literature, cinema, nation, cultural identity.

## ZONA DE DESPEGUE

“Como una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas” define Luis Rafael Sánchez a Puerto Rico en su magistral texto “La guagua aérea” (1994, p. 22)<sup>3</sup>. Huidizo a las regulaciones genéricas, desde la crítica literaria ha sido leído como ensayo, cuento o crónica; desde la antropología, como un relato de viaje modélico de las culturas viajeras promovidas por las diásporas, tal como lo concibe James Clifford (1999). En efecto, el texto de Sánchez descomprime el significado de la noción de frontera como límite infranqueable para problematizar la condición puertorriqueña suspendida entre la isla y la tierra firme, entre Puerto Rico y los Estados Unidos, convirtiendo un avión de la *Pan American World Airways*, a través de la metáfora, en una guagua (colectivo) que cruza el Atlántico llevando un elenco de migrantes que ponen en escena mucho más que el repertorio de las múltiples motivaciones y expectativas propulsoras del viaje a Nueva York.

Se trata de un viaje situado en los años 80 que, por cierto, arrastra la profundidad histórica del vínculo de Puerto Rico con el país de norte a partir de la invasión a la isla en 1898<sup>4</sup>, su inmediata conversión en territorio incorporado, la asignación de la ciudadanía estadounidense a sus habitantes en 1917 y, desde 1952, la sanción de la fórmula que rige su estatus neocolonial hasta nuestros días: Estado Libre Asociado a los Estados Unidos. Hablar de migración en este contexto, por lo tanto, implica hablar de desplazamientos sostenidos a lo largo de más de cien años (125 para ser precisa), cuyas formas de efectuación, entre ellas éxodo, exilio, diáspora<sup>5</sup>, fomentadas por coyunturas políticas, culturales, sociales, económicas y hoy podemos decir también meteorológicas, robustecieron su carácter de mudanzas constitutivas de la historia isleña. Se afianza como modulaciones de una constante que se inicia en los años siguientes a la invasión, se fortalece con el otorgamiento de la ciudadanía estadounidense (que posibilita la ida y el regreso), alcanza un punto climático en los años 50 (el éxodo masivo provocado por el fracaso del modelo desarrollista de Luis Muñoz Marín, primer gobernador electo de la isla, en 1948), continúa en flujos ininterrumpidos en las décadas siguientes, aun contabilizando la migración de retorno, y recibe la inesperada arremetida de la oleada post huracán María que devastó la isla en 2017. Hoy, la balanza revela un vuelco fenomenal; tomando los años siguientes al último censo de 2020, se estima que de los 9.000.000 de puertorriqueños, 6.000.000 residen en los Estados Unidos.

¿Cómo describir esa comunidad grabada a fuego por el desmembramiento? La pronunciada fragmentación del cuerpo insular y con él, la fisura de la memoria histórica y cultural, esa “memoria rota” sobre la que reflexiona Arcadio Díaz Quiñones en su ensayo homónimo (1993)<sup>6</sup>, encauzan entre otras tensiones, la que se dirime entre la pertenencia jurídica a una nación y la pertenencia afectiva a otra nación carente de soberanía política, entre un aquí y un allá que mutan de significados y se aproximan o distancian según sea el punto de referencia en que se esté o desde donde se lo sopesa, entre el español puertorriqueño, el inglés y el espanglish, entre el lugar de origen y el lugar de residencia (transitoria o definitiva), entre procesos de construcción identitaria dinamizados por fuerzas centrípetas o descentralizadoras.

## LA GUAGUA SANCHEANA

*La guagua aérea* dramatiza esas y otras tensiones, valiéndose de una retórica donde el grotesco, la ironía y el humor corrosivo se entreveran para activar la reflexión crítica sobre la condición puertorriqueña. En “Cinco problemas posibles al escritor puertorriqueño” (1997), Sánchez hizo explícita tal aspiración:

[A]l humor hay que acudir cuando se quiere atacar la santurronería y la falsedad, cuando se quiere vaciar la compostura opresiva; al humor inclemente, delator e incendiario; al humor comprometido con el ajuste de cuentas y el reajuste de lo desproporcionado. No hay arma más temible que la burla ni un combate más devastador que el que adelanta la chacota de lo necio y lo beato [...] El esperpento, la mojiganga ridiculizadora, la tragedia cómica, el sainete político dan oportunidad de poner en circulación una teoría de la risa como toma de conciencia y de lucidez, como ceremonia de justicia colectiva. (p. 165)

La escena inaugural del ensayo irradia los poderes de esa retórica provocadora. El grito de espanto de las azafatas y luego de la tripulación que comanda la nave, “uniformemente gringa” (p. 12) ante el avance de una pareja de jueyes (cangrejos) por el pasillo del avión, escapados del bolso de un pasajero que con ellos trasladaba un pedacito de su tierra natal, pauta el ritmo de una prosa que deambula por el relato y la descripción permeando en su devenir pasajes donde el sujeto enunciador, con impostación grave, celebratoria o impugnativa, despliega su voz analítica y especulativa. Atentas su mirada y escucha a las reacciones y al barullo orquestado por quienes vuelan en clase económica frente a “la pareja fugitiva” (p. 13), a la risa que estalla, asiste a un espectáculo donde la “euforia triunfa, se colectiviza” y “la guagua efervesce” (p. 14). Improvisadamente, los pasajeros que comparten experiencias, comidas, recuerdos, anécdotas “dramáticas y risibles, desgarradas y livianas” (p. 16) habilitan sus cavilaciones sobre los dilemas de la puertorriqueñidad: el sueño americano alcanzado por unos frente a la exclusión y la hostilidad padecida por otros en la metrópoli, los pesares del desarraigo frente la quimera del regreso, las aporías de colonialismo, el inglés frente al español

puertorriqueño, los migrantes de primera clase despectivos de sus coterráneos en clase turista, hermanados por el alboroto y la falta de recato, el ir y venir como reaseguro y sello de una identidad cultural amasada y compartida “entre el eliseo desacreditado que ha pasado a ser Nueva York y el edén inhabitable que se ha vuelto Puerto Rico”. (p. 15)<sup>7</sup>

## DE LA LETRA A LA PANTALLA

Una década después de la publicación del texto de Sánchez, en 1993, a 35.000 pies de altura, en un vuelo de San Juan a Nueva York (que le valió un récord Guinness),<sup>8</sup> se estrena uno de los filmes más taquillero en la historia del cine isleño, “La guagua aérea”, producida por el boricua Luis Molina Casanova con guion y adaptación de Cristina Díaz y Juan Carlos García, basada en la obra del escritor.<sup>9</sup>

Suscripta al género de la comedia dramática o como versa la leyenda en uno de los afiches promocionales, “Un drama para reír, una comedia para pensar”, se aproxima a la guagua de Sánchez al enlazar en clave antitética dos especies cuyos efectos buscados recogen el importe humorístico y la germinación del pensamiento crítico. Importa ahora calibrar el peso que la película concede a esas especies y pretensiones.

Acaso resida en la expansión de algunos pliegues del texto fuente una de las operaciones en que los guionistas encontraron el medio para densificar la pequeña historia del vuelo, para trasladar las 6 páginas del original a 1 hora y 15 minutos, una operación sin dudas suministrada por la escritura del boricua, donde se conjugan solidaria y eficazmente economía y espesor. Son, por un lado, los momentos donde Sánchez registra el variopinto grupo de viajeros y sus comportamientos aventados por la algarabía, dispuestos al relajo, y por otro, aquellos donde ausculta sus conversaciones, caladas por las expectativas que impulsan el viaje, repara en escenas y pronunciamientos en los que prima el sentido de pertenencia a la tierra que se ha dejado atrás o el aparente desapego manifiesto por los que triunfaron en la tierra prometida; son esos momentos, insisto, en los que abreva la dupla de guionistas para introducir modificaciones, a grandes rasgos, sustentadas en la amplificación. Comparto algunas.

La recolocación de la historia en 1960, la sustitución de la voz ensayística por la de un pasajero, Don Faustino, el que lleva los cangrejos ocultos, que en *off* abre y cierra el filme, recordando el vuelo nocturno del 20 de diciembre de aquel año, marca el primer desajuste del original, comprometido con el desplazamiento temporal, el foco y el esquema narrativo. La película comienza con imágenes del aeropuerto donde los pasajeros tramitan la salida, forman fila y se empujan abarrotados de equipaje y enseres. El habla coloquial impera, por momentos estridente y con deslices en *español*, en sintonía con gesticulaciones acentuadas y escenas de espera o despedida saturadas de atributos disparatados, montadas en el exceso, o melancólicas, mediadas por repentinos *flashbacks* o dilatados *racconti*. Como preámbulo, la escena inaugural que, desde la óptica de Rodríguez y Almodóvar Ronda, “tiene el tiempo, la acción, el diálogo exacto y necesario, el manejo de cámara y el fondo musical y de voces que hizo de este comienzo uno sobresaliente” (p. 326), condensa la carga esperpéntica que se potenciará durante el viaje, secuenciando la segunda variación. Me refiero al zigzagueo constante entre el presente de lo que sucede en el avión a través de un prisma que vuelve una y otra vez en panorámica o en primer plano sobre miradas, diálogos, pensamientos dichos en voz alta y algunos pasajeros cuya selección obedece a la sustancia afectiva, dramática o cómica que contienen sus historias de vida, aunadas por reponer las causas que propulsaron el viaje: el padre que va en busca del apoyo del hijo migrado ante la premura de un despojo, la prostituta ilusionada en virar el rumbo de su destino, el falso ciego que, tras engañar a sus vecinos y al párroco del pueblo, cruza el Atlántico para recobrar la vista con dinero ajeno. Se trata de pasajes de historias de vida traídos por el *flashback* que irrumpen por entregas a lo largo del filme en contrapunto con los fragmentos que recuperan las situaciones jocosas y hasta delirantes que acontecen durante el vuelo: sin acatar las reglas y las órdenes, asqueados por el servicio desabrido, los viajeros sacan de las maletas alcohol, viandas con piononos y un caldero de arroz con gandules para ofrecer a

sus compañeros; la bebida, los cuerpos librados al disfrute de la música y el canto colectivo animan la fiesta repentina, incontrolable por la tripulación gringa, al compás del cuatro, el güiro y las sonajas.

En ajuste con el texto base, la película se detiene en los puertorriqueños que juzgan con desprecio a sus compatriotas, se avergüenzan de la parranda y la indisciplina generalizada que los estigmatiza, adjudicándoles a ellas la falta de respeto que se han ganado, aunque inyecta una variación radical, cuyas derivas reenvían al principio de mi lectura. La escena de los jueyes con que se abre el ensayo se desplaza y ubica próximo al final de la trama cinematográfica. “La intranquilidad [que en el ensayo] azuza el discurso patriótico y el contrainterrogatorio anexionista” y delimita “una raya, invisible pero sensible, entre el bando de los gringos y el bando de los puertorriqueños” (p. 13), al compás de la zozobra precipitada por el desparramo de cuerpos y el jaleo, se transmuta en la pantalla. Una demorada escena agudiza la controversia y demarca el linde, esta vez, entre los migrados allá (Estados Unidos) y los que desde aquí se montan en la guagua con el peso de la quimera. Silenciado el jolgorio, el contrapunto entre el hombre de negocios exitoso en Nueva York, que habla inglés y no ha dejado de hacer ostensible su irritación por el comportamiento del pasaje, y el portador de los cangrejos descubierto, figura de raigambre patriarcal, resulta iluminador:

Mr. Colón: ¡Le debería dar vergüenza! ¿Qué es lo que usted se cree? ¿Que esto es una guagua pública? Por eso es que estamos como estamos. Por eso es que a los puertorriqueños no nos respetan.

Don Faustino: ...yo traigo estos jueyes conmigo porque ellos son la esperanza de algo que nadie aquí entendería y nadie, nadie tiene que meterse en eso ni siquiera el presidente de Estados Unidos, ni Muñoz Marín, gobernador de Puerto Rico, mucho menos usted [...] y con su *American Dream*.<sup>10</sup>

El rostro y el parlamento crispados de Mr. Colón, en plano oblicuo inferior, patentiza superioridad, sin embargo, su respuesta al desafiante alegato de quien trae en los cangrejos un pedacito del país de origen trueca las posiciones. La mudez, la falta de palabras capaces de rebatir el argumento y una gestualidad que en sesgo denota que ha perdido la contienda difumina el poder esgrimido. Quizás, simbólicamente, la escena insinúe que ha vencido el discurso nacionalista.

## FIN DEL VUELO

Si el devenir textual, literario y fílmico, está regado de señales e imágenes clave que materializan la nación y la identidad cultural puertorriqueñas, los finales inscriben con contundencia distintos modos de inteligirlas y procesarlas. En el ensayo, la respuesta que le da su vecina de asiento al viajero al preguntarle por el lugar de la isla de donde procede es Nueva York, respuesta provocadora que invierte los roles invasor-invasado pues transforma la gran ciudad en un pueblo del pequeño país. “Es la reclamación legítima de un espacio, furiosamente, conquistado” (p. 22), piensa el sujeto en un juicio de alto valor ideológico. La reivindicación de legados culturales, de tradiciones, de la lengua popular puertorriqueña y otros signos de reconocimiento colectivo que se desgranaban en el texto verbal lejos de cancelar la idea de nación, la reformulan desprendiéndola de la carga traumática que imponen el aquí y el allá: se perfila una “nación en vaivén” como la describe Jorge Duany (2010), de “raíces portátiles” (p. 170) en palabras de Julio Ramos (1996), de “frontería” en términos de Abril Trigo (1997, p. 80), una territorialidad que Sánchez celebra entre signos exclamativos en la última oración del ensayo: “¡El espacio de una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas!” (p. 22)

Otro es el imaginario de identidad que decanta en el filme. En este sentido, mucho se ha escrito acerca de la recurrencia a la nostalgia en el cine isleño de los '90. Ya sea tomada como objeto específico de análisis o como pieza familiarizada con otras que apelan al registro evocativo de un tiempo que se añora y, entonces, se intenta presentizar, la película de Luis Molina Casanova no escapa de las valoraciones de conjunto. Así lo apunta Serrano Lebrón (2010), quien sentencia que las producciones persiguieron rescatar desde una perspectiva romántica, acontecimientos cruciales de la historia del país, entre otros la Guerra de Vietnam

y la migración a los Estados Unidos. En sintonía, Díaz-Zambrana ratifica el sentido de la nostalgia “como antídoto de transacción de identidad insular” (2018, p. 17) y Álvarez-Curbelo señala la tendencia hacia “el retorno utópico”, inflexión que pone de manifiesto “la ausencia de entrejuegos en propuestas de identidad montadas sobre la noria de nuestra relación colonial con los Estados Unidos y los procesos de falsa conciencia y enmascaramientos desatados por la relación” (1997, p. 83). Por su parte, Géliga Vargas (2011) subraya, en un horizonte retrospectivo de la producción filmica insular, que desde sus inicios “pretendió responder defensivamente al control colonial y a la presión asimilista estadounidense, utilizando el cine como recurso para la construcción nacional.”<sup>11</sup>

La tensión entre los de allá y los de acá en el filme afinca en geografías precisas y delata la concepción de una nación asida a lo telúrico, al resguardo de lo propio frente a lo ajeno impuesto, vector dominante en el discurso nacional paternalista de los años sesenta en que se ubica la historia<sup>12</sup>, reforzado en el soliloquio de cierre donde la voz en *off* inicial, acompañada por una décima instrumental de acordes melancólicos, retorna e insiste en la esperanza en la tierra prometida de los migrantes<sup>13</sup>. Transido por el anhelo del retorno, proyecta su pensamiento hacia los que seguirán montándose en la guagua “para resolver la necesidad urgente de volver”, aunque en la pantalla, superpuesta en su imagen detenida, se imprima la última línea del ensayo que, a contrapelo del sentido que emana de la película, equipara el aquí y el allá para imaginar y propender a la construcción simbólica de una nación y una puertorriqueñidad transportables<sup>14</sup>.

## REFERENCIAS

- Abreu-Torres, D. (2015). Nostalgia filmica y celebración literaria: Dos perspectivas de La guagua aérea puertorriqueña. *ContraCorriente*, 12(3), 398-412.
- Álvarez Curbelo, S. (1997). Vidas prestadas: El cine y la puertorriqueñidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23(45), 395-410.
- Asociación de documentalistas puertorriqueños. (9 de marzo de 2021). *Conéctate con AdocPR – Luis Molina Casanova* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=oWx7iKrp9Fs>
- Carrión Crespo, C. (2002). La música como instrumento de protesta obrera en Puerto Rico. En *Relats: una red de información sindical para América Latina*. <http://www.relats.org/index.html>
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Gedisa.
- Díaz, L. (2001). Tránsitos y traumas en el discurso na(rra)cional puertorriqueño del siglo XX. En L. F. Díaz, M. Zimmerman (eds), *Globalización, nación, postmodernidad: Estudios culturales puertorriqueños* (pp. 255-279). Ediciones La Casa.
- Díaz Quiñones, A. (1993). *La memoria rota*. Ediciones Huracán.
- Díaz Zambrana, R. (2018). Los fantasmas de la nación colonial puertorriqueña en el filme Los condenados. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 40, 15-29.
- Duany, J. (2002). Nación, migración, identidad. Sobre el transnacionalismo a propósito de Puerto Rico. *Nueva Sociedad*, 178, 56-69.
- Duany, J. (2003). Entre la Isla y la diáspora: Los estudios sobre la migración en Puerto Rico y la Revista de Ciencias Sociales. *Revista de Ciencias Sociales*, 12, 102-115.
- Duany, J. (2010). *La nación en vaivén: identidad, migración y cultura popular en Puerto Rico*. Ediciones Callejón.
- Flores, J. (1997). Memorias (en lenguas) rotas - Broken English Memories. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 45, 341-350.
- Flores, J. (2006). La diáspora como fuente y desafío. *Nueva Sociedad*, 201.
- Géliga Vargas, J. (13 de mayo de 2011). *El incierto proyecto del “cine nacional” puertorriqueño*. 80grados.Net. <https://www.80grados.net/el-incierto-proyecto-del-cine-nacional-puertorriqueno/>
- Gelpí, J. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

- Maldonado-DeOliveira, D. (2011). Problematic Ideas of Puerto Rico in Puerto Rican Cinema: Luis Molina Casanova's *La guagua aérea*. *CENTRO Journal*, 23 (1), 163-75.
- Molina Casanova, L. (Director y productor). (1993). *La guagua aérea* [película].
- Perivolaris, J. (2000). *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*. University of North Carolina.
- Ramos, J. (1996). *Paradojas de la letra*. Ediciones eXcultura, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Rodríguez, M. C. y Almodóvar Ronda, R. (2021). Puerto Rico. Eje B: Los films más distinguidos del país con vínculos transnacionales. En J. Cossalter (coord.), *Filmografías comentadas en América Latina* (pp. 325-327). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. <http://publicaciones.filo.uba.ar/filmografias-comentadas-en-america-latina>
- Sánchez, L. R. (1966). *En cuerpo de camisa*. Ediciones Lugar.
- Sánchez, L. R. (25 de septiembre de 1983). La guagua aérea. *El Nuevo Día*, 6-11.
- Sánchez, L. R. (1994). *La guagua aérea*. Editorial Cultural.
- Sánchez, L. R. (1997). *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Ediciones del Norte.
- Serrano Lebrón, A. (2010). Cine puertorriqueño e ideología: la década de 1990 y su vuelta al pasado. En R. Díaz-Zambrana y P. Tomé (eds.), *Cinema paraíso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano* (pp. 220-233). Isla Negra.
- Trigo, A. (1997). Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera. *Papeles de Montevideo*, 1, 71-89.
- Trigo, A. (2016). Nuevos espacios transnacionales: migraciones, transmigraciones y diásporas. En M. E. Casaús Arzú y M. Macleod (eds.), *América Latina: entre el autoritarismo y la democratización, 1930-2012* (pp. 195-220). Marcial Pons.

## NOTAS

- 1 Expando en este trabajo, algunas líneas de lectura propuestas en “Notas al vuelo”, ponencia leída en las *II Jornadas Internacionales “Literatura y Cine en América Latina”*, desarrolladas en la Universidad Nacional de Mar del Plata, República Argentina, los días 15 y 16 de diciembre de 2022.
- 2 Some lines of reading suggested in “Notas al vuelo” are expanded here. The paper was read at the *II International Conference “Literature and cinema in Latin America”* at the National University of Mar del Plata, Republic of Argentina, on December 15-16, 2022.
- 3 La primera versión del ensayo aparece en el periódico *El Nuevo Día* en 1983. En la “Introducción” al volumen que lleva el mismo nombre (1994), donde compendia varios escritos y le concede a “La guagua aérea” la cualidad de texto central, afirma que todos ellos fueron destinados a circular en periódicos. El ensayo, sin embargo, cobró “vuelo” propio transformándose en un texto canónico de lectura en escuelas y universidades de la isla, latinoamericanas y Estados Unidos. Ha sido objeto de numerosísimos estudios desde distintas disciplinas traducido a varios idiomas e inspirador de la instalación “La casa de todos nosotros” creada por el artista Antonio Martorell y exhibida en el Museo del Barrio de Nueva York en 1991.
- 4 Como consecuencia de la denominada Guerra Hispanoamericana (en rigor, hispano-cubano-estadounidense), España pierde Cuba y Puerto Rico y la menor de la Antillas Mayores se convierte en posesión de los Estados Unidos. Es necesario aclarar que tomo 1898 como punto de partida de mis consideraciones dada la proporción alcanzada por los desplazamientos migratorios desde entonces, omitiendo la tradición del exilio caribe durante el siglo XIX forjada, entre otros, por Eugenio María de Hostos, Ramón E. Betances, Pedro Henríquez Ureña y José Martí.
- 5 Han resultado iluminadores estudios dedicados a las distintas formas del desplazamiento, en particular los de Duany (2002, 2003, 2010), Trigo (1997), Flores (1997, 2006) y Clifford (1999).
- 6 En la metáfora de la “memoria rota”, minuciosamente explorada a lo largo del libro, Díaz Quiñones detalla en la migración la ruptura más contundente de la memoria colectiva, no obstante familiarizar su fuerza disgregante con otros procesos ligados al silenciamiento de la violencia consustancial de la vida isleña en el discurso político e historiográfico durante el apogeo del Partido Popular Democrático: “se omitía cualquier referencia importante a la violencia de nuestra historia, la española o norteamericana, la violencia conquistadora, la violencia de la esclavitud, la del aparato militar que dominaba la isla, y la violencia de una emigración masiva fomentada en connivencia con intereses metropolitanos.” (p. 27)

- 7 El paralelismo sintáctico y la equivalencia semántica de las frases que aplican minúsculas a los sustantivos acompañados de atributos depreciativos desmitifican el contenido utópico de los espacios. En un caso, el Dios de la Salvación, los Estados Unidos, pierde su poder reasegurador del *american dream*, donde es posible alcanzar el progreso y la felicidad; en otro, Puerto Rico, se despoja de sentido paradisíaco.
- 8 Tomo el dato de Rodríguez y Almodóvar Ronda (2021).
- 9 La traducción del título al inglés más conocida es *The flight of hope*, aunque tuvo uno alternativo, *The airbus*. La premier se realizó en el *Metropolitan Museum of Arts*, en Nueva York. Cabe apuntar que, si bien el texto base es el ensayo, es evidente la presencia de personajes de ciertos cuentos sancheanos, tales como la prostituta de “Tiene la noche una raíz”, el falso ciego de “La maroma” y el fisgonero que cumple el rol de padre de familia en “Etc”. Los cuentos fueron editados por primera vez en *En cuerpo de camisa* (1966). En otro orden, inspirado en la película, el 30 de octubre de 2022 se estrenó en Puerto Rico *La guagua aérea, el musical*. Con una sostenida presencia de público volvió a escena en abril de 2023, reanimando -aun cuando reversione el filme- el potencial del hipotexto sancheano casi cuarenta años después.
- 10 Díaz (2001) estima que los cangrejos en el ensayo de Sánchez transportan las claves de los discursos nacionalistas de otros tiempos, encarnados en quien los lleva escondidos: “La gozosa perversión ante el indeseado tránsito [de los pasajeros] se manifiesta casi sarcásticamente mediante la presencia del juey, metonimia de lo telúrico (autóctono) que se infiltra de manera clandestina en la aventura aérea para asistir el placentero devaneo y, a la vez, distraer el lamentoso desvarío que provoca el viaje que a la larga es impuesto e indeseado. Se trata del emblema del otro (el juey) que representa mucho de la plebeya identidad del no tan nuevo sujeto nacional, y que se cuela desde la profundidad de la tierra hacia los espacios oficiales y de control de la nave aérea. Ese diminuto sujeto es uno de los significantes profundos que mantendrá la comunicación significativa con el pasado y los pedestres orígenes y que habrá de conferir continuidad cultural a los alborotados tripulantes en su nuevo destino”. (pp. 275-276).
- 11 Acaso sea la vocación pedagógica, una de las marcas distintivas del cine de Molina Casanova. En una entrevista (2021), manifestó su “apostolado definitivo al mundo educativo”. Aspira que su cine “sea un cine que el profesor pueda utilizar”. A propósito, vale subrayar que *La guagua aérea* forma parte del currículo del Departamento de Educación en la isla y se ha proyectado en muchas escuelas; su trama sirve a los fines de enseñar el fenómeno de la migración puertorriqueña. También se ha presentado fuera de la isla, en México, Costa Rica y Panamá e Islas Canarias.
- 12 El discurso nacional paternalista es tema de examen en el agudo ensayo de Gelpí (1993).
- 13 El análisis de la música a lo largo del filme merece un estudio aparte. No obstante, en relación con la que acompaña el soliloquio de Don Faustino sobre el final, importa recordar que los discursos nacionalistas de la década del sesenta dotaban de alto grado de representatividad colectiva al jíbaro y la décima es una de las vertientes de la llamada música jíbara. Por otro lado, importa puntualizar que, como indica Carrión-Crespo (2002), “[e]n la década de 1960, la décima tomó una intención social expresa y se usó para clamar la militancia de las luchas de clase, como grito de protesta, [de] reafirmación de lo nacional.” (p. 7)
- 14 Precisamente, una de las marcas en que Abreu-Torres (2015) recalca para reforzar las disimilitudes entre el filme y el ensayo (nostalgia y celebración) es la omisión, en el primero, de los signos exclamativos que sellan la frase última del original. La crítica que ha puesto en diálogo la película con el ensayo de Sánchez acuerda casi de modo unánime en la radical semejanza con que materializan la cuestión identitaria. Si Abreu-Torres centra en el contraste entre el tono melancólico y pesimista del filme frente al triunfal del ensayo, Maldonado-DeOliveira (2011) enfatiza la colonialidad como “lógica que atrapa y controla la subjetividad de los pasajeros con sentido problemático de lo puertorriqueño” (p. 166), ausente en el texto sancheano, y John Perivolaris (2000) opone la “imagen de nación como familia” delineada por Molina a la “representación caleidoscópica de la nacionalidad que surge del sentido de dispersión y pertenencia arraigado en la diáspora” (p. 57). Las traducciones de DeOliveira y Perivolaris son más.